

DERVİŞ ZAİM FİLMLERİNİN EKOELEŞTİREL YAKLAŞIMLA İNCELENMESİ: DEVİR, BALIK VE RÜYA

Seçil TURAN
İstanbul Üniversitesi, Türkiye
secilkeles@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6090-3143>

<i>Atıf</i>	TURAN, S. (2022). DERVİŞ ZAİM FİLMLERİNİN EKOELEŞTİREL YAKLAŞIMLA İNCELENMESİ: DEVİR, BALIK VE RÜYA. <i>İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi</i> , 14(2), 199-223.
-------------	---

ÖZ

Çevre sorunlarının geçmişi insanlık tarihi kadar eski olmakla birlikte, insanın çevreye karşı olan tahribatı 19. yy. Sanayi Devrimi ile birlikte ciddi boyutlarda artmaya başlamış, yine sanayi devriminin sonuçlarıyla ortaya çıkan tüketim toplumu olgusu ile de insan ve doğa kavramları bütüncülükten sıyrılan, ayrışan, ikilemlenmiş bir yapıya dönüşmüştür. Günümüzde ise bu durum artarak devam ederken, çevre sorunları ekolojik kriz boyutuna ulaşmış ve küresel ölçüğe taşınmıştır. Doğa, bir yandan nesne olarak görülüp insan faydasına olacak biçimde sömürülürken, diğer yandan, sömürmenin sonuçlarıyla gelen olumsuz etkilere karşı çevresel hassasiyetler gelişmiştir. Gerçeklikten, yani toplumsal yaşamda var olan konulardan oldukça fazla beslenen sinemada da çevresel sorunlar uzun yıllardır farklı bakış açıları ve türlerle ele alınmaktadır. Bu kapsamda üretilen filmler sayısal olarak özellikle son yıllarda artış göstermiştir. Türk Sineması, çevre problemlerini ele almada niceliksel olarak hâlâ eksikse de nitelikli ve tutarlı örnekler verebilmiştir. Bu çalışmada son dönem Türk Sineması'nda yeni içerik, dil ve üslup arayışlarında olan ve bu doğrultuda filmler yapan Derviş Zaim'in, insan türünün doğayı dönüştürme algısına vurgu yapan Devir, Balık ve Rüya adlı üç filmi, ekoeleştirel paradigma çerçevesinde incelenmiş, bulgular betimsel analiz yöntemiyle yorumlanmıştır. Doğa-insan üçlemesi şeklinde de adlandırılan bu filmlerin, insanın doğa ile ilişkisini sekteye uğratan kapitalizm olgusundan, insanın kendisini doğanın efendisi olarak gördüğü madunluk ilişkisine, kent ekolojisinden, şehirlerin doğanın antitezi olmayıp onun sosyal yapılanmaları olduğu

Geliş tarihi: 05.12.2021 – Kabul tarihi: 14.03.2022, DOI: 10.17932/IAU.IAUSBD.2021.021/iausbd_v14i2004

Araştırma-Bu makale iThenticate programıyla kontrol edilmiştir.
Copyright © İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

fikrine dayanan sosyodoğa kavramına kadar dikkat çekme noktasında bir toplum bilinci yaratma amacıyla olduğu ve -miş gibi çevreciliğin uzağında, gerçek bir yeşil söyleme sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Ekoeleştiri, Çevre, Derviş Zaim, Doğa-İnsan Üçlemesi, Türk Sineması.*

THE REFLECTION OF ENVIRONMENTAL PROBLEMS TO TURKISH CINEMA: THE NATURE-HUMAN TRILOGY OF DERVİŞ ZAIM

ABSTRACT

While the history of environmental problems is as old as the history of mankind, the destructions caused by the human beings against the environment started to increase with the Industrial Revolution in the 19th century. With the phenomenon of the consumption society which emerged with the results of the industrial revolution, the concepts of human and nature have turned into a disjointed structure. Nowadays, while this situation continues to increase, environmental problems have reached the dimension of ecological crisis and moved to a global scale. On the one hand, nature is seen as an object and is exploited for human benefit; and on the other hand, environmental sensitivities have emerged against the negative effects of exploitation. In cinema, which is highly influenced by reality, that is, the issues that exist in social life, environmental problems have been discussed with different perspectives and genres for many years. The films produced in this context have increased in numbers especially in recent years. Although Turkish Cinema is quantitatively lacking in addressing environmental problems, it has been able to provide quality and consistent examples. In this study, three films of Derviş Zaim, who is in search of new content, language and style in the recent period of Turkish Cinema, and who makes films in this direction, *Devir*, *Balık* and *Rüya*, which emphasizes the perception of human beings transforming nature, are examined within the framework of ecocritical paradigm, and the findings were interpreted with the descriptive analysis method. As a result, these films, also called the nature-human trilogy, have drawn attention to the phenomenon of capitalism that disrupts human relationship with nature, the relationship of the mood that man sees himself as the master of nature, urban ecology and socio-nature concept. It is found that this trilogy of Derviş Zaim has a real green discourse.

Keywords: *Ecocriticism, Environmental, Derviş Zaim, Nature-Human Trilogy, Turkish Cinema.*

GİRİŞ

İnsan var olduğu günden bugüne, doğa ile sürekli bir etkileşim içerisinde olmuştur. Bu etkileşim, ekosistemin canlı bir parçası olan insanda zorunlu olarak süregelmiştir. İnsan ve doğa ilişkisine içkin olan bu sürekliliğin başlangıç noktasını ise, “Levinas ve Adorno’nun da belirttiği gibi, doğanın, tahakküm ve sömürüyü içerenler de dahil olmak üzere, insan arzuları ve pratikleriyle iç içe geçmiş halde” (Nelson, 2019: 85-86) olduğu fikrinde bulmak mümkündür. İnsanın doğa üzerinde tahakküm kurma ve sömürü arzusu, 19. yüzyıl Sanayi Devrimi ile önemli ölçüde artmış, ardından 20. yüzyılda kalıcı etkilerinin görünür hale gelmesi ile derinleşmiştir. Günümüzde ise özellikle kapitalist dünya sisteminin işleyişi ve neoliberal ekonomi politikaları ile birlikte, insanın doğa üzerindeki tahribatı her geçen gün artmakta, küresel bir ekolojik krizin etkileri giderek daha çok hissedilmektedir.

İklim krizi, biyolojik çeşitlilik kaybı, hiyerarşik güç/iktidar ilişkileri etrafında gelişen sürdürülemez politikalar ve hızlı nüfus artışı ile ortaya çıkan çevresel yıkım gibi tüm ekosistemi tehdit eden sonuçlar karşısında, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ekoloji temelli bir perspektiften çeşitli yaklaşımlar gelişmiştir. İklim değişimi, ormansızlaşma, canlı türlerinin yok olması, doğal kaynakların tüketilmesi gibi çeşitli çevre problemlerinin artmasıyla daha fazla duyulmaya başlanan ekoloji, doğa araştırmacısı olan Ernst Haeckel’in ortaya koyduğu bir kavramdır. *Oikos* (ev, yaşam alanı) ve *logos* (bilgi) sözcüklerinden türetilen ekoloji (Çelik, 2019: 54), iki bölümde incelenmiştir. Klasik ekoloji, bitki ve hayvanların ya tek tek, ya da gruplar halinde çevreleriyle etkileşimlerini inceleyen bilim dalı olarak gelişirken, ekolojinin ikinci bölümü ise doğada birlikte bulunan bitki ve hayvan gruplarının bir arada alınmasına ağırlık vermiştir. Bu ikinci yaklaşım, 19. yüzyıl sonlarında ekolojinin temel fikri olan ekosistem kavramını geliştirmiştir. Ekosistem kavramıyla birlikte, canlı ve cansız doğa tek bir bütün, bir sistem olarak görülmeye başlanmıştır (Kışlalıoğlu & Berkes, 2018: 38-39). Bugün gelinen noktada, tüm canlı varlıkların karşı karşıya olduğu çevre krizinin çözümü ise, etikte, politikada, hukukta ya da sanatta, hangi alanda aranılırsa aransın, çözüm önerilerinin etkili olması için başvurulması gereken alan, canlıların birbirleriyle ve çevreleriyle olan etkileşimini inceleyen ekoloji bilimidir (Çelik, 2019: 54).

