

-Araştırma Makalesi-

**Doğaya Dönüş Temasının Ekolojik Karşılıkları:
Koca Dünya (2016) Ve Yuva (2018) Filmleriyle İnsan-Doğa İlişkisi Üzerine
Düşünmek**

Zehra Cerrahoğlu*

Özet

'Doğaya dönüş' birçok ülkenin popüler ve bağımsız sinemasında çeşitli tür, alt türler ve yaklaşımlarla örneklerine sıkça rastlanan bir temadır. Doğaya dönüş üzerinden insanın doğayla mücadelesi, uzlaşımı ve onunla uyumlanma süreçleri, toplumdan uzaklaşarak doğada izole olma, doğayla tanışıp kendini bulma gibi konuları ele alan filmlerin uzun bir listesi yapılabilir.

Son dönem Türk Sineması'nda bu temaya oldukça farklı açılardan yaklaşan iki film olan Koca Dünya (Reha Erdem, 2016) ve Yuva (Emre Yeksan, 2018) dikkate değerdir. İçine düştükleri durumdan kaçarak ormana sığınan Ali ve Zuhal'in öyküsünü anlatan Koca Dünya ve tek başına ormanda yaşamayı seçen Veysel'in oradan zorla çıkarılma sürecini konu alan Yuva filmleri bambaşka evrenler kurarken doğayla neredeyse organik bir bağa sahiptirler. Filmlerdeki doğaya dönüş, ekolojik hassasiyetlerin tespit edilebileceği, üzerinden doğa, insan ve ekoloji hakkında çıkarımlar yapmaya açık, düşünsel arka planı zengin ve katmanlı bir dönüştür.

Yönetmenler karakterlerini doğayla en kadim ilişkilerine geri döndürerek onları ait olunabilen, bir ağacın dalı olup ormanın zeminine karışarak parçası olunabilen bir yer olarak doğa düşüncesiyle ilişkilendirirler.

Hem Koca Dünya hem de Yuva, anlattıkları öykülerde doğayı 'insanmerkezci' (antroposantrik) biçimlerde konumlandırmayan, bu yaklaşımlarıyla da 'ekosinema' bakış açılarıyla örtüşen filmlerdir. Makalede sinemaya ait yöntem ve araçlarla doğa ve insan ilişkisi üzerine nasıl bir ekolojik perspektif üretildiği incelenecek; 'ekosinema' tartışmaları çerçevesinde 'doğamerkezci' bakışın hangi anlatısal ve görsel-işitsel yöntemlerle oluşturulduğu irdelenecektir.

Anahtar kelimeler: Türk Sineması, doğaya dönüş, ekosinema

*Dr. Öğretim Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü, İzmir, Türkiye.

E-mail: zehracerrahoglu@gmail.com

ORCID : 0000-0001-6528-0451

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871979

Cerrahoğlu, Z. (2021). Doğaya Dönüş Temasının Ekolojik Karşılıkları: Koca Dünya (2016) ve Yuva (2018) Filmleriyle İnsan-Doğa İlişkisi Üzerine Düşünmek, *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3) 491-514. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871979>

Geliş Tarihi 31.01.2021

Kabul Tarihi : 23.05.2021

-Research Article-

Ecological Implications of Going Back to Nature: Thinking On Human-Nature Relations with *Koca Dünya* (2016) and *Yuva* (2018)

Zehra Cerrahoğlu*

Abstract

'Back to nature' is a common theme that can be seen in popular and independent films in many countries, in various sub-genres and approaches. It is possible to make a long list of films addressing issues such as human struggle with nature, negotiation, the process of orientation, escape from society and isolation, learning from nature, and finding oneself in 'back to nature' narratives.

There are two films in contemporary Turkish cinema, *Koca Dünya* (Big Big World, Reha Erdem, 2016) and *Yuva* (Home, Emre Yeksan, 2018), which draw attention to this theme in particular ways. *Koca Dünya* tells the story of Ali and Zuhul, who escape from the trouble they got into and take shelter in the forest. *Yuva* is based on Veysel's forced expulsion from the forest, who chose to live there alone. Two films have almost organic connections while they construct completely different universes. The 'back to nature' theme in the films is a rich and layered transformation with a rich intellectual background, through which ecological sensitivities can be detected, open to inferences about nature, humans, and ecology.

These films make their protagonists return to their most ancient relationships with nature, and relate them with the idea of a nature that they can be one by turning into a branch of a tree or blending with the earth in the forest.

Both in *Koca Dünya* and *Yuva* nature is not positioned in 'anthropocentric' ways in the stories they tell, and thus they are films that overlap with 'ecocinema' perspectives. The article will examine how an ecological perspective on the relationship between nature and human beings is produced with cinematic methods and tools and discuss how 'ecocentric' views are constructed within the framework of 'ecocinema' discussions.

Keywords: Turkish cinema, 'back to nature', ecocinema

*Asst. Prof., Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Film Design, İzmir, Turkey.

E-mail: zehracerrahoglu@gmail.com

ORCID : 0000-0001-6528-0451

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871979

Cerrahoğlu, Z. (2021). Doğaya Dönüş Temasının Ekolojik Karşılıkları: Koca Dünya (2016) ve Yuva (2018) Filmleriyle İnsan-Doğa İlişkisi Üzerine Düşünmek, *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3) 491-514. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871979>

Received: 31.01.2021

Accepted: 23.05.2021

Extended Abstract

The relationship we establish with nature is a type of relationship that grows and develops with us in terms of emotions and thoughts from the early ages. We are not born separate from nature but as part of it. While this relationship, in its most natural form, already has ecological sensitivities, it changes and transforms with us over time, and we may lose and may have to find and discover it again. The narratives of 'back to nature' are related to the physical and/or inner journeys made to get inspiration from nature and the hope of returning to that ancient relationship with it, and restore that lost natural bond.

'Back to nature' is a common theme that can be seen in popular and independent films in many countries, in various sub-genres and approaches. It is possible to make a long list of films addressing issues such as human struggle with nature, negotiation, the process of orientation, escape from society and isolation, learning from nature, and finding oneself in 'back to nature' narratives.

There are two films in contemporary Turkish cinema, Koca Dünya (Big Big World, Reha Erdem, 2016) and Yuva (Home, Emre Yeksan, 2018), which draw attention to this theme in particular ways. Koca Dünya tells the story of Ali and Zuhul, who escape from the trouble they got into and take shelter in the forest. Yuva is based on Veysel's forced expulsion from the forest, who chose to live there alone. Two films have almost organic connections while they construct completely different universes. Although the stories and motivations of the characters in both films are very different, these films cannot be seen as simply 'back to nature' films as seen in mainstream cinema. The 'return to nature' in these films is different from people's intention to turn their backs on the modern world and find their inner selves, and the meaning of life in nature. The 'back to nature' theme in the films is a rich and layered transformation with a rich intellectual background, through which ecological sensitivities can be detected, open to inferences about nature, humans, and ecology.

The state of unity with nature in films finds its filmic descriptions through delicately designed narrative and cinematography, sound designs, and editing styles. Their ambiances and the universes they create are not a part of the everyday life of modern humans, and they make a very strong impact on the screen. These films contain characters that can become a part of nature both physically and mentally. These films make their protagonists return to their most ancient relationships with nature, and relate them with the idea of a nature that they can be one by turning into a branch of a tree or blending with the earth in the forest. The evil that is the source of all destruction in these films always comes from people and civilization. Nature is an embracing force when treated fairly and allows those who take refuge in it to find their ways physically and mentally.

Both in Koca Dünya and Yuva nature is not positioned in 'anthropocentric' ways in the stories they tell, and thus they are films that overlap with 'ecocinema' perspectives. Both films have an ecological approach that encourages the audience to understand nature and human relations indirectly, not with the concern of giving direct messages. It can be said that both films are in parallel with the understanding of 'deep ecology' concerns. There are also debatable aspects of Koca Dünya from the perspective of 'ecofeminism' through Zuhul's readily adaptation to nature. The article will examine how an ecological perspective on the relationship between nature and human beings is produced with cinematic methods and tools and discuss how 'ecocentric' views are constructed within the framework of 'ecocinema' discussions.

Giriş

Doğa ile kurulan ilişki, insanın kendini bildiği yaşlardan itibaren duygu ve düşünce boyutunda onunla büyüüp gelişen bir ilişki türüdür. İnsan doğadan ayrı değil, onun bir parçası olarak doğar. Bu ilişki en doğal haliyle zaten ekolojik hassasiyetlere sahipken zaman içerisinde değişir ve dönüşür; hatta görünmez olur ve insanlar tarafından yeniden bulunup keşfedilmek zorunda kalınır.

Bugün iklim krizi ve artan ekolojik farkındalıkla özellikle kentli Batı toplumlarının gündelik yaşamında söylemsel düzeyde yükseldiği görülen 'doğaya dönüş' teması, izleri edebiyatta sürülebilen eski bir temadır. İnsanlar doğa ile ilişkisini hakimiyet üzerine kurduğundan beri doğa üzerine düşünmüş, felsefi ve kurmaca anlatılar üretmiştir. Mitolojik ve dinsel öyküler ile çeşitli inanç pratikleri de doğa ile ilişkiden bağımsız olmamıştır.

Doğaya dönüş anlatıları tam da bu şekilde yitirilmiş doğal bağın restore edilmeye çalışıldığı o kadim ilişkiye geri dönme umuduna ve doğadan ilham almak için yapılan fiziksel ve/veya içsel yolculuklara denk düşer. William Cronon, *Uncommon Ground: Toward Reinventing Nature* adlı kitabında bunun çağdaş bir ihtiyaç olduğunu; Amerika ve Avrupa tarihi çerçevesinde değerlendirildiğinde insanlığın bundan 250 yıl önce bir doğa deneyimi peşinde olmadığını belirtir (Cronon, 1995, p. 70). Doğa deneyimine ihtiyaç onunla ilişkinin şekil değiştirmesiyle gündeme gelmiştir.

Amaç ve Yöntem

Bu makalede 'doğaya dönüş' teması *Koca Dünya* (Reha Erdem, 2016) ve *Yuva* (Emre Yeksan, 2018) filmleri üzerinden incelenerek Türk sinemasının yakın dönemine ait bu iki filmde ekolojik unsurların ve hassasiyetlerin nasıl yansıtıldığını değerlendirmek amaçlanmaktadır. Bu incelemeyi gerçekleştirebilmek için öncelikle ekolojiye ilişkin bazı temel kavramlar ele alınacak; ardından sinemaya ekolojik yaklaşımların zeminini oluşturan ekoeleştirme ve ekosinema tartışmalarına yer verilecektir. Özellikle 1990 sonrası yükselen bir çalışma alanı olan ekosinemanın gösterdiği çeşitlilik ve interdisipliner yöntem ve çıkarımları anlaşılmasına çalışılacaktır.

Makalenin inceleme odağını oluşturan filmlere yaklaşım, ekosinema çalışmalarının farklı perspektiflerinden de yararlanarak filmlerin anlatısı, karakterlerinin inşası, kullanılan görsel ve işitsel stratejilere ilişkin unsurların tanımlanması ve incelenmesi şeklinde gerçekleştirilecektir. Bu amaçla öncelikle filmsel öykülerin kuruluşuna ve anlatı yapılarına değinilecektir. Ardından karakterlerin özellikleri, doğayla zihinsel ve bedensel boyutta bütünleşme yöntemleri, ormanda yaşama ve mesken tutma şekilleriyle ele alınacaktır. Ardından filmlerin görüntü evreni kullanılan genel planlar ve 'manzara' kavramı çerçevesinden, 'doğanın gözü' çekimleriyle, zoom-in ve zoom-out ile zincirleme geçişlerin kullanımıyla, yakın planların kullanımı ve uyumlanma, dahil olma üzerinden tanımlanacaktır. Son olarak filmlerin ses evrenlerindeki ekolojik yansımalara değinilerek bütünlüklü ve amaca yönelik bir biçim-içerik incelemesi yapılmaya çalışılacaktır.

İnsan-Doğa İlişkisi ve Doğaya Dönüş Teması

İnsan ve doğa arasındaki ilişki ele alınırken, ikisi arasında bir ayırımın kabul edilip edilmediği son derece belirleyici bir noktadır. İnsanı doğanın doğal bir parçası kabul eden, bu ayırım ve beraberinde gelen tüm ikilikleri reddeden ekolojik ve 'ekosantrik' (doğa merkezci), 'biosantrik' (canlı merkezci) görüşler bir yanda; söylemlerini insanın doğaya hakimiyeti ve üstünlüğü üzerinden kuran 'antroposantrik' (insanmerkezci) görüşler diğer yanda yer almaktadır. Bu farklı konumlandırmalar doğaya dönüş gerekçelerini de farklı hale getirir.