Edebiyat alanında doğa üzerine yazılmış metinlerin incelenmesi ile başlayan ekoeleştiri çalışmaları ise, günümüzde diğer tüm kültürel ürünleri de kapsayacak biçimde genişlemiştir. Kültürel metinlerde insana verilen ayrıcalıklı rolü sorgulayarak, doğanın tüm varlıklarına özne konumunu geri verme amacıyla olan bu çalışmalar, kültürel metinlerdeki doğa temsillerinin sorunlu ve eksik yanlarına dikkat çekerek doğanın etkenleşmesine imkân tanımakta ve insanın doğa ile olan karşılıklı bağına vurgu yapmaktadır (Şen, 2018: 34).

Doğal yaşama yönelik tehditleri insanlara anlatabilmek, aktarabilmek ve nihai olarak kolektif bir duyarlılık yaratmak amacıyla kitle iletişim araçlarından faydalanmak en yaygın ve etkili yöntemlerden biri olmuş, sinemanın rolü ise bu konu kapsamındaki yapımlarla birlikte yıldan yıla artmıştır. Bir anlatı ve temsil sanatı olan sinema, çevresel krizlere dikkat çekme ve çevre bilincini toplum bilincine dönüştürme noktasında, bugün, oldukça önemli bir yerde durmaktadır. Bu perspektiften hareket eden çalışma, kültürel metinleri de kapsamı ile birlikte filmlerdeki doğa ve insan-doğa ilişkisine dair temsil biçimlerinin olumlu ve olumsuz yönleriyle açığa çıkarılmasına olanak tanıyan paradigmalardan biri olan ekoeleştirel yaklaşım çerçevesinde, yönetmenliğini Derviş Zaim'in yaptığı *Devir*, *Balık* ve *Rüya* filmlerini inceleme hedefindedir. Çalışmada öncelikle araştırmancının kuramsal arka planını sağlamak için insan-doğa ilişkisinin temelleri ile ekoeleştirel yaklaşım açıklanmaya çalışılacak, akabinde çevre ve sinema ilişkisine değinilecek, devamında ise çalışmanın örneklemini oluşturan filmler betimsel analiz yöntemiyle yorumlanarak sonuca ulaşılmaya çalışılacaktır.

İNSAN/DOĞA DÜALİZMİNİN TEMELLERİ

Raymond Williams (1985: 219) doğa kelimesinin dildeki en karmaşık kelime olabileceğine vurgu yaparak doğayı, (i) bir şeyin temel niteliği ve karakteri, (ii) dünyayı, insanları ya da her ikisini de yöneten içsel güç ve (iii) insanları içerebileceği gibi içermeyebilecek olan maddi dünyanın kendisi olmak üzere üç şekilde tanımlamıştır. Doğa sözcüğü birinci ve en eski anlamıyla 13. yüzyılda, ikinci anlamıyla 14. yüzyılda ve üçüncü anlamıyla da 17. yüzyılda kullanılmaya başlanmıştır.

Tarihsel süreç boyunca doğa-insan etkileşimi, insanın da geçirdiği evrimle birlikte farklı aşamalardan geçmiştir. Her ne kadar ilkel avcı toplayıcıların doğa karşısında uyumlu, etkisiz, savunmasız, çaresiz ve baş eğmiş bir konumda olduğu sıklıkla dile getirilse de, aslında araştırmalar bunun tam tersini kanıtlar niteliktedir. Avcı toplayıcıların tarihsel süreç bakımından etkisi, çoğunlukla yok sayılma eğiliminde olunmuş, fakat tam aksine bu topluluklar önemli olarak nitelenebilecek birçok şey yapmışlar, dünyayı fark edilenden çok daha fazla şekillendirmişlerdir. Çevre felaketleri kapsamında ilk dalga avcı toplayıcıların, ikinci dalga çiftçilerin yayılmasıyla gerçekleşirken, sanayi faaliyetlerinin sebep olduğu üçüncü dalga ise bu ikisini takip etmiştir.

İnsan eliyle oluşturulan yapay ortamlar ve doğanın evcilleştirilmeye çalışılması Tarım Devrimi'ne rastlamaktadır. Tarım Devrimi'yle birlikte insanlar ormanları yok edip kanallar açmış, evler ve korunaklı yapılar inşa etmiş, insanın doğayla mücadelesinin temelleri tam anlamıyla bu dönemde atılmıştır. İnsan yerleşik yaşama geçişiyle birlikte, var olduğu çevreyi büyük ölçüde biçimlendirmeye ve denetlemeye başlamıştır. Bu süreçten sonra insan, doğadaki kaynakları sömürmeye

başlamış, doğal kaynakların sömürülmesi temeli de doğrudan endüstrileşmeye giden yolu açmış ve bu gelişmeler sonuç olarak kapitalist gelişimi beraberinde getirmiştir.

Bu süreci hızlandıran temel etken ise 17. yüzyıl sonlarına doğru yaşanan Aydınlanma ve bunu izleyen bilimsel gelişmelere paralel olarak gelişen Bacon'un "bilmek egemen olmaktır" ve Descartes'ın mekanik dünya görüşü, yani insanın merkeze alındığı ve ölçünün insan olduğu anlayışının egemen olmasıdır (Gül, 2013: 18). "*Cogito ergo sum*" ifadesinde ortaya çıkan René Descartes'ın düşüncesi, zihni bedenden ayırarak kartezyen düalizmin temelini atarken, bu düşünce varoluşu akla bağlayarak onun ölümlü bedenle olan ilişkisini tamamen ortadan kaldırmıştır. Benzer şekilde modern bilimin kurucusu Bacon'a göre, "insanın görevi Cennet Bahçesini dünyada yeniden inşa etmektir." Bunun önündeki en büyük engel ise insanın denetiminden çıkmış kaotik doğadır (Gökçen, 2018: 88). Bu paradigmlar doğanın insanlara refah içinde yaşaması için sunulmuş bir nimet olduğunu ve insanların onu sınırsızca tüketme hakkının olduğunu savunmaktaydı. Bu yeni paradigma ile çevre krizlerinin temelleri atılmış ve doğa kendini yenileme kapasitesinin üzerinde kullanılmaya başlanmıştır (Karakoç'tan akt. Karaca, 2007: 2). Bu süreçten sonra insanın doğayı algılayış biçimi değişmiş, organik doğa anlayışı yerini mekanik doğa anlayışına bırakmış, insanın iktidar mücadelesiyle etik değerlerden uzaklaşmasına ve her şeyin talan edildiği bir toplumsal düzenin inşa edilmesine neden olmuştur (Gül, 2013: 18).