Timothy Morton, *Being Ecological* adlı kitabında insan-doğa ayırımının Mezopotamya, Afrika, Asya ve Amerika kıtalarında M.Ö. 10.000 yıllarında Neolitik insanların iklim koşullarından korunup hayatta kalabilmek için gruplar halinde yerleşmeye ve tahıl

depolamaya başladıkları zamanlara dayandığını belirtir. Ayrıca insan ve insan dışı evrenlerin sınırlarının da o zaman çizilmeye başladığını söyler. Kendi içlerinde bir kast sistemi de dahil bu ayırım ve sınıflandırmalar o günlerden bu günlere gelmiştir (Morton, 2018, p. 11). Doğa ile ilişki değiştikçe bu ilişkinin içine yeni hakim olma yolları eklenmiş, doğayla fayda üzerine kurulan bağ dallanıp budaklanmıştır. Dünyada doğaya saygıyı önceleyen öğretiler ve inanç sistemleri (örneğin Şintoizm, Budizm, Kızılderili ve Aborjinler gibi yerli toplulukların inanç ve yaşayış pratikleri) olmakla birlikte, tek tanrılı dinler doğanın ve her şeyin büyük ölçüde insan için tasarlanmış olduğu görüşünü empoze eder.¹ Bu noktada, insan-doğa, doğa-kültür, yaban-evcil, akıl-duygu, zihin-beden, hayvan-insan gibi, ekoeleştirinin aşmaya gayret ettiği ikiliklerin modern batı felsefesindeki 'düalist düşünce'ye dayandığının altını çizmek yerinde olacaktır.

Server Tanilli çevreye yönelik iki zıt felsefeyi özetlerken, önce Antik Yunan Doğa Felsefesinden, Aristoteles'in "doğayı onu değiştirmeyi ya da aşmayı aramaksızın ideal olarak alması"ndan söz eder. Bu doğayla aynı zeminde buluşmaya, olağan bir uzlaşmaya işaret eder. Bu felsefenin zıt kutbuna ise 17. yüzyılda Bacon ve Descartes'ın öncülük ettiği "dünyaya egemen olmayı savunan modern tasarı"yı yerleştirir (Tanilli, 1999, p. 36). Val Plumwood Platon üzerine okumalarında, onun dış doğayı "denetlenecek bir alan, insanların mücadele etmeleri gereken ya da üzerinde iktidar sahibi oldukları bir şey olarak değil, pek önemsenmeyecek bir aşağı alan olarak" gördüğünü belirtir (Plumwood, 2017, p. 149). Bu da Antik Yunan düşüncesi içerisinde doğayla ilk ayırma ve hiyerarşiye işaret eder. Hatta A. Kadir Çüçen, Sokrates'in gençlere insanla ilgili sorular sormaya başlayarak insan yaşamını merkeze yerleştirdiğini ve böylece M. Ö. 5. ve 4. yüzyıllardaki insan felsefesini başlattığını ileri sürer (Çüçen, 2001, p. 76). Daha sonra ise insanların ilk ve orta çağlarda doğaya duydukları saygı sekteye uğrar; insan bilgisiyile doğaya egemen olma çabasına girer:

"Descartes'a göre, doğa, uçsuz bucaksız bir mekanizmadan başka bir şey değildir ve esrarlı hiçbir güce başvurmada açıklanmalıdır o. İnsan da, bilimin kendisine sağladığı bilgilerden yola çıkarak, yaşamın zembeklerini tanıyabilir ve iyi bir mühendisin elindeki parçalar ve aletlerle yaptığı gibi doğayla oynayabilir." (Tanilli, 1999, p. 37)

Descartes'ın Kartezyen felsefesi hiyerarşik düalist ayrımları ile doğaya neredeyse cansız bir makine (örneğin hayvanlara ruhsuz, acı çekmeyen varlıklar) gibi bakar; bu kurgu ile kendini ayrı tuttuğu doğaya istediği her şeyi yapmak da elbette akla ve bilgiye sahip insanın hakkı olarak görülebilir. Sanayi devriminin ardından girilen süreçte doğadan yararlanma giderek doğanın sistematik bir biçimde kullanılıp sömürülmesine dönüşmüş; bu insanmerkezci eylemlerin sonuçları da doğayı yeniden hatırlama çabalarını doğurmuştur.

Pat Brereton, Bacon'ın "doğaya karşı zafer"den söz ettiğini; insan-doğa ilişkilerini daha ileri götüreninse Charles Darwin'in doğal seleksiyon kuramının Herbert Spencer gibi yazarlar tarafından "güçlü olanın hayatta kalması" şeklinde bir söyleme dönüştürülmesi olduğunu ifade eder. Böylece doğa üstün bir tür olarak insanın kendi üstünlüğünü rahatça kurabileceği bir alan olarak tanımlanmış olur (Brereton, 2005, p. 54).

Bilimsel gelişmeler ve sanayileşmeyle birlikte ilerleyen bu tarihsel sürecin doğa ile kurulan ilişki bakımından yıkıcı olsa da, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin önünü açtığı ve insanlığın bugün geldiği aşamada (iyisiyle kötüsüyle) payı olduğu açıktır. Bu da akıllara, insan-doğa ilişkisi üzerine araştırma yaparken ilk karşılaşılan kavramlardan biri olan 'antroposantrizm'i (insanmerkezcilik) getirir. Brereton'un tanımıyla;

¹ Doğa ve insan ilişkileri konusunu çeşitli boyutlarıyla ele alan bir çalışma için bkz. Kate Soper (2000), *What is Nature?: Culture, Politics, and the Non-Human*, ABD: Blackwell Publishers; doğa, kültürel inançlar ve yerli kültürleri de dahil olmak üzere avcılık, tarım ve çeşitliliğe eğilen editöryal çalışma için bkz. Sarah Pilgrim ve Jules Pretty (2010), *Nature and Culture: Rebuilding Lost Connections*, Londra: Eartscan Publishing; Şintoizm ve Japon kültüründeki yeri konusunda bkz. Bozkurt Güvenç (2002), *Japon Kültürü*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.; dinler ve ekoloji ilişkisi üzerine geniş bir editöryal çalışma için bkz. Roger S. Gottlieb (2006), *The Oxford Handbook of Religion and Ecology*, New York: Oxford University Press, Inc.

“Kapsayıcı bir temel kavram olarak antroposantrizm, insanları evrenin merkezine yerleştirir. Batı geleneğinde herhangi bir durumun çevresel etik karşılıklarını incelerken yalnızca türümüzü dikkate almak alışılmış olmuştur. Sonuç olarak bu mantık benimsenerek var olan her şeyin türümüz için faydası bakımından değerlendirilmesiyle bir tür türçülük yapılmaktadır.” (Brereton, 2016, p. 9)

Doğayı bu şekilde konumlandırmak onu insana hizmet eden bir kaynak gibi görmeye sebep olmuştur. Antroposantrizm konusuna eğilen ekoeleştirirmenler Batı kültüründeki genel eğilimin farklılıkları bir hiyerarşi içinde yorumlamak olduğunu söylerler. Doğayı sömürgeleştirmekten uzak bir yaklaşım insan aklını reddetmez, reddettiği sadece bu egemen olma üzerine kurulu hiyerarşidir. Ekoeleştirirmenlerden Val Plumwood’a göre ekolojik bir etik “toplumsal hakimiyet ile doğaya hakimiyet arasındaki bağları tanıyan bir eko-adalet etiğidir (Plumwood’dan aktaran, Brereton, 2005, p. 32).

Ekosinema yaklaşımı Hollywood sinemasından film örnekleriyle karşılık bulan Brereton, *Yolda (On the Road, Jack Kerouac, 1957)* gibi klasik Amerikan romanlarının doğaya dönüş anlatılarına öncülük ettiğini belirtir.² Bu tür anlatılarda ayrıcalıklı yaşamını, toplumsal konumunu terk eden beyaz erkek kahramanın doğaya dönüşü söz konusudur. “Doğanın bu formu bir yandan kahramanın ilham kaynağı olurken, diğer yandan onun en büyük düşmanını da temsil eder.” (Brereton, 2013, p. 216). Doğaya dönüş temasına ait öyküler, edebiyatta ve daha sonra sinemada da sıklıkla farklı işlev ve formlarda karşımıza çıkan, ‘kahramanın yolculuğu’ şablonuna ya da yol anlatılarına dayanan bol malzemeli, verimli öyküler olarak görülmüşlerdir.

Ekoloji ve Ekoeleştirirel Bakış

Konuya en genel haliyle bir ‘ekoloji’ tanımıyla başlanırsa ekolojinin, canlıların çevrelerindeki her şeyle ilişkisini konu alan interdisipliner bir bilim alanı olduğunu söylemek mümkündür. Ekoloji tanımı gereği çevreye duyarlıdır. Bu tanımlamalarda ‘çevre’ ile anlaşılması gereken de ‘her şey’dir ve insan doğal olarak onun bir parçasıdır.

Konuya ilişkin rehber niteliğinde kitaplarıyla tanınan Ernest Callenbach’ın açıklamalarıyla ekoloji:

“fizikte ve kimyada olduğu gibi anlaşılır neden ve sonuç ilişkileri üzerinde değil; düzenler, ağlar, dengeler ve döngüler üzerinde çalışır. Ekolojinin amacı, sadece canlı sistemlerini bileşenlerine ayırıp incelemek değil, aynı zamanda bir bütün olarak işlevlerini anlamaktır.” (Callenbach, 2017, p. 41)

Ekolojik yaklaşımlar oldukça çeşitlidir. Ekoloji biliminin insan eylemlerinin doğaya müdahaleleri ve bunların ekolojik sonuçlarını giderek daha çok araştırmalarına dahil etmesi ile sağladığı verilerden yararlanan yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bunlar hem birbirini izleyen dizgeler halinde gelişmişlerdir; hem de yan yana durabilen yaklaşımlar mevcuttur. Derin ekoloji, çevrecilik, ekofeminizm, toplumsal ekoloji gibi yaklaşımlar ilk akla gelenler arasındadır.

Derin ekoloji

Tüm canlılar için eşitlikçi bir tavra sahip, ekosantrik (doğamerkezci) bir yaklaşımdır. Derin ekolojistler “Batı felsefesinde ve kültüründe insanla doğa arasında bir düalizm yaratılmasının çevre krizinin kökeninde yattığını iddia ederek, insanların ve ekosferin monist ve ilkel bir yaklaşımla yeniden özdeşleştirilmesini talep ederler.” (Garrard, 2016, p. 43)

Derin ekoloji kavramından ilk söz eden, Norveçli düşünür Arne Naess olmuştur ve derin ekolojinin temel etik gereksinimlerini iki kavramla tanımlar. İlki “biyosferik eşitlikçilik”tir ve tüm canlıların eşit yaşama hakkını ifade eder. İkincisiyse “eşitlik ve ortak yaşam ilkesi” olup

²1800’lerde Henry David Thoreau, John Muir, Aldo Leopold gibi isimler el değmemiş doğa üzerine yazdıklarıyla Amerikan doğa yazını geleneğini başlatarak ekoeleştiriyeye zemin hazırlamışlardır. Avrupa’dan gelen yerleşimcilerin karşılaştıkları doğaya istilacı ve romantik yaklaşımlarla atfettiklerinin izi sonraki yazınsal örneklerde de sürmüştür.

insan kültürlerinde de, doğal dünyada da formların zenginliğini ön plana alır (Naess'ten akt. Brereton, 2005, pp. 28-29).

Garrard'ın aktarımına göre "Ekomerkezcilik kavramı Taoizm ve Budizm gibi Doğu dinlerinden türetilmiş inanç sistemlerinden, Assisi'li St. Francis (1182- 1286) ve Pierre Teilhard de Chardin (1881- 1955) gibi Hristiyanlığın heterodoks isimlerinden ve Hristiyanlık öncesi Vika, Şamanizm, Kızılderili ve diğer "ilkel" dinlerin modern biçimlerinden etkilenmiştir." (Garrard, 2016, p. 44) Bu bakımdan spiritüel bağlantıları güçlü bir bakış açısı olduğu kabul edilir.

Derin ekolojinin temel savunusu, insan olan ve olmayanların yaşamının ve bu yaşamların çeşitliliğinin kendine has bir değeri olduğudur. İnsanlar doğaya ve bu yaşamlara ihtiyaçları dışında müdahale etmemelidir; fakat mevcut durumda ederler. Öte yandan derin ekoloji, doğaya müdahale alanımızı artırmak için nüfusun azaltılması gerekliliği gibi radikal önlemleri de öne sürmüştür (Callenbach, 2017, p. 43). Bu gibi ekstrem önerilere sahip olması derin ekolojiye getirilen eleştirilerin temel sebepleri arasındadır. Derin ekoloji düşüncesine gelen diğer eleştiriler arasında, düşüncenin özcülüğü, insanın ihtiyaçlarını tanımlama konusunda muğlak kalması, yaşamın üretime dayalı boyutunu tartışmamaları da bulunmaktadır.

Çevrecilik (Sığ Ekoloji)

Çevrecilik, derin ekolojistler tarafından karşıtlığı net bir şekilde kavram düzeyinde de kurulan ve 'sığ ekoloji' olarak adlandırılan anaakım bir alan olarak kabul edilir. ABD kökenli çevrecilik (sığ ekoloji) söylemi düzenin değiştirilmeden insan eliyle düzeltilerek daha sürdürülebilir hale getirilmesi üzerine kuruludur. Naess'in karşı çıktığı sürdürülebilirlik söylemi büyük ölçüde bu çevreci politikalara aittir.

David Ingram'a göre bu anaakım çevrecilik "ekonomistler, mühendisler ve bilim adamlarını geçici, teknik çözümler sunmaya çağırarak, çevre sorunlarını meta tüketimi, kar maksimizasyonu ve ekonomik büyümeyi sürdürebilmek için kapitalist ekonominin gereksinimleri içine yerleştirmeye devam eder." (Ingram, 2010, p. 13). Çevrecilik apolitik, insanmerkezci ve pozitivist görülerek, en çok bilinen WWF-World Wildlife Fund, Green Peace gibi büyük oluşumlar da mevcut düzeni sürdürmeye yönelik yapılanmaları ve yeterince ekosantrik olmadıkları yönünde eleştirilerin hedefi olur.

Ekofeminizm

Ekofeminizm de, tıpkı 'derin ekoloji' gibi radikal uçta yer alan ve kendi içinde çeşitlilik gösteren bir anlayıştır. "Derin ekoloji insanmerkezci insan/doğa "düalizmi"ni ekoloji karşıtı inanç ve pratiklerin temeli olarak görür, ekofeminizmse "erkekmerkezli" erkek/kadın düalizmini sorumlu tutar." (Callenbach, 2017, p. 45). Ekofeminist bakış açısına göre sorunların temeli ataerkil düzenin getirdikleridir; bunun sonucunda tıpkı sömürüye uğrayan kadın gibi doğurgan olan doğa da zarar görür.

Shiva ve Mies'in *Ekofeminizm* başlıklı kitabında, yeryüzüne tecavüz ile kadınlara yapılan tecavüz arasında bir koşutluk kurulur. Bu koşutluk kadınların hem dünya görüşlerini şekillendirme hem de ekonomik özgürlüklerini ele alma meselesinden bağımsız değildir. Ekonomik kırılmalık kadınları her türlü şiddete karşı daha savunmasız kılmaktadır (Shiva & Mies, 2019, p. 19).

Ekofeminizm "kadim bir bilgeliğe konmuş yeni isimdir ve 1970'lerin sonu 1980'lerin başında çeşitli toplumsal hareketlerden doğmuştur". İlk olarak 1974 yılında kadınları ekolojik devrime davet eden Françoise d'Eaubonne tarafından kullanılmışsa da sonradan yeniden popülerlik kazanmıştır (Shiva & Mies, 2019, p. 58). Feminizm gibi ekofeminizmin de farklı farklı yaklaşımları vardır, ancak ortaklaşılacak temel nokta ataerkinin kadın ve doğa üzerindeki olumsuz etkisidir. Bunu yaparken doğaya araçsal yaklaşımı ve türçülüğü de eleştirir. Bazı görüşler ekofeminist bakış açısını 'tanrıça kültüne' yaklaştırarak ona Şamanist ve ruhani özellikler

yüklerken, bazıları da ataerkilliği toplumsal ve ekonomik boyutlarıyla değerlendirerek kadın ve doğanın benzeşen konumunu materyalist bir çerçeveden tanımlamışlardır. Callenbach özellikle radikal ekofeminizmin benimsediği bu ruhani yaklaşımın gerekçesini şöyle özetler:

“Kadınlar doğayla ilişkilendiriliyorsa ve bu iki kavram birbirlerine referans verilerek hor görülüyorsa, terimleri tersyüz ederek doğayı, irrasyonelliği, duygu ve insan veya insandışı bedeni kültür, akıl ve zihin karşısında yücelterek bu hiyerarşiyi yıkmak mümkün olabilir.” (Callenbach, 2017, p. 45)

Doğa ve kadın özdeşliğini ‘kültürel ekofeminizm’ üzerinden yorumlayan Ingram, “modern Aydınlanmanın bilimsel ve teknolojik rasyonalite projesini temelde hem kadınlar hem de insan-dışı doğa üzerine erkeksi bir iktidar arzusu olarak” gördüğünü ve bu durumun da kültürel ekofeministleri “ustalık, tahakküm ve hiyerarşi gibi ‘eril’ kavramlar olarak gördüklerine karşı çıkarken; yetiştirme, empati ve pasifizm gibi ‘kadınsı’ değerler olarak tanımladıkları şeyleri övmeye” yönelttiğini belirtir (Ingram, 2010, p. 41). Kadınsılığın üzerinde olumsuz bir vurgu bulunmaz, tam tersi, doğanın dilini ve yöntemlerini (derin ekolojinin de kısmen talep ettiği şekilde) anlayıp bir parçası olmaya, ‘dahiliyete’ yönelik bir vurgudur.

Toplumsal Ekoloji

Toplumsal ekoloji, derin ekoloji gibi mistik doğayı yücelterek tüm kötülüklerin insandan geldiğini vurgulamak yerine toplumsal ve ekonomik koşullar dahilinde adil bir konumlandırma peşindedir. Ekolojik tartışmaların toplumsal, politik ve ekonomik boyutları görmezden gelindiği sürece yapılacak çalışmaların eksik olduğu görüşünü savunur. Sanayileşme beraberinde gelen sömürü, sınıf tartışmaları, zenginleşme ve yoksullaşma, doğanın insan eliyle tahribatı ve sömürsü de ekoloji perspektiflerinin bir parçasıdır. Ekolojik sorunların asıl kaynağı günümüzde sürdürülebilir olmaktan çıkmış kapitalist ilişkilerin üretim ve tüketim ilişkileriyle doğaya verdiği zarardır.

“Toplumsal ekolojistler, şirketleri yönlendiren temel ekonomik kurallar değişmediği sürece, bakir alanları ve tehlike altındaki türleri koruma, tüketimi azaltma, atıkları geri dönüştürme ve ekolojik sorumluluğa sahip yaşamlar sürme yönündeki gayretlerimizin boşuna olduğunu ifade ederler.” (Callenbach, 2017, p. 44)

Bu alanda önemli bir toplumsal ekolojist olarak tanınan Murray Bookchin “doğa üzerindeki hiyerarşinin reddinin, insan farklılığının reddini ve ‘akıl sömürgeleştirme biçimlerinin’ reddini, hatta tüm rasyonalitenin reddini kabul eden bir özcülük formuyla sonuçlandığını” ileri sürer (Akt. Brereton, 2005, p. 32). Aslında insanların en büyük ekolojik görevi toplum ve doğa ilişkisine bilinçli bir şekilde eğilmektir.

Ekoeleştirir

Tüm bu farklı ekolojik yaklaşımların edebi, psikolojik ve sosyolojik kavramlarla kaynaklık ettiği ‘ekoeleştirir’ en az ekoloji kavramının kendisi kadar interdisipliner bir alandır. “Ekoeleştirir en geniş tanımıyla, insanla insan dışı arasındaki ilişkinin insanlığın kültürel tarihi boyunca incelenmesi ve bizzat “insan” kavramının eleştirel bir incelemesidir.” (Garrard, 2016, p. 17). Kaynağını öncelikle edebiyat eserlerinin ekolojik perspektiflerle incelenmesinden alan ‘ekoeleştirir’ çeşitli bir alan olmakla birlikte ekolojik yaklaşımların belirlenip onlara işlevler yüklenmesi şeklinde tanımlanabilecek bir ortak paydaya sahiptir. Öncül isimler içerisinde yer alan Cheryl Glotfelty’nin tanımına göre ‘ekoeleştirir’:

“En basit tanımıyla, edebiyatla fiziksel çevre arasındaki ilişkinin incelenmesidir. Tıpkı feminist eleştirinin dili ve edebiyatı cinsiyet bilincine sahip bir bakış açısıyla incelemesi veya Marksist eleştirinin metin okumalarına üretim tarzlarına ve ekonomik sınıflara dayalı bir bilinç katması gibi, ekoeleştirir de edebiyat çalışmalarına yeryüzü merkezli bir yaklaşım getirir.” (Glotfelty’den akt. Garrard, 2016, p. 15)

Kökenleri 1960-70'lere dayanan ekolojik edebiyat çalışmalarının bir eleştirel ekol olarak tanınması 1990'ları bulmuştur. 'Ekoeleştirir' ifadesi ise ilk kez 1978 yılında William Rueckert tarafından edebiyatta ekolojik kavramlara yer verilmesine gönderme yapan kısıtlı bir tanımla kullanılır. Ekosinemacı Paula Willoquet-Maricondi'nin tanımına göre:

"Bugün edebi ekoeleştirinin çalışma alanları tür olarak doğa yazını, edebi ürünlerde fiziksel ortamın rolü, bir kültürün çevre hakkında söyledikleri ve ona nasıl davrandığı arasındaki karşılıklı ilişki, mekanı eleştirel bir kategori olarak düşünmek, toplumsal cinsiyet, sınıf, etnisite ve doğa arasındaki ilgileri tespit etmek, kültürel olarak üretilmiş metinlerin doğal dünyayla ilişkimizi nasıl etkilediğini sorgulamak, bir kültüre ait çevre kavramının zaman içerisindeki değişimlerinin izini sürmek ve edebiyattaki çevre krizi temsillerini incelemektir." (Willoquet-Maricondi, 2010a, p. 3)

Özetle, edebiyat alanındaki ekoeleştirir, doğanın nasıl temsil bulduğu (vahşi doğa, manzara, betimlemeler vb.), ahlaki, dinsel, inanış biçimlerine dair etkiler, bilimselliğin rolü, doğayla kültür arasındaki ilişki ve problemleri tanımlama ile bu ilişkilerin edebi karşılıklarının şiir, düzyazı, gezi yazısı ve doğa yazını gibi farklı alanlarda bulunmasıyla ilgilenmiştir. Ekoeleştirinin hareket alanı sadece edebiyatla sınırlı kalmayıp daha sonra sanat, sinema ve medya gibi alanlara da yayılmıştır. Farklı ekoloji yaklaşımlarından beslenen ekoeleştirir yöntemleri edebi metinler dışında da uygulama geçerliliği bulmuş; bunun sonucunda eko eleştirel filmler, eko-film, ekosinema kavramları ile birlikte yeni çalışma alanları ortaya çıkmıştır.

Ekosinema: Sinemaya Ekoeleştirirel Yaklaşımlar

Sinemaya ekoeleştirirel perspektiflerden bakma girişimleri 1990ların ortasından itibaren başlar. Ekosinema alanında çalışan araştırmacı ve eleştirmenlerin eğildiği sadece çevresel konuları ele alan filmler değildir. Ekosinema hem filmlerde kurulan temsil ve söylemleri; hem doğayı filmlerin bir parçası olarak ele alırken başvurulan anlatım biçimlerini, görüntü ve ses tasarımına dair sinemasal tercihlerinin tümüyle (doğayı nasıl anlattıkları ve gösterdikleriyle); hem doğaya yönelik hassasiyetleri ve hangi türde filmlerin ekolojik hassasiyet ve tartışmaları ifade etmede daha yetkin oldukları, hem de filmlerin yapımından gösterimine endüstriyel süreçlerinin ekolojik boyutunun ne ölçüde yeşil olabileceği gibi meseleleri içine alan geniş bir alandır. Bu bağlamda ekosinemayı da interdisipliner bir felsefi alan olarak tanımlamak mümkündür.

Tek bir ekosinema tanımı olmamakla birlikte ortak özelliklerin ekolojik hassasiyetler, doğaya antroposantrik olmayan yaklaşım ve filmlere (öncelikle edebiyattan ödünç alınan) ekoeleştirirel bakış açısı ile bakmak olduğu söylenebilir. Bu makalede de incelemeler yapılırken hareket eksenini çoklukla bu minimum ortak alan olacaktır.