Mekanik dünya görüşü ile temelleri atılan endüstri devrimi, toplumsal hayatta yeni bir örgütlenme yaratmış, büyük kentleri doğurmuş ve üretim miktarındaki artışla çevreye bırakılan atık miktarı önceki dönemdekilerle kıyaslanamayacak kadar artış göstermiştir. Endüstrileşmeyle birlikte başlayan yoğun sanayileşme dönemi daha fazla kirliliğe ve çevresel felakete yol açmış, kentleşme ve demografik sorunlarla doğal yaşam sekteye uğramış, insanın diğer canlı türleri üzerindeki egemenliği artmıştır. 20. yüzyılda endüstri üretimi ve enerji tüketimindeki devasa artışlar, dünya tarihinde bir benzeri daha görülmemiş ölçüde bir çevre kirliliği yaratmıştır. 19. yüzyıldaki düzensiz endüstrileşme büyük kentlerde akut çevre sorunlarına açmış, birçok alan endüstri dumanları ve atıklarıyla zehirli çöplüklere dönüşmüş ve çevre sorunları değişmeye başlayarak yerellikten bölgesel, ardından da küresel bir görünüm kazanmıştır (Ponting, 2017: 775-777).

Son yıllarda iklim değişikliğinden nesli yok olan hayvanlara, doğal kaynakların aşırı tüketiminden çevre kirliliğine, kıyı ve körfezlerin sanayi atıklarıyla dolmasından patlayan çöplüklere kadar çok geniş bir alanda kendini gösteren çevre sorunları ile birlikte, insan/doğa ilişkisi çok daha karmaşık bir hale gelmiştir. Nitekim 21. yüzyılda söz konusu çevre sorunlarının daha önce hiç görülmemiş bir hızla arttığı açıktır. Ormanlar, düşüncesizce yapılan ağaç kesimleri ve asit yağmurları yüzünden yok olmakta, ozon tabakası florokarbon kullanımı sonucunda

incelmekte, gezegenin her tarafı toksik atıklarla dolmakta, çevre kirliliğine neden olan oldukça tehlikeli, çoğunlukla da radyoaktif maddeler içilen sulara ve tüketilen besinlere karışmaktadır. Giderek daha fazla insan, gayet makul nedenlerle 1970'lerin başlarında etkin olmaya başlayan yavan çevreciliğin ötesinde ekolojik felsefe, etik, duyarlılık, doğa imgesi ve en nihayetinde mütehakkim piyasa toplumu, üyeleri birbirlerine uyum sağlayabildikleri için doğayla uyumlu yaşayan ve hiyerarşi yerine iş bölümüne dayalı topluma dönüştürecek bir ekolojik hareket ve ekolojik yaklaşıma yönelmektedir (Bookchin, 2019: 148). Söz konusu çevre sorunları ise kendiliğinden ortaya çıkmamakta, doğrudan insanlar ve yine insanların ürettiği sistemler sonucunda kendini göstermektedir.

Günümüzde karşılaşılan ekolojik problemlerin sebeplerinden bir diğeri de, doğayı, insanlığın ve kültürün gelişmesi için aşılması gereken bir ilkel aşama olarak nitelendiren inançtır. Bu inancın karşısında ise yaban doğaya dönme çabası vardır. Oysa doğayı, yolunu kaybetmiş insanın dönmesi gereken bir ana kucağı ya da bir cennet bahçesi olarak tasarlamak da insan/doğa bağlantısına ilişkin farkındalıktan uzaklaşmaktır. İnsanı ve doğayı iki ayrı kategori olarak ele almak yerine, insanın doğanın bir parçası olduğu ve kültürlerin, insan/insan olmayanların karşılıklı etkileşimi sayesinde oluştuğu unutulmamalıdır. Yani, insan olmayanlarla ilişkimiz sadece barınma, beslenme gibi maddi gereksinimlerin karşılanması ve doğal kaynakların kullanılması gibi pragmatist bir yaklaşımla değil, duygu, düşünce ve estetik haz bakımından da değerlendirilmelidir (Çelik, 2019: 56-57). Fakat tarihsel süreç bunun tam aksini, yani doğanın insandan ve kültürden ayrı, salt bir alan olarak düşünüldüğünü kanıtlamaktadır. “Doğa, yaban bir alan, sığınılacak bir yer, korkulacak bir güç, günahın ve sapkınlığın bulunduğu kötü bir uzam, başkalaşmanın veya kurtuluşun bir mekânı ve meta olarak sömürülecek bir kaynaktır” (Byrant’tan akt. Yazgünoğlu, 2018: 69). Hâlbuki çevre sorunlarının çözümü Radkau’nun belirttiği gibi (2017: 15) çoğunlukla toplumsal ve kültürel tarihin içinde gizlidir. Örneğin homoseksüellik yönündeki kültürel bir tercih, Attika’nın klasik dönemdeki aşırı nüfusu ile uyumluydu; çok sonra görülen Tibet’te çok kocalılık ve yüksek sayıdaki evlenmemiş kesiş de sınırlı gıda arzı ile bağlantılıydı.

Çevre etiği alanında çalışan çoğu filozof, geleneksel etik kuramları ile kurallarını çevre ve iklim sorunlarına yol açan bir dünya görüşünün parçası olarak görmekte ve buna dayanarak, insan dışındaki varlıklarla ilgili değer sorunlarını da içerecek yeni etik yaklaşımlara ihtiyaç duyulduğunu ileri sürmektedir. Çevre etiği yaklaşımları genel olarak insan merkezli (antropomerkezcilik), canlı merkezli (biyomerkezcilik) ve çevre merkezli (ekomerkezcilik) yaklaşımlar olmak üzere üç ana başlık altında incelenmektedir (Yobaş, 2019: 268). Bununla birlikte insanmerkezcilik ve insanmerkezsizcilik arasındaki tartışma Aristoteles’in öğrencisi olan Theophrastus’un, ustasının teleolojik, yani ereksel doğa kavramını sorgulaması ve doğanın, insanlar için var olmasına hiçbir neden bulamaması kadar eskidir (Radkau, 2017: 28).

Canlı merkezli etik yaklaşım, bütün canlıların ahlâki konumu hak ettiği görüşüne dayanmaktadır. Bu kurama göre, insan diğer canlılardan üstün olmayıp, onlara karşı saygı duyma yükümlülüğündedir. Bu yaklaşımda bütün canlılar, salt canlı oldukları için kendilerinde bir değer taşımaktadırlar. Bu düşünceyi kabul etmek ise doğrudan doğaya saygı duymayı kabul ederek, başka canlıların da iyiliğini hem korumaya hem de geliştirmeye hazır olmak anlamına gelmektedir. Çevre merkezli yaklaşım ise, geleneksel çevre kavrayışından daha bütüncül bir ekolojik odağı varsaymaktadır. Çevresel bütünlüğü sağlayabilmek için insanla birlikte canlı ve cansız tüm varlıklara değer verilmesini öngörmektedir (Birden'den akt. Yobaş, 2019: 268-269). İnsan merkezli ya da başka bir ifadeyle çevre korumacı yaklaşımlarda ise, ekosistem içindeki tüm türler hiyerarşik bir düzen içindedir ve insan bu hiyerarşik piramidin en üstünde yer almaktadır. Piramidin en üstünden aşağı doğru gidiş, insanın pragmatist beklentilerinde göre oluşturulmaktadır (İğit, 2017: 177).