Ekosinema alanında aralarında bazı ortaklıklar da tespit edilebilen birçok araştırmacıdan söz etmek mümkündür. 2000 sonrası yapılan çalışmalar içerisinde David Ingram'ın *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema* (ilk basım 2000) ve Pat Brereton'un *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema* (ilk basım 2004) kitaplarının bu alanı bir araştırma alanı olarak sistematize ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Her iki araştırmacı da Hollywood film kültürü ve doğa üzerine eğilmiştir. Brereton ticari ve popüler filmlerde ekolojik unsurların izini sürer, David Ingram ise Hollywood filmlerini izleyicinin bilişsel ve duygusal süreçlerini de dahil ederek inceler.

Pietari Kääpä (2014), sinemanın ekolojik toplumsal işlevini ön plana alarak, anaakım olan ya da olmayan her filme ekolojik yaklaşılabileceğini ileri sürer. Scott MacDonald (2013), sanat sineması, deneysel ve avangart yaklaşımlar ile 'yavaş sinema' (slow cinema) anlayışının ekolojik duyarlılık yaratarak ekosinema üretmeye uygun olabileceğini düşünür; "ekosinemanın görevinin konvansiyonel medya izleyiciliğine alternatif oluşturacak ve çevresel açıdan daha ileri fikirli düşünce yapıları ortaya çıkaracak *yeni film deneyimi biçimleri* temin etmesi" olduğunu

belirtir (MacDonald, 2013, p. 20). Tıpkı Ingram gibi, doğayı görüntüyle betimleme konusunda çıkarımlarda bulunmuştur. Paula Willoquet-Maricondi (2010) de bilinç uyandırabilecek, aktivizme teşvik edebilecek filmleri (örn. aktivist belgeseller) ekosinema perspektifine uygun bulur. Buna ek olarak sanat sineması ve auteur sineması alanında da tespitleri vardır.

Ekosinema çalışmaları içerisinde sinemanın kendi ekosistemini tanımlama girişiminde bulunan Adrian J. Ivakhiv yöntem olarak da ayrı bir yerde durur. Peirce'cü göstergebilim, Bergson ve Deleuze'den etki almış ve film yapım ve izleme deneyimleri üzerine eğilmiştir. Çeşitli yazılarının yanı sıra *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature* (2013b) kitabı bu alana eğilir. Ekosinemaya toplumsal ekoloji çerçevesinden yaklaşan Andrew Hageman (2013) ise diyalektik ideolojik eleştirinin ekosinema içindeki yerini Zizek ve Althousser temelli bir yaklaşımla tanımlar.

Ayrıca Paula Willoquet- Maricondi'nin derlediği *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film* (ilk basım 2010), Stephen Rust, Salma Monani ve Sean Cubitt'in derlediği *Ecocinema: Theory and Practice* (ilk basım 2012), Anat Pick ve Guinevere Narraway'ın derlediği *Screening Nature: Cinema Beyond the Human* (ilk basım 2013), yine Stephen Rust, Salma Monani ve Sean Cubitt'in derlediği *Ecomedia: Key Issues in Environment and Sustainability* (ilk basım 2016) gibi alanın yukarıda adı anılan birçok önemli araştırmacısını bir araya getiren yayınlar da literatürdeki yerini almıştır.

Film kültürüne 'ekolojik' bir anlayışın sadece çevreci politikalarla ilgilenen veya doğaya estetik bakabilen filmlerde değil, tüm filmlerde aranacağını belirten Kääpä'nın tanımıyla:

"Ekosinema, kültürel üretim içerisinde çevrecilik ve doğanın temsil edildiği geleneksel yöntemleri sorgulamaya dayanan yorumlayıcı bir stratejidir. Dahası, bir dizi farklı sanatçı ve yapımcı için bilinçli bir film pratiği tanımıdır. Dolayısıyla ekosinema, hem filmleri incelemenin bir yolu hem de film metinlerinin üretim pratiklerine etik-çevresel bir yaklaşımdır." (Kääpä, 2014, p. 3)

David Ingram, bilişsel yöntemin kendi ifadesiyle "eko-film eleştirisi" konusunda işe yarar olabileceğini düşünür. Ona göre Eko-film eleştirisi:

"sinemacılar tarafından seçilen yavaş ritm ve uzun çekim kullanımları gibi farklı estetik tercihlerin etkilerini inceler ve bunları eko-film eleştirisinin merkezindeki üç kavramsal karşıtlık ışığında ele alır: sanat sineması ve popüler sinema, gerçekçilik ve melodram ve törecilik (moralism) ve töretanmazlık (immoralism). Alta yatan soru, bir film tarzının, türünün veya beğenin ekolojik anlayışı geliştirmede diğerinden daha etkili olup olmadığıdır." (Ingram, 2013, p. 43)

Ingram eko-film eleştirisi yaklaşımını oluştururken bilişsel kuramcı Greg Smith'in "çağrışımsal (associative) modeli"nden yararlanır. Bu modeli temel alarak bir filmin izleyicinin zihnindeki anlamı oluşturmak için bilişsel, duygusal ve duyusal (affective) estetik yöntemleri birlikte kullandığını öne sürer. Anlatı filmleri kahramanla oluşturduğu yoğun özdeşleşmeyle ve filmin bunu destekleyen biçimsel özellikleriyle işler (Ingram, 2013, p. 44).

İçlerinde en büyük iddiaya sahip ve neredeyse sıfırdan bir ekolojik film kuramı oluşturma gayretinde olan Ivakhiv'dir. Ona göre: "Süreç-ilişki felsefesine dayanan eko-eleştirel bir film teorisi, bunların tümünü en geniş referans çerçevesine; yani yeryüzü ya da dünya ile dinamik ilişkimizin geneline yerleştirebilir (Ivakhiv, 2013a, p. 88). Ivakhiv, izleyicinin de bu sürecin bir parçası olduğu tasarımlarında sinemanın dış dünyayla girdiği ilişkiyi oldukça önemser. Ayrıca yöntem olarak göstergebilimin altını çizerek, Charles Sanders Peirce'in göstergebilim yöntemlerinin "göstergeler ve maddi gerçeklik arasındaki bağlantılara dikkat çektiği için sinemaya ilişkin ekoloji odaklı bir anlayış bakımından değerli" olduğunu belirtir (Ivakhiv, 2013a, p. 97).

Willoquet-Maricondi sinemasal ekoeleştirisinin "görsel temsillerin doğayı ve doğal özellikleri nasıl konumlandığını, bunların kameranın merceğiyle nasıl çerçvelendiğini veya kurgu süreciyle nasıl şekillendirildiğini ele alması gerektiğini" söyler ve klasik sinema tarzının ideolojik bir gerçekçilik yanulsamasına aracı olduğunun da altını çizer (Willoquet-

Maricondi, 2010, p. 3). Bu bağlamda ekosinema olarak kabul edilebilecek türde filmleri “lirik ve tefekkürücü (contemplative) bir tarz, ekosistemler ve doğanın tüm bileşenleri hava, su, toprak ve organizmalar için bir takdir geliştirebilir, (...)ayrıca “bizi motive etmek için açık bir aktivist yaklaşım uygulanabilir.” (Willoquet-Maricondi, 2010b, p. 45) şeklinde açıkça ayırır.

Özetle; ekosinema anlayışının arandığı ve uygulandığı mecralar arasında genel olarak belgeseller, özel olarak vahşi doğa belgeselleri, deneysel ve avangart filmler, popüler ve anaakım sinema, melodram/drama, bilim kurgu, felaket filmleri, distopyalar, kıyamet anlatıları, 70’ler kır slasher filmleri gibi spesifik türler, Hollywood sineması, sanat sineması, her türden doğaya dönüş filmleri, çevreci filmler ve film festivalleri, film yapım ve gösterim yöntemlerinin ne kadar yeşil olduğu, izleyicinin algısı (alımlama çalışmaları) ve aktivizm yer almaktadır.

Ekosinema ve ekoeleştirel yaklaşımlar filmleri ekolojik açıdan incelemek için veriler sunar. Bununla birlikte tekil olarak değerlendirildiklerinde yaklaşımların birçoğunun ya çok sınırlı bir odağa sahip olduğu ya da haddinden fazla kapsayıcı olmaya çalıştıkları görülür. İzlenebilecek yol, filmleri değerlendirme yöntemlerini ödünç alarak ve farklı ekolojik kaynaklarla (örneğin derin ekoloji ve ekofeminizm gibi) ilgilerini araştırarak filmlerin bu ilişkiyi nasıl inşa ettiklerini anlamaya çalışmaktır ve bu çaba anlamlı sonuçlar ortaya koyabilme potansiyeline sahiptir. Bu izleri belgesel, kurmaca uzun metraj, popüler sinema ve sanat sineması gibi farklı mecralarda aramak sinemanın anlam, duygu ve düşünce yaratma potansiyeli ve imgelerle düşünebilme becerisini ortaya koyabilecektir. Filmlerin ele aldıkları konuları nasıl yöntemlerle anlattıkları ekolojik yaklaşımları için belirleyici olabilir. Tartışmalar arasında yer alan fakat bu anlam arayışı dışında kalan ekolojik film yapım ve gösterim yöntemleri ile endüstriyel araçların sorgulanması ise başlı başına ayrı bir araştırma alanıdır. Bu nedenle makalenin kapsamı dışında bırakılmıştır.

Doğaya Dönüş Filmleri ve Ekoloji

Sinemada doğaya dönüş teması kahramanların çeşitli motivasyonları üzerinden kendine farklı şekillerde yer bulur. Çeşitli kişisel sebeplerle doğada yaşamaya karar verme, diğer insanlardan izole olma arzusu *Captain Fantastic* (Kaptan Fantastik, Matt Ross, 2016), bir kendini arayış süreci içine girme *Into the Wild*, (Özgürlük Yolu, Sean Penn, 2002), keşif, eğlence gibi sebeplerle olabilmektedir. Bu filmlerin öncülü olarak *Walkabout* (Sonsuz Çöl, Nicolas Roeg, 1971), *Jeremiah Johnson* (Sydney Pollack, 1972) gibi örnekler verilebilirken, daha yakın geçmişten bugüne doğru da popülerliğini yitirmediği *Seven Years in Tibet* (Tibet’te Yedi Yıl, Jean-Jacques Annoud, 1997), *Grizzly Man* (Ayı Adam, Werner Herzog, 2005), *127 Hours* (127 Saat, Danny Boyle, 2010), *Wild* (Yaban, Jean Marc Valeé, 2014), *Jungle* (Orman, Greg Mc Lean, 2017) filmleriyle görülebilir. Aralarına başkalarının da eklenebileceği bu örnekler birbirinden açıkça çok farklıdır. Türleri ne olursa olsun bu filmler doğayla mücadele ve onunla barışıp doğadan öğrenme, doğaya uyumlanma gibi süreçlerden tümü ya da bazılarını içerirler.

Bu anlatılar sonunda doğa kendisiyle bütünleşilen, bir olunan mı, kendisine sığınılan mı, yoksa onunla mücadele edilen midir? Özellikle felaket filmleri ve hayatta kalma mücadelesi (survival) filmlerinde doğa sıklıkla kahramanların aşması, baş etme yollarını öğrenip uzlaşması ya da yenmesi gereken bir engel olarak durur. Filmlerde insan eylemlerinin karşılaşılan zorlukların ne kadarında payının olduğu önemlidir. Doğa ile koparılmış ilişkiyi romantik düşüncelerle yeniden kolayca inşa edebileceğini ummak kahramanları zor durumda bıraktığında anlatının saptığı yön filmlerin tonunu belirler. Bu tür soruları sorma ve filmlerin içerik ve biçime dayalı özellikleri içerisinden bunları ayıklayıp tanımlama çabası bu filmlerin gerçek ekolojik yönelimini analiz etmek için gereklidir.