Çevresel problemlerin bu denli arttığı insan merkezli/antroposen çağda, insanların hem kendileriyle hem de dünyadaki diğer canlılarla olan ilişkisini yeniden düzenleyecek yeni bir benlik ve dünya görüşü oluşturma noktasında bireysel ve kolektif anlatılar oldukça önemlidir (Tosuner, 2018: 246). İnsan dışı varlıklara bakışı, yeni yaklaşımlarla ve farklı bakış açılarıyla ele alan bu gibi anlatıların, çevre sorunlarının krize dönüşmesiyle yoğunluk kazandığını ve insanmerkezci bakışın uzağında konumlanmaları ile de, insanlığa doğa ile ilişkisi konusunda yeni bir yol haritası çizme noktasında ışık tutabilecek düzeyde olduklarını söylemek mümkündür.

Bu noktada bolluk, çevrecilik, derin ekoloji, ekofeminizm, toplumsal ekoloji ve eko-Marksizm ile Heidegger'ci ekofelsefe etrafında temellenen (Garrard, 2017: 35-57), yani tek bir yaklaşımın altında birleşmeyen ekoeleştirel yaklaşım, kültürel metinlere geniş bir çerçeveden eleştirel bir bakış imkânı sunmasıyla oldukça önemlidir.

EKOELEŞTİRİ (ECOCRITICISM)

En geniş tanımıyla, insan ile insan dışı arasındaki ilişkinin, insanlığın kültürel tarihi boyunca incelenmesi ve direkt olarak insan kavramının eleştirel bir incelemesi olan ekoeleştiri (Garrard, 2017: 17), kökleri çok daha eski dönemlere uzanmakla birlikte, tam anlamıyla 1990'ların başlarında, bir edebi eleştiri akımı olarak ortaya çıkmıştır. Bir terim olarak ekoeleştiri ilk kez 1978 yılında yayımlanan "*Literature and Ecology*" başlıklı makalede William Rueckert tarafından kullanılmıştır (Yılmaz, 2018: 10). Ekoeleştiri alanının öncülerinden olan Cheryl Glotfelty'nin 1996 yılında, Harold Fromm'la birlikte derlediği ve 1970'li yıllardan beri ekoeleştirel perspektiften yazılmış ilk makaleleri bir araya getiren *The Ecocriticism Reader* adlı kitap alanın gelişimi için önemli bir basamak oluş-

tururken, kitabın giriş bölümünde Cheryll Glotfelty, ekoeleştirisinin ilk tanımını “edebiyat ve fiziksel çevre arasındaki ilişkinin incelenmesi” şeklinde yapmıştır (Glotfelty, 1996: xviii).

Edebiyat ve fiziksel çevre arasındaki ilişkiyi incelemek için ortaya çıkan ekoeleştiri, daha önceki edebi eleştiri akımlarından ayrılarak, eleştirisinin merkezine insanın fiziksel çevresi ile kurduğu ya da kuramadığı ilişkiyi almıştır. Bu anlamda ekoeleştiri, liberal ve hümanist bakış açısının insanmerkezci yaklaşımını sorgulayan ve bu yaklaşımı yıkan bir akım olarak değerlendirilebilir (Göçmen, 2018: 53).

Ekoeleştiri temelde ekolojinin birinci yasası olan bütünsel evren görüşüne dayanmaktadır. Gezegendeki bütün ekosistemler içinde yaşayan tüm canlı ve cansız varlıklar (toprak, su, hava gibi) birbiriyle ilişkili olduğu için, ekoeleştirisinin ilgi alanı insanın bu sistemdeki yeri ve doğaya verdiği zararın edebiyat bağlamında incelenmesidir. Öte yandan 1990’lı yıllardan itibaren önemli bir akademik bir disiplin olarak kabul edilen ekoeleştiri, metin analizi çalışmalarının ötesine geçerek tüm kültürel ürünlerin incelenmesini kapsayan bir çalışma alanı olmuştur. Bu anlamda disiplinlerarası çalışmanın sağladığı çok boyutlu yaklaşımlara sahip olan ekoeleştirisinin en önemli temel prensiplerinden biri, insan ve insan olmayan tüm toplulukların birbirleriyle olan ilişkilerini, insan merkezci olmayan bir perspektiften incelemektir (Oppermann, 2009: 4-5). Tam da bu açıdan bakıldığında ekoeleştiri dünya ya da eko merkezci şeklinde ifade edilebilecek bir yaklaşım sergileyerek, pratiğe ve eyleme dayalı bir tutum öngörmektedir (Yılmaz, 2018: 11).

Ekoeleştiri akımının üç evresini “dalga metaforu” şeklinde niteleyen Lawrence Buell’e göre, ekoeleştirisinin ilk dönemine karşılık gelen ve Amerikan edebiyat yazınında ekolojik bilinç yaratmayı hedefleyen birinci dalgasında çevre, her zaman doğal çevre anlamına gelmekteydi (Buell, 2005: 21). Birinci dalga ekoeleştiri, çeşitli ekolojik akımlardan etkilenmiş ve çoğunlukla bu akımlar paralelinde gelişim göstermiştir. Bu dönemde Derin Ekoloji hareketi² ise, ekoeleştirisinin gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Doğadaki her şeyin birbirine bağımlılığı ilkesine daya-

² Derin ekoloji kavramı 1973 yılında ilk kez Arne Naess tarafından “*The Shallow and the Deep, Long Range Ecology Movements*” adlı makalede kullanılmıştır. Arne Naess, daha derin olarak nitelenen bu yaklaşımın, kendimize ve bizi çevrelemiş insan olmayan yaşama karşı duyarlılıkla yaklaşmamız sonucunda oluştuğunu düşünmektedir. Derin ekolojinin temeli ise, Sokratesçi Batı felsefesi geleneğinde yapılageldiği üzere insan yaşamı, toplum ve doğa üzerine daha araştırıcı sorular sormak ve bu irdelemeyi devam ettirmektir. Söz konusu bu yaklaşım, çevrecilik akımı gibi (sığ ekoloji) her bir krizle ayrı ayrı ilgilenme eğiliminden, yani çevresel sorunlara yönelik bölük pörçük, sınırlı yaklaşımın ötesine geçerek, kapsamlı geniş tutulmuş bir görüşü eklemlenmeye gayret etmiştir (Devall & Sessions, 2019: 136). İnsan merkezci ahlak ve politika yerine bu alanlarda kendini gerçekleştirme ve biyomerkezci eşitlik gibi iki temel normu içeren derin ekoloji yaklaşımına göre, *Gaia* olarak bir kişilik kazandırılan dünya, asıl değerli olandır. Yaşadığımız dünyanın değeri ise doğanın kendisinden ibarettir (Roussopoulos, 2017: 65).

nan Derin Ekoloji, ekoeleştirelinin doğanın tüm unsurlarını bir bütün olarak kabul eden “bütünsellik” ilkesi ile örtüşmekte ve etkisini bugün de sürdürmektedir.

Buell’in ikinci dalga olarak adlandırdığı ekoeleştirelinin ikinci evresi, birinci dalga ekoeleştirelinin yarattığı çevre anlayışını sorgulayarak, hem çevre hem de çevreciliğin kapsamını genişletme eğiliminde olmuş, çevre adaleti veya adaletsizliği gibi konuları öne çıkararak kültürel bir çevre anlayışı geliştirmiştir (Buell, 2005: 22-25). 2000’li yıllarla birlikte etkili olmaya başlayan bu yeni bakış açısı ile birlikte ırk, sınıf ve cinsiyet gibi kültürel ve toplumsal kavramlar da çevre sorunları kapsamında düşünülmüş, dolayısıyla sosyo-kültürel ağırlıklı ekoeleştirel yaklaşımlar gelişmiştir (Oppermann, 2012: 22-23).