Anaakım sinemada doğaya dönüş filmleri aileden, içinde bulunulan toplumsal yapıdan ya da yaşanan kötü bir durumdan kaçarak ve uzaklaşarak, doğayı arka planına alan bir maceraya atılıp anlam arayışı üzerine filmler olarak karşılık bulur. Yol filmi şemasını da

izleyen bu filmler popüler sinemada karakterlerin dönüşüp değiştiği kendini buldukları şablonlar sunarlar. Karakter motivasyonları ve dramatik gerekçeleri oldukça güçlü filmler olarak özellikle popüler sinemada izleyiciye karakterle yoğun bir özdeşleşme sağlama vaadi taşıyan bu filmlerin ayırt edici özellikleri, filmlerin vardıkları nihai son ve söylemleridir. Doğaya dönüş klişesinden yararlanan filmleri tanımlarken Brereton şu yorumu yapar:

“Walden ve *On the Road* gibi etkileyici “doğaya dönüş” öykülerinin izinden giden *Into the Wild* (2002), *Grizzly Man* (2005) ve *Into the West* (1992) gibi filmler, vahşi doğaya saygı, yüce bir doğa tasavvuru ve doğaya yolculuk kavramlarını bir araya getirir. Bu filmler, yeni neslin doğayı ve manzarayı ilk elden deneyimleme ihtiyacına cevap veren ve kendisinden öncekiler gibi geleneksel aile ve gelenek bağlarından uzaklaşan karşı kültür eko-yol filmleri olarak okunabilir” (Brereton, 2013, p. 213)

Into the Wild’da , macera arayan genç erkeğin ekolojik ve ruhani yolculuğu konu edilir; *Grizzly Man*, dönüşlü (reflexive) bir belgesel olarak vahşi doğada aşmaması gereken sınırları aşan birini konu alır; *Into The West* ise özgürlük ve kaçışa romantik bir yaklaşım sunar. Bu filmlerde “bir kaçıştan ziyade aile kavramları doğrulanır ve manzaranın ve vahşi doğanın özelleştirici (essentializing) üstünlüğünün altı çizilir.” (Brereton, 2013, p. 213).

Doğaya dönüş temasını odağına alan filmlerin hepsi (yukarıdakilerden bazıları da dahil olmak üzere) doğrudan ekolojik hassasiyetlere sahip değildir. Filmlerde doğa insanların kişisel gelişimi için bir nevi araç işlevi görebilir; bu bakışa açısında nihayetinde yine insan odaklıdır. Her ne kadar doğanın bilgeliği insanı değiştirirse de anlatılar insanmerkezci olmaktan kurtulamaz.

Ingram, “doğanın dengesi” kavramını, kafalardaki romantik düşünceye karşın doğanın dengeli ve statik değil, dinamik olduğu şeklinde yorumlar. Doğa insan eliyle olsun ya da olmasın birçok değişime uğramıştır ve uğramaya da devam eder (Ingram, 2010, p. 18). Kendisine kaçılan ve sığınan, affedici, kabul edici olmak gibi insani özellikler atfedilen doğa aslında her zaman değişip dönüşür. Çeşitlilik, yıkım, türlü felaketler her zaman bu değişimin bir parçasıdır ve bu bilimsel kabul de romantik düşünceyi yerle bir eder. Doğaya atfedilen durağan ideal kartpostal imgesine karşın onun “gelişimsel bir süreç” olarak görülmesi gerektiğini söyleyerek insanla doğanın ekonomi-politiğini ele alan Murray Bookchin’in alandaki tartışmaları da oldukça verimlidir (Bookchin, 1994, p. 39).

Filmlerin (özellikle de anaakım kurmaca filmlerin) sonunda kişiler eski yerlerine, ailelerine, yaşadıkları kentlere birer dönüşüm geçirerek geri dönüyorlar ve doğa bunun bir katalizörü oluyorsa; bu anlatı şablonu doğanın filmlerde bir araç olduğunu ve insanlığa faydası üzerinden tanımlandığını akıllara getirir. Elbette bunu tüm anaakım filmlere mal etmek, filmlerin doğayla insanın bağı üzerine yorum yapma kabiliyetlerini göz ardı etmek olur.

Koca Dünya ve Yuva Filmlerinde Doğaya Dönüş

Koca Dünya (Reha Erdem, 2016) ve *Yuva* (Emre Yeksan, 2018) insanlar tarafından yaratılmış sorunlardan kaçarak doğaya dönen, hatta sığınan karakterlere sahip filmlerdir. İkisi de hayatta anlam arayışı ya da kişisel gelişim amaçlı yol filmleri değildir. Ayrıca ekosinema çalışmaları içinde de kimi kuramcılar tarafından ekolojik hassasiyetlerin görülebileceği iddiasıyla ayrımı yapıldığı üzere (Scott MacDonald ve Paula Willoquet-Maricondi) popüler sinema değil, sanat sineması şablonuna uygun filmlerdir.

Her iki filmde de dikkat çekici ortaklık, belki de birlikte anılabilmelerini sağlayan temel durum filmlerin sinemasal araçlarla insanmerkezciliği aşarak, doğa-kültür ikiliği ibresini doğadan yana çevirmeleridir. Bu bakımdan sinemasal araçlarla doğa-kültür ayırımına dair fikir üretebildikleri görülmür.

Bu iki filmi doğaya dönüş filmleri arasında ayrıcalıklı konuma yerleştiren bir diğer unsur da filmlerde doğanın insanın gelişimi ve yaşamında bir yere varması, aradığı anlamı

bulması için araç konumunda olmamasıdır. Bu da filmlerin anlatısını insanmerkezci olmaktan tamamen çıkarır. Karakterler doğanın birer parçası olmayı doğaya saygı duyarak talep ettikçe doğa kucaklayıcı, dahil edici bir sığınak ve barınak olur; zorluklar yaşansa da gerekli dil öğrenilince çatışmaların olmadığı bir birlik alanıdır. Filmlerdeki mücadelenin tamamı diğer insanlara karşı verilir; karakterlerin yaşantısındaki sorunların kaynağı doğa değildir.

Mette Hjort bu dahil olma ve katılımcı durumu çalışmasında ele aldığı ve eko-auteur olarak tanımladığı Knut Erik Jensen üzerinden sinemasal araçlarla şöyle açıklar:

“Sinematografi ve kurgu, doğal ortamları tutarlı bir şekilde katılımcı mekanlar olarak sunar, örneğin insan figürleri mekana derinlemesine dahil olmuştur ve doğal güçlerin oyunlarına tüm duyularını harekete geçecek şekilde açıklardır. Jensen’in tarzı, pitoresk kavramlardan uzaklaşan bir tarzıdır: çekici doğal sahneler içeren panoramik uzun çekimleri, sürekli olarak yerlerini unsurların aşırı yakın çekimlerine bırakarak, biyoloji, jeoloji ve ekoloji gibi disiplinleri ilerletmek isteyen doğa bilimcileri tarafından benimsenen perspektifleri akla getirir.” (Hjort, 2016, p. 121)

Her iki filmin de öncelikle ‘derin ekoloji’ anlayışıyla paralellik gösterdikleri söylenebilir. Hem *Yuva*, hem *Koca Dünya*’da doğayla bütünleşme halinin sinemasal tasvirlerinin, hem doğaya saygılı ve ekolojik hem de spiritüel tarafları da vardır. Buna ek olarak, özellikle Zuhâl (Ecem Uzun) karakterinin doğaya doğrudan adapte olabilmesi üzerinden *Koca Dünya*’nın ekofeminizm alanında da tartışılabilir yanları ortaya çıkar. Bunun sebebi filmde ataerkil düzen üzerinden gelen kötülükler (üvey baba, aile yapısı, annesiz-babasız olmak vb.) ve doğrudan kurulan doğa-kadın özdeşliğidir.

Sinemasal Tercihler

Onları sinemasal özellikleriyle incelemeyen önce bu farklı fakat hassasiyetleri noktasında keşiften doğaya sığınmış öyküleri anlatan iki filmin konusunu kısaca özetlemek yararlı olacaktır.

Koca Dünya’da Ali (Berke Karaer) ve Zuhâl içinde buldukları durumdan kurtulabilmek için kaçıp ormana sığınmışlardır. Her ikisi de yetiştirme yurdunda büyümüşler ve kardeş olduklarını düşünürler. Zuhâl’in gönderildiği ailede aslında eve kuma olarak alındığını fark eden Ali, ona bu kötülüğü yapan ev halkını bıçaklayıp Zuhâl’i kaçıtır. Birlikte İstanbul’un iyice dışına, onları kimsenin bulamayacağı ormanlık bir bölgeye sığınurlar.

Dış dünya ile ilişkisi olan, çalışmaya giden, yiyecek getiren sadece Ali olurken Zuhâl giderek ormanla özdeşleşmeye başlar. Uğradığı istismar sonucu hamile kalmıştır ve hayatını tehlikeye atan bir kanama geçirir. Onu hastanede bırakmak zorunda kalan Ali’nin ne parası ne de akrabalığını ispat edecek bir belgesi vardır.

Yuva’da ise ailesinden uzaklaşıp tek başına onların ormanlık arazisinde yaşamayı seçen Veysel’in (Kutay Sandıkçı), bu arazinin satılmasıyla birlikte bulunduğu yeri ve yaşam biçimini terk etmeye zorlanması anlatılmaktadır. Bu süreçte hem onu çıkarmaya çalışan yetkililerle mücadele eder ve ormana verdikleri zararı telafi etmeye çalışır hem de bağlarını kopardığı kardeşi Hasan’ın (Eray Cezayirlioğlu) uzlaşma çabalarına maruz kalır. Veysel ormanın özünü (Veysel’in hasta ve yaralıları iyileştirdiği spiritüel mağara) bir olmuş, içindeki tüm canlılar kadar doğal bir parçası olmuştur ve ormanın şifa veren özü onu değiştirip dönüştürmüştür. Bu dönüşüm sürecinden ormanın özüne temas edebilen kardeşi Hasan da nasibini alacaktır.

Filmlerde anlatılanları özetledikten sonra, Mette Hjort’un tanımını yaptığı “ekolojik film yapımını oluşturan niyetler” aracılığıyla filmler değerlendirilmeye başlanabilir. Bunlar şu şekilde maddelenmiştir:

- (a) bir ekosistem içindeki canlı türlerinin karşılıklı bağımlılığını tanıma niyeti (etik-bilişsel hedef);
- (b) insan eyleminin olumsuz etkilerini uyandırma, belgeleme veya analiz etme ve değişimi savunma niyeti (aktivist hedef);

(c) doğal çevre hakkında doğru inançları geliştirme ve onun hakkında sağlıklı düşünmeyi teşvik etme niyeti (bilişsel hedef);

(d) çevre üzerinde doğrudan zararlı etkilerden kaçınan film yapım pratiklerinin yanı sıra film yapımının dolaylı çevresel maliyetlerini mümkün olan en geniş ölçüde azaltan pratikleri benimseme niyeti (normatif hedef);

(e) doğanın değerini kendi koşulları içerisinde verme niyeti (estetik amaç).” (Hjort, 2016, p. 111)

Koca Dünya ve *Yuva* filmlerinde varlıkları tespit edilebilecek niyetlerin (c) ve (e) olduğunu söylemek mümkündür. Hjort bu niyetler arasında da ilişkiler olduğunu, ilk üç niyetten birinin mutlaka yer alacağını, fakat (d) ve (e)'nin “yokluklarının herhangi bir ekolojik sinema iddiasının meşruiyetini zayıflattığını” ekler (Hjort, 2016, p. 112). Hjort'un (e) maddesiyle tanımladığı estetik amacı anlamak için atılacak adımlar ve izlenecek yöntem filmlerde başvurulan sinemasal tercihleri incelemek ve ekolojik perspektifle yorumlamaktır.

Öykünün Kuruluşu ve Anlatı Yapısı

Filmlerin barındırdıkları anlatı özelliklerini incelemeyen önce, Ivakhiv'in bu makalenin amacıyla örtüşen ifadesiyle giriş yapmak yerinde olacaktır. Ivakhiv'e göre:

“Daha derin veya daha bütünsel bir eko-sineeleştiri, yalnızca bir filmde bulunan temsilleri değil, aynı zamanda filmin anlatımını -söylem ve anlatı yapıları, daha geniş dünyayla metinler arası ilişkileri, daha geniş bir dünya algısını genişletip dönüştürme kapasitelerini-, filmin gerçek bağlamlarını, onun teknik ve kültürel (eğlence endüstrisi, sanat dünyası) aygıtının daha geniş dünyadaki etkilerini de yakından analiz eder.” (Ivakhiv, 2008, p. 18)

Filmlerin her ikisi de öyküleri kısaca anlatılıp geçildiğinde yeterli bilginin aktarılamayacağı birer deneyim filmidir; izleyiciye sadece doğrusal öyküler aktarmaz; gelip geçici olmayan birer deneyim sunarlar. Bu özellik aslında hem Reha Erdem'in hem de Emre Yeksan'ın diğer filmlerinde de gözlemlenebilen, kaynağını sanat sineması anlatılarından alan tercihlere dayanır. Filmler arkalarında bir tat, duygu, düşünce tortusu bırakırlar ve filmlerin detayları hatırlanmasa bile o duygu izleyiciyle yaşamaya devam eder.

Her iki film de özellikle büyük perdede deneyimlenmesi daha ideal olan filmlerdir; çünkü izleyiciyi doğanın içine doğrudan dahil ederek izleyicinin karakterlerle ve doğayla farklı bir boyutta özdeşlik, ilgi ve bağ kurmasını sağlarlar.

Sanat sineması anlatımı konusunda David Bordwell, bu sinemasal anlatım kipinin olay örgüsü yapılanmasının klasik anlatıda olduğu kadar boşluksuz kurulmadığını; kasti boşluklar ve izleyiciye verilen geciktirilmiş ya da eksik bilgilerle onların şifresini izledikçe çözebilecekleri anlatı yapıları oluşturulduğunu söyler. Karakterlerin içsel motivasyonlarına ve psikolojilerine ağırlık veren bir anlayışla, olayların neden-sonuç ilişkilerinin klasik anlatıya göre daha zayıf olduğu, sembolizme ve yorumlamalara açık daha öznel anlatılar olarak evrensel bir şablon oluşturmuşlardır (Bordwell, 2010, pp. 125-177). Bordwell'in çalışmalarında etraflıca ele aldığı bu özelliklerin birçoğunu sanat sineması, bağımsız ya da arthouse adlandırmalarıyla anılan anaakım dışı sinema anlayışlarında bulmak mümkündür.

Her iki filmin öyküsünde de modern yaşamı, aileyi ve topluluğu terk ederek doğanın alanına kabul söz konusudur. Karakterlerin seçtikleri yol onların (ve öykünün) nihai mekanı olarak doğayı işaret eder. Bu bakımdan 'doğaya dönüş' öyküleriyle ortaklık gösterirler.

Filmlerde tek düzlem yoktur. Fiziksel dünya ile spiritüel dünya, hatta rüyaların iç içe geçebildiği evrenler sunarlar. Bu da anlatıların içindeki neden-sonuç ilişkilerinin doğrudan kurulamamasına sebep olur. *Koca Dünya*'da Zuhâl'in ormanda geçirdiği zaman içerisinde orayı evi bilerek benimsemesi, fakat bir yandan da insan kaynaklı korkuları rüyalarına da yansır. Giderek ormanda uyuya kalmaları da artar, zaman kavramı dönüşüme uğrar ve izleyicinin de neyin rüya neyin gerçek olduğunu seçemediği olaylar görülür. *Yuva*'da ise hem rüyalar hem de spiritüel düzlemde yararlanılmıştır. Bu düzlemlerin anahtarı filmin baş karakteri Veysel'dir.

Ormanın kalbindeki şifalı mağaranın dönüştürücü gücü, rüyaların ardından gerçekleşenlerin olay örgüsünü yönlendirme şekli bu çok düzlemliliğe örnektir.

Filmlerin neden-sonuç ilişkileri de kasti belirsizliklerle doludur. Her iki filmde de takip edilebilecek birer öykü bulunmakla birlikte, doğrusal bir dramatik eğriyle tanımlanamayacak, izleyicinin yorumuna açık sahneler yer alır. Örneğin *Yuva* filmindeki rüya mı, yoksa spiritüel bir deneyim mi olduğunun bilinemediği sevişme sahnesi ya da *Koca Dünya*'da Zuhal ve Ali'nin ağaç dallarına yattıkları, suların içinde, orman zemininde doğayla bütünleştikleri sahnelerde olduğu gibi, rasyonel bir neden-sonuç ilişkisiyle açıklanamayacak eylemler ve olaylar söz konusudur.

Doğa (orman) filmlerde yeşil ve güzel bir fon oluşturma işlevinde değildir; anlatının içinde aktif bir aktördür. Olaylar ormanın karakterlere kattıklarıyla ilerler. *Koca Dünya*'da Zuhal'in ormanla kurduğu ilişki, onu anlaması, vakit geçirerek keşfetmesiyle mümkün olur. Doğadaki canlılar ve bitkiler ona tehditkar gelmez, korku kaynağı olmaz. Orman spiritüel deneyimlerin, mutluluğun ve huzurun mekanı da olur. *Yuva*'da ise Veysel'in ormanda kurduğu yaşam, hayvanlar, ağaçlar ve bitkilerle bir olabilmesi, ormanın kalbindeki mağara sayesinde olmuştur.

Burada da, olay örgüsüne mağara/ormandaki geçit aracılığıyla dahil olan mistik anlatı öğeleri mevcuttur. Her iki filmin de olay örgüsünde ve temel çatışmalarında iyilik, şifa ve kucaklama doğadan; kötülük ise dış dünyadaki insanlardan gelir. Bu bakımdan her iki filmde de insanın kendisiyle, diğer insanlarla ve doğayla çatışması olarak üç türde tanımlanan karakter ve çatışma ilişkilerinden sadece "insana karşı çatışma" yer alır.³ *Yuva*'da ormana zarar verip Veysel'i ve ailesini tehdit eden adamlar; *Koca Dünya*'da istismarcı baba ve Ali'nin parasını çalan panayır falcısı bunlara örnektir. Doğa kendisine adil davranıldığında, üzerinde tahakküm kurulmadığında kucaklayıcıdır. İki filmin anlatı örgütlenmesi de doğa ile kurulan kadim ve saf, gerçek bir bağı vurgular.

Karakterler

Doğayla bir olma hali filmlerin önemli odaklarından biridir. Her iki film de doğa ile hem zihinsel hem de bedensel düzeyde bütünleşebilen, bu özdeşliği zamanla kazanmış ya da film boyunca kazanan karakterler barındırmaktadır. Bu karakterler *Koca Dünya*'daki Zuhal ve *Yuva*'daki Veysel'dir. Filmlerin ilerleyen aşamalarında Ali ve Hasan da belli ölçülerde dönüşüme uğrayacaktır.

Her ne kadar insanlardan uzaklaşarak mesken tutsalar da, *Koca Dünya*'nın Zuhal ve Ali'si ile *Yuva*'nın Veysel'inin ormanda yaşama gerekçeleri ve dolayısıyla 'karakter motivasyonları' birbirinden farklıdır. Veysel ailesinden ve içinde yaşadığı topluluktan bilinmeyen bir sebeple uzaklaşmıştır; fakat nerede olduğu herkes tarafından bilinir. Bunun bilinçli tercih edilmiş bir hayat olduğu anlaşılmaktadır. Zuhal ve Ali'nin ormanda yaşama gerekçeleriye açıkça zorunlu bir 'kaçış' olarak tanımlanmıştır; çünkü Ali'nin Zuhal'in istismarcı 'yeni babasını' ve tüm aileyi bıçaklaması üzerine izlerini kaybettirmek zorunda kalmışlardır.

"Karakterin olaya tepki verme biçimi onun karakterini aydınlatan ve hakiki anlamda tanımlayan şeydir" (Field, 2012, p. 64). Zuhal ve Ali unutulmak, bulunmamak, herkesin barınabildiği bu "koca dünyada kendilerine bir yer bulmak" isterler. Yaşı Ali'den daha küçük olan Zuhal istismara uğramış, kırılğan, hayal gücü geniş biridir. Güvendiği tek insan Ali'dir. Hatta ormana geldiklerinde ikisine yeni isimler, personalar yaratır (Mimi ve Kumkum). Zuhal Ali'nin bakmakla, doyurmak ve korumakla yükümlü olduğu kişidir. Filmde aralarında birbirlerine benzemedikleri üzerine bir diyalog geçer. Ayrıca Zuhal'in evlatlık verildiği evde de kardeş olmadıkları söylenir. Fakat ikisi kardeş olduklarına yürekten inanırlar. Ali el becerisiyle

³Senaryo yazımında olay örgüsü, karakterler ve çatışma konusunda daha fazla bilgi için bkz. Rachel Ballon (2005), *Blueprint for Screenwriting: A Complete Writer's Guide to Story Structure and Character Development*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, ve Sid Field. (2012). *Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri* (Çev. Şerif Erol), İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti.

(motor tamir ederek) para kazanır, elinden birçok iş gelir. Ali'nin para kazanmak ve bazen de kasaba panayırında eğlenip cinsel ihtiyacını gidermek için Zuhal'i yalnız bıraktığı zamanlar, Zuhal'in ormanla bağ kurmasına aracı olur. Ali'nin sosyal becerileri onun insanlarla faydacı bir ölçüde ilişki kurmasını (kentte arkadaşlar, trans hayat kadınında (anne) teselli, motorcu ile panayıra gitme, falcı ile sohbet, Cuma namazı vb.) sağlar.

Ormanda tek başına yaşayan Veysel ise insanlarla uyumsuzdur, onlara öfkeli, sert bir tutumu vardır. Savaştığı kişiler onu oradan çıkarmak isteyen orman işgalcileridir. Yine de nadir anlarda kardeşine gülümsediği olur. Doğada tek başına ya da köpeğiyleken ise tam anlamıyla bir aidiyet içinde olduğu görülür.

Karakterlerin ormanda yaşama ve mesken tutma şekilleri de birbirlerinden farklılık gösterir. Veysel'in ormandaki barınma şekli uzun vadeli. Veysel kendi imkanları ve biraz da küçük kardeşi Mehmet'in getirdiği nesnelere inşa ettiği derme çatma bir barakada yaşar. Etrafında farklı amaçlarla kullanmak üzere biriktirdiği hurda nesnelere de vardır. Mehmet ayrıca ona tüp, pil gibi sarf malzemeleriyle giysi de getirir. Bu sayede minimum alet edevata ve teknolojiye sahip olur. Yine de yaşantısı münzevidir. Gerekmeyeni doğadan almaz, ihtiyaç duymaz. Beceriklidir; ormandaki yaşama iyi adapte olmuş, araçları kullanabilen, iz süren, mekanını tanıyan biri olmuştur.

Zuhal ve Ali'nin barınma şekli uzun vadeli değil, geçici planlanmıştır. Yaşadıkları yer, Ali'nin üzerini brandalarla örttüğü ormanın içinde bırakılmış bir çadır iskeletidir. Üzerinde yattıkları minderleri ve birkaç parça giysi dışında neredeyse hiç eşyaları yoktur.

Görüntü Evreni

Ormanlar en eski ve verimli doğa arketiplerinden biridir. Her iki film de Kırklareli'ne bağlı İğneada'daki subasar tipi Longoz ormanlarında çekilmiştir.

Orman tabanının suyla temas halinde olduğu, orman içi göletlerin bulunduğu bu ormanların oldukça etkileyici ve sinematografik bir dokusu vardır. Bu bakımdan görüntü evrenin kuruluşunda yer alan ekolojik niteliklerin ilk belirleyicisinin söz konusu mekana yaklaşım biçimleri olduğu kabul edilebilir. Bir filmde doğa sadece hoş bir 'manzara' olarak görüntülenmenin dışına çıkabildiğinde ekolojik ve doğamerkezci bir bakış açısından söz edilebilir. Bu bakımdan filmlerin doğayı betimleme yöntemleri oldukça önemlidir.

Mette Hjort doğa manzaralarına bakışın tarihçesinden söz ederken 17. yüzyılda doğaya estetik ideal olarak popüler yaklaşımın "tehdit edici olmayan pitoresk manzaralar" olduğu ve bu manzaraların da manzara resimleriyle yansıtıldığını söyler. Bu amaçla 17. yüzyıl Fransız ressamı Claude Lorrain'in adını alan renkli bir aynalı cam olan Claude camının kullanıldığını anlatır. Bu aynalardan bakınca doğa sadece doğru sınırlarla çerçevelenmiş haliyle yansımaz, camın renklendirme özelliğiyle kendiliğinden bir tabloya dönüşür (Hjort, 2016, pp. 120-121). Manzara yaklaşım Claude camından yansıyan mükemmel imgenin gerçekçi bir şekilde tuvale aktarılması gibi daha sonra fotoğrafın da çerçeveleme ve renklendirme alışkanlıklarını kullanmasıyla benzer doğrultudadır.

Pat Brereton *Hollywood Utopia* başlıklı çalışmasında Hollywood sineması ve özellikle farklı film türlerindeki ekolojik yaklaşımları incelemiştir. Hollywood filmlerinde ekolojinin izini 'manzara' üzerinden farklı anlamlarıyla tartışmış; yüceltme, hegemonya kurma, beyaz adamın bakış açısını yansıtma, karşıtlıkları vurgulama, güzel bir fon olarak kullanma şeklindeki egzotik ve turistik sunumlardan söz etmiştir (Brereton, 2005, p. 40). Bunlar anaakım sinemanın 'manzara sinematografisi' için yapılabilecek yorumlardır.