Ekoeleştirelinin üçüncü evresini ise, “sömürgecilik dönemi sonrası edebiyat ve kültür çalışmaları, sınıf, cinsiyet ve ırk üzerine geliştirilen ekolojik temelli yeni kültür kuramları, biyoetik, biyosemiyoloji ve biyoteknolojiler gibi posthümanizm şemsiyesi altında ortaya çıkan yeni açılımlarla bağlantılar kurarak genişlemesi oluşturmaktadır” (Oppermann, 2012: 26). Bugün, ekoeleştireli, üçüncü evresini tamamlamış değildir ve dolayısıyla sosyo-kültürel kapsamını son dönemde yapılan çalışmalarla birlikte genişletmeye ve yeni söylemler üretmeye devam etmektedir. Serpil Oppermann’ın “postmodern ekoeleştireli” olarak tanımladığı çağdaş ekoeleştirel bakış açısı, çok yönlüdür ve realist epistemolojilerden posthümanist ve feminist kuramlara, eko-küreselleşmeden ulus ötesi ve queer ekolojiye kadar uzanan farklı kuramlarla genişlemeye devam etmektedir (Oppermann, 2012: 32-34).

Ekoeleştirelinin bu heterojen yapısını daha iyi anlamlandırabilmek için, klasik dogmatik düşünce imgesini yapıbozumuna uğratan ve “insan-doğa arasında önemli bir ayrılık yoktur: doğanın insani özü ve insanın doğal özü, doğada, yani aynı zamanda insan türünün yaşamında, üretim ya da endüstri olarak özdeş hale gelirler” (Deleuze ve Guattari, 2014: 17) diyerek insan ve doğa kavramlarını karşıtlık içinde değil, birbirini tamamlayan unsurlar olarak değerlendiren Gilles Deleuze ve Felix Guattari’nin *Bin Yayla (A Thousand Plateaus)*’da geliştirdikleri rizom (köksap) kavramı iyi bir bakış açısı sunmaktadır (Oppermann, 2012: 32; Çebi, 2020: 35). Bir başlangıca veya sona, başka bir ifadeyle merkezi bir köke sahip olmayan, çokluğu, farklılığı esas alan ve hiyerarşik yapılanmadan uzak yatay yayılmaya dayanan rizomatik düşünce modeli, bugün halen gelişmekte olan ekoeleştirelinin üçüncü evresindeki genişleyen kuram ve bakış açılarını açıklamakta ve aynı zamanda alternatif yaklaşımlara da potansiyel oluşturabilecek bir düşünce modeli olarak görünmektedir.

Nitekim, Willoquet-Maricondi’nin (2010: 3) de ifade ettiği gibi, “ekoeleştireli dünyanın sosyal alan ve ekosferden oluştuğunu, bu ikisinin birbiriyle ilişkili olduğunu ve ikincisinin bağlamı dışında düşünülmemeyeceğini kabul etmektedir.” Ekoeleştirenler ise en temelde, “doğanın insan tarafından ötekileştirilmesini, insanın

kendisini doğadan ayrı bir konumda değerlendirmesini ve doğanın hammadde kaynağı olarak bilinçsizce sömürülmesini” eleştirmektedirler (Oppermann, 2009: 5). Ayrıca modernleşme kavramı da ekonomik, siyasi ve sosyal yönleriyle birlikte çevre problemleri ekseninde ekoeleştirmenler tarafından irdelenen diğer bir temel konuyu oluşturmaktadır. Bu sebeple ekoeleştiri, çeşitli disiplinlerde çalışmalar yapan araştırmacılar için disiplinlerarası bir alan açarak, farklı sanat alanlarında üretilmiş metinleri, doğayı merkeze alarak incelemeye ve yorumlamaya imkân vermektedir.

ÇEVRE VE SİNEMA İLİŞKİSİ

Slavoj Žižek’in ifadesiyle (2016: 15) “bir film asla yalnızca bir film ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın canevindeki yalanı anlatırlar.” Dolayısıyla sinema sanatının doğuşundan bugüne, filmlerin çeşitli ve birbirinden farklı tür ve biçimsel özelliklerle birlikte, farklı zaman dilimlerinde geçtikleri, buna karşılık daima üretildikleri dönemin toplumsal ve kültürel koşullarını, içinde buldukları mevcut durumu yansıttıklarını söylemek mümkündür. Bu açıdan sinema, dolayısıyla da filmler, toplumsal gerçekleri yansıtır, zaman zaman da meşrulaştırır ve aynı zamanda toplumların kendilerini yeniden ürettiği bir alandır.

Küresel çevre krizi ile birlikte oluşturulması amaçlanan ekolojik toplum, yeni bir toplumsal yapının yani toplumsal bilincin yaratılmasından geçer (Güngör, 2015: 6). Bu noktada ise sinema, hem kitleleri en çok etkileyen sanat dalı olarak, hem de toplumsal ve kültürel koşulları görsel-işitsel biçimde anlatabilme olanaklarıyla devreye girmiştir. Söz konusu çevre krizinin sinemada görünürlüğü, kimi zaman mevcut koşulların filmlere ister istemez yansımından dolayı bilinçsiz, kimi zamanda yeni bir toplumsal yapı oluşturma amacıyla bilinçli bir eylem olagelmıştır. Özellikle 1990’lı yılların ortalarından itibaren, sinemanın ekolojik boyutları ve filmlerin bu yönünün izleyici açısından ne gibi etkileri olduğu eleştirel bir biçimde sorgulanmaya başlanmış (Rust ve Monani, 2013: 2), böylece eko-sinema çalışmaları şeklinde tanımlanabilecek bir alanın varlığından söz edilebilir hale gelmiştir.

Sinema tarihi boyunca çevre konulu filmler kurgu dışı belgesel anlatılarda ele alındığı gibi, kurgusal anlatılara da pek çok kez konu olmuştur. Amerika merkezli Hollywood film endüstrisi söz konusu alanda ilk üretimleri yaparken (Yaslıkaya, 2015: 412), zamanla tüm dünyada yankılanan ekolojik problemlerle birlikte, Avrupa başta olmak üzere diğer ülke sinemalarında da çevre konulu filmler üretilmiştir. Eko-sinema kapsamında değerlendirilebilecek olan bu filmler kendi içinde de belli türler etrafında senaryolaştırılmışlardır. Bu türleri ise, kıyamet

sonrası anlatılardan oluşan apokaliptik/post-apokaliptik, bilim-kurgu, animasyon türünde sıkça başvurulan distopyalar ve film endüstrisinde son yıllarda ortaya çıkıp gelişen, tüm yaşamlarını çevreyle uyum içinde geçiren toplulukları anlatan ekotopyalar olarak sınıflandırmak mümkündür.