David Ingram doğa manzaralarının el değmemiş doğa şeklindeki sinemasal temsilinin manzaraların insan müdahalesinden uzak görünüşleriyle kurulduğunu ifade eder. Film estetiğinin de "resimlerde, üç boyutlu görüntü (diorama) ve stereoskoplardan popüler fotoğrafa manzara betimlemesinin daha önceki formlarını şekillendiren seçim ve idealizasyonun sürdürdüğünü" belirtir (Ingram, 2010, p. 26). Tespitlerine göre;

“Manzaraları görüntüleyen görüntü yönetmenlerinin çalışmalarında bazı stilistik seçimler yaygın hale gelmiştir. Bunlar havadan takip çekimleri, geniş ekran formatları, geniş açılı lensler, keskin odak ve yavaş hareketler (slow motion). Görüntü yönetmenleri, ‘gerçekçi’ (veya ‘düz’) ve ‘şiirsel’ (veya ‘resimsel’) tarzlar arasındaki karşılıklı hareketsiz fotoğraftan miras almışlar ve anlatıyı zenginleştiren, onları hikayenin taleplerine tabi kılarken filmin tonu ve ruh haline katkıda bulunan unsurlarla ‘göze batmayan’ bir tarzı tercih etme eğiliminde olmuşlardır.” (Ingram, 2010, pp. 26-27)

Koca Dünya, genel planda fabrika tüten bacalarının görüldüğü bir sanayi bölgesindeki beyaz keçi görüntüsüyle açılır. Henüz bilgisine sahip olmadığı çelişki filmin başında izleyiciye sunulmuştur. Zuhal ve Ali kenti, çok katlı toplu konutları arkalarında bırakırken ve ardından da nihayet görkemli yeşiliyle ormanın (doğanın) alanına girerken yine genel planda, üst açıdan minik birer nesne olarak görülürler (Görsel 1)



Görsel 1: Zuhal ve Ali'nin kentten çıkıp doğaya girişi.

Scott MacDonald, görüntüleme tercihleri içerisinde doğayı hareketsiz bir şekilde görüntülemenin, “bu görüntülere herhangi bir filmde ya da televizyondaki görüntülerden 10 ya da 12 kat uzun süre bakmanın gördüğümüz şeyin ve onu nasıl gördüğümüzün önemini tartışma” işlevi taşıdığını söyler (MacDonald, 2013, p. 26).

Ingram, içinde insan bulunmayan manzaraları izleyiciye uzun ve ağır çekimlerle göstermenin onlarda bir tür ekolojik farkındalık yarattığını öne sürer (Ingram, 2013, p. 47) ve bunu kimi deneysel belgesellerle örnekler. *Koca Dünya*'da insansız doğa değilse de, karakterlerin kentten çıkıp doğaya girdikleri anda onun göze batmayan, alana dahil olup kabul edilen unsurları halinde yansıtıldıkları yorumu yapılabilir.

Yuva'da ise genel planda doğa manzaralarının görüntülenmesinde genel plandan yakın planlara geçen (Görsel 2), bilinçli bir şekilde ormana sokulan bir kamera kullanımına rastlanır. Buradaki görsel deneyimin izleyicideki (ve daha sonra görüleceği üzere filmin baş karakteri Veysel'deki) karşılığının doğaya dahil edilme ve onun bir parçası olarak görülme olduğu yorumu yapılabilir. Bu bakımdan görüntülenen doğa dışarıdan gelen bir ‘insan’ın değil, ormanın parçası olmuş bir insanın görüntülerini içerir.



Görsel 2: Yuva filminde genel plandan daha yakın planlara geçen kamera.

Adrian Ivakhiv manzaraların kamera ve kurgu aracılığıyla normalde insanların göremeyeceği şekilde erişilebilir hale geldiğini belirtir. Ayrıca bazı araştırmacıların doğal manzaraların estetize edilmesinin onları maddileştirdiğini, doğa-insan ilişkisi üzerinde düşünmekten çok hakimiyet ve sahiplenmeyi vurguladıklarını, öte yandan diğerlerinin tehdit altındaki doğayı gözler önüne sermenin aktivizmi teşvik edeceği düşüncesine sahip olduğunu belirtir. Bunun ancak izleyici algısı incelenirse net olarak bilinebileceğini de ekler (Ivakhiv, 2008, p. 13). *Yuva* filminde öykünün ilerleyen aşamalarında o orman parçasının aslında tehdit altında olduğu öğrenilir. Bu bilgi izleyicinin hem karakterin oradaki yaşantısına hem de ormana bakışını etkileyen bir unsurdur.

Koca Dünya'da Zuhal ve Ali ormanın içine girdikleri anda kamera sazlıkların arasına tıpkı onlar gibi dalarak izleyiciyi de onların yolculuğuna dahil eder (Görsel 3). Filmdeki işlevi nedeniyle 'doğanın gözü' olarak adlandırılabilir bu görüntüleme şekli onları doğanın içinde, artık üst açı kullanmadan, zeminde, girdikleri otlar arasında bir dahiliyet seviyesinde konumlandırır ve görsel dille doğaya karışmalarını kolaylaştırır.



Görsel 3: Sazlıklardan geçip ormana giren Zuhal ve Ali'yi takip eden kamera

Yuva'da benzeri bir 'doğanın gözü' çekimi ile dahiliyet, onu yaşadığı mekandan çıkarmak için barakasına gelen kardeşinden kaçan Veysel'i paralel bir şekilde kaydırma ile takip eden (Görsel 4) sinematografide yakalanabilir.



Görsel 4: Veysel'i kaydırma ile takip eden kamera

Sadece *Yuva* filminde tespit edilen yenilikçi ve filmin ekolojik algısını da güçlendiren iki yöntem vardır. Bunlardan ilki 'zoom-in ve zoom-out' kamera hareketlerinin kullanımı, diğeri de 'zincirleme geçişlerin' kullanım şeklidir.

Yuva filmi, dağların içinde genel planda yücetilmiş, sisli bir orman görüntüsüyle açılır. Filmde daha sonra sıklıkla görüleceği üzere yavaş bir zoom-in ile ormanın içindeki Veysel görülür. Bu zoom-in ile Veysel'e adeta ormanın içindeki doğal konumu verilir. Oldukça yavaş zoom-in ve zoom-out'lar *Yuva* filminde mekan ve karakteri konumlandırmada sıklıkla başvurulan bir yöntem olmuştur. Benzer bir şekilde ormanın kalbindeki mağaradan çıkışı oldukça ağır bir zoom-out ile görüntülenir (Görsel 5). Bu da Ingram'ın ağır çekim doğanın uyandırdığı ekolojik farkındalık görüşünü (Ingram, 2013, p. 47) akla getirir.



Görsel 5: *Yuva* filminde ormandaki mağaranın girişi

Yuva'da sıklıkla yer bulan bir diğer teknik de 'zincirleme geçiş' olarak anılan, bir planın görüntüsü kaybolurken diğer planın görüntüsünün belirmesi şeklindeki kurgu geçiş yöntemidir. Filmdeki bu zincirleme geçişler genellikle çok yavaş, uzun süreli geçişlerdir. Böylece izleyici hem ilk görüntünün kayboluşuna tanıklık eder, hem de henüz yeni görüntü tamamen yerini almadan ikisinin, hatta ikiden fazla imgenin üst üste bindiğinde ortaya çıkardıkları anlamı da fark edebilmek için zaman bulur. Bunun en güzel örneği, filmin son kısmında Veysel'in yüzünün dağlarla ve ormanla bütünleştiği geçiştir (Görsel 6). Bu geçişlerin işlevinin de ormanla, doğayla bir olabilme hissini güçlendirerek izleyiciyi öykü evrenine ve karakterin iç dünyasına ve deneyimine yaklaştırmak olduğu düşünülebilir.



Görsel 6: *Yuva*'da zincirleme geçişlerin kullanımı

Filmlerde duyuşsal algılar üzerine alıőan Laura Marks filmlerin “sanki biri filme gözleriyle dokunuyormuő gibi” dokunma duygusuyla algılanabilir olduğunu ileri sürer ve bunu “dokunsal görsellik” (haptic visuality) olarak adlandırır (Laura Marks’tan akt. Elsaesser & Hagener, 2015, p. 133). Böylece dokunsallıkla yüklü bir görüntünün izleyicideki etkisi de dokunsal duyuları aėrıőtırıp uyandırabilecek nitelik taőıyabilir. Her iki filmde de dokunsallık yakın çekimler aracılığıyla kurulup gclendirilmiőtir. Bu yakın planlarda genellikle karakterlerin doğaya temas eden el ve ayakları görülür. *Koca Dünya’*da Zuhal giderek ormanın doğal bir parçası haline geldikçe onunla kurduğu dokunsal ilişki de ilerler. Ağaçların dallarına, suya, yapraklara dokunma Şekli, modern dünyada karőılıėı olmayan (neredeyse spiritüel) bir bağa ve dokunuőa dönüşür (Görsel 7).

*Yuva’*da kahramanları dönüőtürüp doğayla uyumlanma süreçlerini tamamlayan mağara (ormanın özü/ruhu) Veysel’i zaten doğa ile kadim bağlarına döndürmüő olduğu gibi, ormandan çıkmaları gereken sabah Veysel’i bulamayıp aramaya çıkan kardeşi Hasan’ı da dönüőtürür. Ondan önce de Veysel’in ormanda yaralı bulduğu gen kadın lgen (İmre Őengel) bu Őifalanma ve dönüőümden geçmiőtir. Tıpkı *Koca Dünya’nın* Zuhal’i gibi onlar da doğa ile dokunsal bir bağ ihtiyacındadır (Görsel 8). Bu spiritüel dokunuőlar da benzer yakın ekimler Şeklinde vurgulanmıőtir ve bu dokunsallık izleme deneyimi bakımından etkisi artırılmıő bir ekolojik dahiliyete işaret eder.



Görsel 7: Dokunsal yakın ekimler -Zuhal’in eli



Görsel 8: Dokunsal yakın ekimler -Yuva’da Veysel’in kardeşi Hasan’ın eli.

*Koca Dünya’*da Zuhal’in ormanla bütünleşme sürecine, karőılaŐtıėı insanlardan kötülük gören ve bağını koparan Ali de dahil olur. İkiisi için Őartlar zorlaŐırken onlar ağaçların dallarıyla onları kucaklamasına tam bir teslimiyetle izin verirler (Görsel 9). Ağır bir Şekilde dönen kamera hareketsiz doğayı gösterirken onun durağan parçaları arasında Zuhal ve Ali de vardır. *Yuva’*da Veysel’i ormandan çıkmaya ikna etmek için gelen Hasan da artık doğada, neredeyse jandarmalar tarafından Veysel’le karıŐtırılacak kadar büyük bir dönüşüm geçirmiőtir.



Görsel 9: *Koca Dünya’*da uyumlanma ve ait olma.

Ses Evreni

Reha Erdem'in filmlerindeki işitsel düzlemi özenle tasarladığı ve sesle yaratılabilen atmosfer ve sinemasal anlam katmanlarını çok önemseyerek yetkin kullandığı bilinmektedir. Filmlerinin tamamında görsel düzlemi anlatı evrenine ait olan ve olmayan (diegetik ve non-diegetik) çok katmanlı bir ses kuşağıyla destekler.⁴ Emre Yeksan'ın da hem *Körfez* hem de *Yuva* filmlerinde ses tasarımına verdiği önem, sinemanın görüntünün yanı sıra işitsel düzlemde de anlam yaratabilme becerisini önemseydiğini kanıtlar niteliktedir.

Tıpkı karakterlerin ormanın birer parçası haline dönüşmesi gibi izleyiciyi de doğanın içine dahil etmenin yolu sesle kurulan, izleyeni sarmalayan atmosferden geçer. Hjort, insan-hayvan eşitliğine vurgunun görselleştirilmesini Jensen'in bir filmiyle örneklerken, görsel ve işitsel alanı birlikte ele alarak ses tasarımından söz eder. Filmdeki başarılı ses miksajında, morların çiftleşme çağrılarını, bir avı akla getiren insan bağırıışlarıyla bir araya getirerek izleyiciyi görüntülenen büyük beyaz insan kemiklerin geçmişi hakkında düşünmeye sevk ettiğini belirtir. İnsanlar tamamen arka planda yer alan basit unsurlardır; "içinde yattıkları manzaranın doğal güçlerinin eninde sonunda onları içine çekeceği kafatasları"dır. (Hjort, 2016, pp. 115-116).