Sinemanın başlangıcından beri var olan kıyamet ve kıyamet sonrası anlatılarının ilk örneklerinden biri *The End Of The World* (August Blom, 1916) filmi (Nashawaty, 2014) olmakla birlikte, kötümser bir dünya tasviri barındıran filmlerin I. Dünya Savaşı sonrası döneme denk geldiği görülmektedir. Fakat bu filmleri tam anlamıyla çevreci sinema kategorisinde değerlendirmek mümkün değildir. Çevreci sinemanın asıl olarak başlangıcı, dünyanın da çevre konusuna ilgisinin arttığı 1970'li yıllarda gerçekleşmiştir (Yaslıkaya, 2015: 413). 70'li yılların başında çevre konulu filmler *Silent Running* (Douglas Trumbull, 1972) ve *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1973) gibi belirsiz gelecek korkusunu konu edinirken, bu dönemden sonra daha gerçek, hatta bu gerçeği parçalayan -nükleer enerji tehdidi, salgın, virüs gibi- korkular perdeye taşınmıştır. *The Crazies* (George A. Romero, 1973), *The China Syndrome* (James Bridges, 1979), *The Day After* (Nicholas Meyer, 1983), *Delicatessen* (Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro, 1991), *Twelve Monkeys* (Terry Gilliam, 1995), *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002) gibi filmler söz konusu korkuları konu edinen filmlere örnek gösterilebilir. Öte yandan yakın tehditleri merkeze alan filmlerin ilgi görmesiyle daha da ileri gidilerek, dünyanın gelecek bir tarihteki karanlık görüntüsüne odaklanan distopya türünde değerlendirilen filmler de sıklıkla yapılmıştır. *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *The Day After Tomorrow* (Roland Emmerich, 2004), *Children of Men* (Alfonso Cuaron, 2006) ve *Hunger Games* (2012-2015) serisi bu film kategorisinde ilk göze çarpanlar olmakla birlikte, distopik filmlerin bazıları zaman zaman post-apokaliptik bir dünyayı da resmetmişlerdir. Diğer yandan çevresel sorunların çözümüne ve değişimin nasıl olacağına odaklanan *Erin Brokovich* (Steven Soderbergh, 2000), *The Day The Earth Stood Still* (Scott Derrickson, 2008) gibi filmler yapılmış, sinemanın ekotopya kurgusunu keşfettiği *Avatar* (James Cameron, 2009) ise çevreci sinemanın en çok öne çıkan filmlerinden olmuştur. Bu noktada çevre konulu filmlerin keskin çizgilerle türlere ayrılmadığını da belirtmekte fayda vardır. Örneğin bir film, aynı zamanda hem distopik hem de post-apokaliptik bir temaya sahip olabilmektedir.

Öte yandan sanayi devrimini takip eden modernleşme sonucunda ortaya çıkan kentleşme de çevresel bir sorun olarak zaman zaman filmlere konu olmuştur. Özellikle bilim-kurgu türünün ortaya koyduğu kent temsilleri aracılığıyla insanlığa sunulan ve sunulabilecek yaşam biçimleri sorgulanmış, modern kentleşmeden postmodern kentleşmeye geçişle birlikte ise, sinemada kentsel temsillerin geleceğe yönelik umutlu olmadığı görülmüştür (Kılıç Çalgıcı, 2013: 65).

Türk sineması özelinde ise *Tanrı'nın Bağışı Orman* (Ömer Lütfi Akad, 1964) belgeseli ile *Tuzak* (Atıf Yılmaz, 1976) erken dönem çevreci sinema örneklerinden, *Manisa Tarzanı* (Orhan Oğuz, 1994) ilk gerçek çevreci film olarak gösterilmektedir (Güngör, 2012: 10). Sinemamızın ilk dönemlerinde fonda doğanın, çevrenin yer aldığı filmlerin sayısı çok fazla olmakla birlikte, gerçek çevre konulu filmlerin hem belgesel hem de kurgu dahilinde anlatılarda asıl olarak son dönem Türk sinemasında etkin bir tema haline geldiğini söylemek mümkündür. Örneğin Nuri Bilge Ceylan'ın erken dönem filmlerinden taşra üçlemesinde (*Kasaba* 1997, *Mayıs Sıkıntısı* 1999, *Uzak* 2002) insan-doğa ilişkisi üzerine pek çok vurgu vardır. “*Taşra üçlemesi*, Kracauer'in de altını çizdiği doğa ve insan arasındaki diyalogu yeniden kurmaya çalışarak (ya da en azından problematize ederek) modern toplumun, teknolojik kaos içerisinde kaybolmuş, yabancılaşmış bireyine farklı bir yaşamın mümkün olduğunu” hatırlatmaktadır (Daldal, 2018: 291-294). Bu üçlemenin yanı sıra, Semih Kaplanoğlu'nun *Bal* (2010) ve distopik/post-apokaliptik olarak değerlendirilebilecek *Buğday* (2017), Reha Erdem'in *Beş Vakit* (2006), *Kosmos* (2010), *Jin* (2013) ve *Koca Dünya* (2016) ile bu çalışmanın da konusunu oluşturan Derviş Zaim'in insan-doğa üçlemesi *Devir* (2012), *Balık* (2016), *Rüya* (2016) filmleri Türk sinemasında ekoloji teması kapsamında öne çıkan filmlerdir.

Eko-film eleştirmenleri için sinema ve eko-sinema çalışmaları, ahlâki evrene bireysel insan arzularını yerleştiren insan merkezli bakış açısının dışındaki olanakların görülmesini sağlamaktadır (Rust ve Monani, 2013: 11). Nitekim eko-sinema, insan varlığının bağlı olduğu fakat görmeyi unuttuğu, bu yüzden de etik davranmayı ihmal ettiği doğayı kendisine tekrar hatırlatmakta, insan türü olarak ekosistemin merkezinde olmadığını, diğer canlı/cansız varlıklarla aynı dünyayı paylaştığını, tarihin ve kültürün doğadan ayrılamayacağını ortaya koymaktadır. Belgesel ya da kurmaca olması farketmeksizin, doğanın doğru ya da yanlış temsillerini analiz eden ekoloji merkezli bir film eleştirisi ise, doğanın filmlerdeki varlığı kadar yokluğunu da kayıt altına alarak kültürün sorgulanmasında bir aracı olmaktadır (Şen, 2018: 46).

BULGULAR

Bu bölümde çalışma kapsamında incelenen *Devir*, *Balık* ve *Rüya* filmleri hakkında kısaca bilgi verilerek, konularından bahsedilmiş, ardından çalışmanın amacına uygunluk gösteren sahneler betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir.

Devir

Devir filmi, Anadolu'nun gerçek insanlarını ve onların günlük gerçek döngülerini anlatan belgesel-kurmaca bir film olarak, Burdur'un Hasanpaşa köyünde düzenlenen geleneksel bir çoban yarışmasına odaklanmaktadır. Anadolu'da yüzyıllardır süregelen ve kökleri Orta Asya'ya dayanan bu çoban şenlikleri iki şekilde

gerçekleşmektedir. Birincisi, koyunların bahar başlangıcında dağa, yaylaya ya da meraya çıkarılırken yakılan iki büyük ateş arasından geçirilmesi; ikincisi ise sonbaharda, yüksek yerlerden köye dönerken suyun içinden geçirilmesi şeklindedir. Bu, bir tür dağın çöpünden, kirliliğinden temizlenme, arınma ritüelidir (Seçkiner, 2014: 166). Birincisi tamamen unutulmuş, fakat ikincisi kısmen de olsa Hasanpaşa köyünde, Eylül aylarında sürdürülmektedir ve bu bir tür yarışa dönüşmüştür. Söz konusu bu gelenekten yola çıkan filmin, hem bu yönüyle hem de üç çoban karakterin gerçek yaşamlarında da bu işle uğraşıyor olmasından dolayı belgesel ve kurgu öğelerini birbiri içinde eriten bir yapıda olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca bu gelenek sürdürülürken, bir yandan koyunları kırmızıya boyama geleneği de sürdürülmektedir. Köyün çobanları, çevredeki kırmızı kayaları toplayıp ezmekte ve ardından eleyerek toz boya elde etmektedirler. Fakat köyün bu doğal yapısı ve bundan ileri gelen doğal koşullar altında devam ettirilen bu boyama işlemi, maden ocağı işletmesi ile tehdit altına girer. Genç çobanlardan biri olan Ali, yardım etmek amacıyla şehirden kırmızı toz boya getirerek çobanlara dağıtır. Ali sayesinde koyunlar boyanır, fakat o sene de birinci olamayan Ali, çobanlığı bırakarak yeni açılan maden işletmesinde şoför olarak işe başlar. Sürüsüyle birlikte suyu en hızlı geçen kazandığı yarışmada, Takmaz lakaplı Ramazan Bayar ise, sekiz yıldır birinciliği elinde bulundurmaktadır.

Filmin ilk sahnesinde boynuzları tahtadan yapılmış bir geyik temsilinden, Ramazan Bayar (Takmaz)'ın kırdan uyanmasına kesme yapılmakta, ardından da köylülerin topluca yağmur duası yaptığı sahneye geçilmektedir. Filmin henüz ilk sahnesinde tanık olduğumuz bu yağmur duası, küresel ısınma ve bu durum doğrultusunda da yağmurların azaldığına işaret ederek çevresel bir probleme atıf yapmaktadır.

Yağmur duası sahnesinden sonra kamera, izleyicisini, kesilmiş olan koyunun yendiğine ve Ramazan Bayar'ın koyunun kemiklerini toplayarak gömdüğüne tanık ettirmektedir. Neden bunu yaptığı sorulduğunda ise, yeni doğacak olan kuzuların eksik organla dünyaya gelmemeleri için bu eylemi yaptığını söylemekte, eğer kemikler eksik kalırsa da, yerine tahta konulması gerektiğini eklemektedir ki bu durum, gelenek ekseninde de okunabilecek eski bir inanıştır. Bu durumla bağlantılı olarak filmin son sahnelerinde, Ali'nin çalıştığı maden ocağındaki mühendislerle birlikte bir geyiği vurdukları görülmektedir. Mühendis, geyiğin boynuzlarını keserek, cansız bedenini öylece bırakmakta ve Ali kendi içinde anlamsız bulunduğu bu avlanmadan dolayı içsel bir huzursuzluk yaşadığı için Takmaz'ın evinden birkaç tahta alarak boynuz yapmaktadır. Avlandıkları yere geri dönen Ali, eksik boynuzların yerine tahtadan olanları bırakmasının ardından köye geri dönerken gizli kalmış bir köşede yeni bir kırmızı kaya bulmaktadır. Filmin ilk sahnesinde gördüğümüz geyik temsiline işaret eden bu olay, avlanmaya olumsuz bir bakış atarken, aynı zamanda doğaya ve ekosistemin içinde barındırdığı insan dışı diğer canlılara gösterilen minnet eylemiyle birlikte, insanın ekosistemin yalnızca bir

parçası olduğuna, yani doğadan üstün olmadığına vurgu yapmaktadır. Ali, doğaya karşı göstermiş olduğu bu minnet sonucunda, karşılığını yine doğal olan kırmızı kayayı bularak almaktadır. Karakterin burada üstlendiği ahlâki sorumluluk, insan-hayvan ayırımını keskin sınırlarla belirleyen ve hiyerarşik bir yapılanma içinde insanı en üst seviyeye konumlandıran ikici/düalist düşünceye, özellikle de Descartes'ın hayvanlar için yapmış olduğu makine benzetmesine eleştiriler getiren Jacop Von Uexküll'ün görüşleri ile açıklanabilir. Uexküll'e göre, duyu organlarımızın algılamaya, motor organlarımızın da etki üretimine hizmet ettiğini düşünen birisi, artık hayvanları da mekanik bir montaj olarak kabul edemeyecek; aynı zamanda vücuda gelmiş ve organlardan oluşmuş öznelerin bir makine operatörü gibi olduklarını keşfedecektir. Bu keşiften sonra, hayvanlar bir nesne olmaktan ziyade, algı ve etki üretimi olan özneler olarak düşünülecektir. Öznenin algıladığı her şeyin kendi algısal dünyasına (Merkwelt), yine öznenin ürettiği her şeyin kendi etki dünyasına (Wirwelt) ait olduğunu keşfeden bu kişiler, canlıların her birinin kendi öznel dünyaları olduğunu ve bu dünyalardan birinin diğerinden üstün olmadığını, dolayısıyla insanın diğer canlılardan üstün olmadığını kavrayacaktır (Uexküll, 2010: 41-43). Ali'nin de geyik avına karşı geliştirdiği tutum, bu türden bir kavrayış içinde olduğunu göstermektedir.



Görsel 1. Devir Filmi

Kaynak: (URL-4)



Görsel 2. Devir Filmi

Kaynak: (URL-5)

Bununla birlikte filmde, yine Ali karakteri üzerinden, kapitalist sistemde hayvanlara yönelik geliştirilmiş pragmatist düşünceye yapılan vurgu, doğa-insan ilişkisi bağlamında dikkat çekmektedir. Çobanlığı sürdürmekte pek istekli olmayan Ali, sürüsünü Takmaz'a emanet ederek şehre çalışmaya gitmekte ve belediyeye ait bir et kombinasında çalışmaya başlamaktadır. Mezbahada hayvanlara birer nesne gibi davranılmaktadır ve Ali, hem bu durumdan rahatsız olduğu hem de kent yaşamına ayak uyduramadığı için işini bırakarak köye geri dönmektedir. Bu noktada et kombinasındaki sahneler, Derrida'nın perspektifinden açıklanabilir. İnsanların kendilerini diğer tüm hayvan türlerinden kesin bir biçimde ayırma girişimine eleştirel bakan Derrida'ya göre mezbahalar, hayvanların soykırımı uğradığı toplama merkezlerine benzemektedir (Derrida, 2008: 26). Filmde ilgili sahneler bu görüşü doğrular şekilde ilerlemektedir.

Aynı zaman diliminde, Ali işini bırakmadan bir gün önce koyunlar için aldığı kimyasal boyayı koyun postu üzerinde denemektedir. Bu sırada da televizyonda açık olan haber kanalında, Karadeniz’de organları eksik doğan hayvanlarla ilgili bir haber geçmektedir ve bunun sebebi olarak genetiği değiştirilmiş olan, yani GDO’lu yemler gösterilmektedir. Böylece film, kapitalist sistemde insan kategorisi dışındaki canlıların birer meta olarak görülüp, nesneleştirildikleri gerçeğine işaret etmektedir.