Thomas Elsaesser ve Malte Hagener, film kuramlarına duyular üzerinden yaklaştıkları kitaplarında, film çalışmalarında giderek çoklu duyuların izleyicinin algısını yönlendirmede birlikte etkili olduğunun kabul görmeye başladığını belirtirler. Fakat "farklı algısal kanalların (görsel, akustik, dokunsal vb.) tam rolü ve bunların filmsel deneyim dahilinde birbirleriyle nasıl etkileşime geçtikleri tartışmalıdır." (2015, p. 147). İşitme duyusunun tüm görsel ve mekânsal sınırları aşabilme kabiliyetiyle her koşulda sahip olunan bir yeti olarak izleyici deneyimi bakımından "doğrudan sinemasal deneyimin uzamsallığını vurguladığını" iddia ederler (2015, p. 148).

Her iki filmde de hem rüzgar, akan sular, yağmur gibi sesler hem de ormanın birer parçası olan hayvanların seslerine özel vurgularla rastlanır ve ses kuşağında ormana ait diegetik olduğu düşünülebilecek seslerin aslına oranla güçlendirilerek izleyiciye sunulduğu fark edilir. Fakat *Koca Dünya*'da Zuhaf'ın ormanda yalnız kalıp dinlediği hayvan sesleri de, Veysel'in duyup tepki verdiği, hatta iletişime geçtiği hayvan sesleri de tehdit edici olarak betimlenmemiştir. Bu doğa sesleri görüntü düzlemindeki tercihlerle örtüşür bir biçimde hoş, dekoratif arka plan sesleri olarak da verilmemişlerdir.

Yuva'daki domuz sürüsünün ürkütücü geçişi bile izleyiciye sadece ses düzleminde aktarılıp ormandaki olağan bir geçiş olarak öykülenmiştir. Tedirgin olan tek kişi oraya ait hissetmeyen Hasan'dır. Karakterlerin korktukları sesler genellikle insan kaynaklı helikopter, tüfek, yürüyüş çırtırtıları gibi seslerdir. Tedirginliğin kaynağının insan olduğu ses evreninde de ifade bulur.

Yuva'da hem Veysel hem de daha sonra Hasan'ın mağaradan çıktıktan sonra (doğaya uyumlanmış deneyimleriyle) çevrelerini başka türlü bir farkındalıkla, en ufak değişikliği görüp sesleri duyabilecek bir keskinlikle algıladıkları fark edilir. Tıpkı birer hayvan gibi keskinleşen duyulara işaret eden bu durum ilgili sahnelerde ses düzlemine de yansır.

Sonuç

Her iki film de ekosinema anlayışlarına uygun, ekolojik hassasiyetlerle, insan merkezci olmayan birer bakış açısı üretebilmeyi başarmaktadır. Bu bakış açısının her iki yönetmenin sinemasında da varlığı tespit edilebilen sinemasal tercihlerle sistemli bir şekilde kurulmuş olduğu anlaşılır. Ele alınan iki film de, öykülerde, anlatım biçimleri ve görsel tercihlerinde ekolojik hassasiyetlerin tespit edilebildiği filmlerdir.

⁴ Konuya ilişkin detaylı bir çalışma için bkz. Zehra Cerrahoğlu (2020), Reha Erdem Filmlerinde Yenilikçi Bir Anlatım Ögesi Olarak Ses Kuşağı ve Hayat Var (2008), *Sinemasal Ortak Kitap Cilt 3: Yeni içinde* (ed. Dilek Tunalı, Zehra Cerrahoğlu), (pp. 137-151) İstanbul: Doğu Batı Yayınları 264, Sinema Dizisi - 4.

Doğaya böylesi yaklaşımlar, tasvirler ve sinemasal tercihlerle yaratılan anlamlarda her iki film için de 'derin ekoloji' düşüncesiyle ilişki kurulabilir. Bunu hem filmlerdeki ekosantrik anlatım ve görsel tercihler, hem de farklı kurgulanmış ama benzer amaçlara hizmet eden spiritüel unsurlar üzerinden tespit etmek mümkündür.

Annette Kolodny'nin öne sürdüğü üzere, doğal manzaranın kendisi, Amerikan vahşi doğa kurgularında sıklıkla dişileştirilir ve Euro-Amerikan erkek erotik keşif veya tecavüz fantezilerinin izdüşümü için bir nesneye dönüşür. Çevreci filmlerde doğa da erkek kahraman tarafından korunacak bir alandır. (Aktaran, Ingram, 2010, p. 36). *Koca Dünya* filminin bunun tam tersi bir anlayışla, Zuhal karakterinin, baba figüründen zarar görmesi, ataerkil olandan korkup kaçması ve aidiyeti tüm şartlarına rağmen doğada bulmasıyla, doğadaki konumuyla 'ekofeminizmi' gündeme getirdiği söylenebilir. Filmdeki kadın karakterin başına gelen her şey erkek egemen düzenin ürünü olan eylemlerin (kumalık, tecavüz vb) sonucunda onu bu noktaya taşımıştır. Ali Zuhal'in koruyucusu olurken onun doğada tek başına geçirdiği zaman ve yaşadığı başkalaşım ile uyumlanması üzerinde bir tasarrufu yoktur; hatta sonunda o da kendini Zuhal'le benzer bir aşamada bulur.

Doğa öykülerin içinde de, filmlerin görsel-işitsel evrenlerinde de, karakterlerinin algısında da sık bir fon ya da manzara olarak kullanılmamıştır. Filmlerdeki orman, bu filmlerin olmazsa olmaz, organik bir bileşeni, anlatılarının önemli bir parçasıdır. Yönetmenlerin bu ekolojik perspektifi önemsedikleri, anlatılarında öncelikle açıkça görülür. *Koca Dünya*'daki temel suçlu ve sorumlu, kahramanlar için kurduğu tuzaklarla ataerkil toplumdur. *Yuva*'da Veysel'in ormanı/doğayı talandan koruma mücadelesi bilinçle tercih edilmiş bir çevre aktivizmidir ve bu bağlamda politiktir. Böylece iki film de slogan düzeyinde bir dil kullanmadan, politik merkezli bir anlatı inşa edilmeden toplum eleştirisini olağan ve 'doğal' bir biçimde sezdirip hissettirme ve düşündürme işlevleri kazanmıştır.

Doğa ile bir olmanın farklı ama ortaklıklar barındıran versiyonlarını sunan bu iki filmde yalnızca karakterler değil, izleyiciler de doğa ile bağlarını sorgulamaya yöneltilir. *Koca Dünya* ve *Yuva*, yalnızca karakterlerinin değil, izleyicisinin de doğa ile ilişkisini önemseyen, bu konuda didaktik söylemler olmaksızın, doğal biçimde düşünce üretimine teşvik eden filmlerdir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Aslanoğlu, A. M., (Yapımcı), & Yeksan, E. (Yönetmen). (2018). *Yuva* [Sinema Filmi]. Türkiye: Istos Film.
- Atay, Ö., Başaran, G. (Yapımcı), & Erdem, R. (Yönetmen). (2016). *Koca Dünya* [Sinema Filmi]. Türkiye: Atlantik Film, Maya Film, İmaj.
- Ballon, R. (2005). *Blueprint for Screenwriting: A Complete Writer's Guide to Story Structure and Character Development*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Bookchin, M. (1994). *Özgürlüğün Ekolojisi: Hiyerarşinin Ortaya Çıkışı ve Çözülüşü*, (çev. Alev Türker), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bordwell, D. (2010). Sanat Sineması Anlatımı, Ali Karadoğan (ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* içinde (Çev. Emrah Suat Onat), (pp. 125-177), Ankara: De Ki Yayınları.
- Brereton, P. (2005). *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*, ABD: Intellect Ltd.

Brereton, P. (2013). Appreciation the Views: Filming Nature in Into the Wild, Grizzly Man and Into the West, Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt (ed.), *Ecocinema: Theory and Practice* içinde, (pp. 213-232), New York: Routledge.

Brereton, P. (2016). *Environmental Ethics and Film*, New York: Routledge.

Callenbach, E. (2017). *Ekoloji Cep Rehberi* (Çev. Egemen Özkan), İstanbul: Sinek Sekiz Yayınevi.

Cerrahoğlu, Z. (2020). Reha Erdem Filmlerinde Yenilikçi Bir Anlatım Ögesi Olarak Ses Kuşağı ve *Hayat Var* (2008), *Sinemasal Ortak Kitap Cilt 3: Yeni* içinde (ed. Dilek Tunali, Zehra Cerrahoğlu), (pp. 137-151) İstanbul: Doğu Batı Yayınları 264, Sinema Dizisi - 4.

Cronon, W. (1995). The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature, William Cronon (ed.), *Uncommon Ground: Toward Reinventing Nature* içinde, (pp. 69-90) New York: W. W. Norton & Company, Inc.

Çuçen, A. K. (2001). *Felsefeye Giriş*, Bursa: Asa Kitabevi.

Elsaesser, T., Hagener, M. (2015). *Film Theory: An Introduction through the Senses*, New York: Routledge.

Field, S. (2012). *Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri* (Çev. Şerif Erol), İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti.

Garrard, G. (2016). *Ekoeleştiri, Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar* (Çev: Ertuğrul Genç), İstanbul: Kolektif Kitap.

Gottlieb, R. S. (2006). *The Oxford Handbook of Religion and Ecology*, New York: Oxford University Press, Inc.

Güvenç, B. (2002). *Japon Kültürü*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Hageman, A. (2013), *Ecocinema and Ideology: Do Ecocritics Dream of a Clockwork Green?*, Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt (ed.), *Ecocinema: Theory and Practice* içinde, (pp. 63-86), New York: Routledge.

Hjort, M. (2016), What Does It Mean to Be an Ecological Filmmaker? Knut Erik Jensen's Work as Eco-Auteur, *Projections: The Journal for Movies and Mind*, Volume 10, Issue 2, Winter (pp. 104-124) Berghahn Books, doi: 10.3167/proj.2016.100206 ISSN 1934-9688 (Print), ISSN 1934-9696 (Online)

Ingram, D. (2010). *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*, İngiltere: Exeter University Press.

Ingram, D. (2013). The Aesthetics and Ethics of Eco-film Criticism, Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt (ed.), *Ecocinema: Theory and Practice* içinde, (pp. 43-62), New York: Routledge.

Ivakhiv, A. J. (2008)., Green film Criticism and Its Futures, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 15. 2. July, (pp. 1-28) İngiltere: Oxford University Press. DOI: 10.1093/isle/15.2.1

Ivakhiv, A. J. (2013a). An Ecophilosophy of The Moving Image: Cinema as Anthrobiogeomorphic Machine, Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt (ed.), *Ecocinema: Theory and Practice* içinde, (pp. 87-106), New York: Routledge.

Ivakhiv, A. J. (2013b). *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature*, Kanada: Wilfrid Laurier University Press.

-
- Kääpä, P. (2014). *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas: From Nation- building to Ecocosmopolitanism*, İngiltere: Bloomsbury Publishing Inc.
- MacDonald, S. (2013). The Ecocinema Experience, Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt (ed.), *Ecocinema: Theory and Practice* içinde, (pp. 17-42), New York: Routledge.
- Morton, T. (2018). *Being Ecological*, ABD: MIT Press.
- Pilgrim, S., Pretty, J. (2010). *Nature and Culture: Rebuilding Lost Connections*, Londra: Eartscan Publishing.
- Plumwood, V. (2017). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*, (çev. Başak Ertür), İstanbul: Metis Yayınevi.
- Shiva, V., Mies, M. (2019). *Ekofeminizm*, (Çev: İlknur Urkun Kelso), İstanbul: Sinek Sekiz Yayınevi.
- Soper, K. (2000). *What is Nature?: Culture, Politics, and the Non-Human*, ABD: Blackwell Publishers.
- Tanilli, S. (1999). Çevre, Teknik ve Felsefe, *Felefe logos*, Yıl 2, Sayı 6, (pp. 35-39) İstanbul: Bulut Yayınevi.
- Willoquet- Maricondi, P. (2010a). Introduction: From Literary to Cinematic Ecocriticism, (ed. Paula Willoquet- Maricondi) *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film* içinde (pp. 1-22) ABD: University of Virginia Press.
- Willoquet- Maricondi, P. (2010b). Shifting Paradigms: From Environmentalist Films to Ecocinema, (ed. Paula Willoquet- Maricondi) *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and* içinde (pp. 43-61) ABD: University of Virginia Press.