Filmin ilerleyen dakikalarında koyun yıkama şenliğinden önce, sürüyü yönlendiren lider koyunu kırmızıya boyamak için çobanlar, her zaman olduğu gibi köyün yakınlarındaki bir arazide bulunan kırmızı kayalardan toplamaya gitmektedir. Bu esnada kırmızı kayaların bulunduğu arazide, mühendisler ölçüm yapmaktadır ve izleyici bu sahnede, mermer ocağının satın alınıp işletilmeye başlatılacağını öğrenmektedir. Ölçüm yapan mühendis çobanlara, şimdilik kayadan alabileceklerini ama bir dahaki sefer için izin almaları gerektiğini söylemektedir. Nitekim bir sonraki yıl bölgeye giden çobanlar, kayanın tel örgülerle çevrildiğini görmekte ve bunun üzerine de Ali’den, şehirden köye dönerken toz boya almasını istemektedir. Böylece senelerdir insan-doğa arasındaki doğal bağlarla devam ettirilen geleneğin arasına kapitalizm olgusu girmekte ve bu olguyla birlikte doğa ile ilişkisi sekteye uğrayan insanın durumuna dikkat çekilmektedir. Nitekim bu sahneler, köylülerin yaşadığı geleneksel ile modern olan arasındaki sıkışmışlığa ve dolayısıyla da doğadan kopan insana vurgu yaparak, sadece köylüler özelinde bir anlatım olmaktan çıkarak evrensel bir gerçeği anlatmaktadır.

Son olarak, filmde kapitalizmin insan-doğa ilişkisine set çektiğine dair en önemli sekanslardan biri, Ali’nin şehirden döneceği sırada maaşını almaya gitmesi, parayı saydığı anda eksik olduğunu farkederek bunu dile getirmesi ve patronunun maaşın tam olduğunu, bunun devlet tarafından yapılan rutin kesintiler olduğunu söylemesinin ardından yapılan kesmelerdir. Bu sahneden sonra sırayla, bacası tüten bir fabrikaya, yeşillikler içindeki ovaya, bir ağacı kesen ormancıya, koyunları kırpan çoban Mustafa’ya, Takmaz’ın berberde sakallarını kestirmesine, Ali’nin yeğeninin Ali’yi beklerken bir uçurtmanın parçasını kesmesine geçiş yapılmaktadır. Arka arkaya gelen tüm bu kesmeler, yine doğa ve insan ilişkisinin kapitalizm tarafından sekteye uğratıldığına güçlü bir vurgu yaparken, Murray Bookchin’in piyasa sisteminde insanın insana olan tahakkümü ile doğa üzerindeki sömürü arasında ilişki kuran düşüncesini hatırlatmaktadır (Bookchin, 1994: 238). Tüm bu kesmelerden sonra, Ali kutsal olduğuna inanılan bir ağaca dua etmeye giderken görülmektedir. Ali, ağaca gittiği sırada bir örümceğin büyük bir ağ ördüğünü fark etmekte ve örümceğin ağına zarar vermeden üzerinden atlamaktadır. Bu sahneler kapitalist sistemin doğurduğu ekolojik krizin ancak insanın kendini doğayla eşit görerek aşılacağı mesajını vermekte ve aynı zamanda Ali karakteri üzerinden bugün doğanın hakim türü olan inorganik doğadan (Bookchin, 1994: 238) organik doğaya geri dönen -en azından dönme çabasında olan- yeni bir özne modeli de sunmaktadır.

Nitekim Derviş Zaim (2012) de, *Devir* filmine, geç kapitalist dönemde doğa ile ilişkisine eski dönemlere kıyasla mesafe koymuş olan insan(lık) için bir hatırlatma ritüeli olarak bakma taraftarı olduğunu ve koyun yıkama şenliği olsun, koyunları kırmızıya boyama geleneği olsun, bütün bunların aslında doğayla günümüzdekinden daha başka türlü bir ilişki kurmak ve unutulmuş olan değerleri hatırlayabilmek için gerekli olduğunu belirtmektedir.

Balık

Doğa ve insan üçlemesinin ikinci filmi olan *Balık*, göl kenarında yaşayan ve geçimini balıkçılıkla sağlayan bir ailenin hikâyesini anlatmaktadır. Tüm yaşamları, gölde balık tutup avladıkları balıkları satmak ve kazandıkları parayla borçlarını ödemek döngüsünde geçen ailenin en büyük sorunu, kızları Deniz'in konuşamamasıdır. Filiz, gölden getirdiği nadir bulunan bir balık türünü yemesi sonucunda kızının konuşacağına inanmakta, -ki kendisi de çocukluğunda konuşamazken, dedesinin yedirdiği bu balıklar sayesinde konuşabilmiştir- Kaya ise modern tıba inanarak, eline para geçtiği her an kızını doktora götürmektedir. Hikâyenin çatışması da burada, yönetmenin genel anlatım tarzına paralel olarak modern-geleneksel ekseninde ortaya çıkmaktadır. Kaya daha fazla kazanmak, daha fazla sahip olmak için bir yandan malzeme deposundan aldığı kimyasallarla balık avına çıkarken, diğer yandan da Filiz'in getirdiği ender bulunan balıkları çoğaltıp satabilmenin yollarını aramaktadır. Kimyasal madde ile avlayıp sattığı balıklar ise köy ahalisini zehirleyip, nihayetinde Filiz'in ölümüne sebep olduğunda, Kaya karakola giderek suçunu itiraf etmekte ve hapishaneye girmektedir. Filmin sonunda Deniz konuşmaya başlar fakat bunun annesinin rüya aracılığıyla bağ kurduğu dedesi ve ender bulunan balıklar sayesinde mi yoksa tıbbi yollarla mı gerçekleştiği sorusunun cevabı seyirciye bırakılmıştır.

Filmin ilk sahnelerinde Kaya ve Filiz'le tanışmamız, Filiz'in Kaya'ya gördüğü rüyadan bahsetmesi eşliğinde olmaktadır. Filiz, rüyasında dedesini görmüştür ve dedesi ona göl hayrına bir şey yaptığı takdirde Deniz'in iyileşip konuşacağını söylemiş, ender bulunan balıkların yerini tarif etmiştir. Filiz, kızının bu yolla iyileşeceğine inanmakta, Kaya ise Filiz'e bu tarz düşünceleri benimsediği için tepki göstermektedir. Yönetmen bu sırada kirlî göle ve göldeki ölen balıklara kesme yapmaktadır. Bu sekansla birlikte Filiz'in eko-merkezli bir karakter olduğu anlaşılmakta, öte yandan insanların doğaya verdiği zarar ve avlanma eylemine karşı yapılan vurguyla güçlü bir giriş yapılmaktadır. Filiz de küçükken konuşamayan bir karakter olarak, dedesinin ona yedirdiği bu balıklar sayesinde konuşmaya başlamıştır. Filmin ilerleyen kısımlarında Filiz, Kaya'ya bu hikâyeyi anlattığı sahne- de, dedesinin son kalan balığı besleyip büyütmesi için ona verdiğini ve dedesinin, "balık ona saygı duyduğunu anlamalı" cümlesini kurduğunu söylemektedir. Burada da balığa, yani insan-dışı bir varlığa saygı gösterme yükümlülüğüne yapılan işaret, canlı merkezli bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsan-dışı bir

canlıya saygı duyma yükümlülüğü ise hayvanların ahlâki statüsünün yeniden düşünülmesine imkân veren Peter Singer'ın görüşlerini anımsatmaktadır. Singer, ahlâki statü için öznellik ve/ya benlik duygusunun gerekli olduğunu belirtmekte, dolayısıyla hissedebilen tüm varlıkların özne olduğunu ifade ederek insanın ayrıcalıklı konumunu yıkmaktadır (Steiner, 2005: 6).

Sonraki sahnede Kaya ve Filiz balıkları satmaya gitmekte, bu sırada yerde çırpınan balıklara ve sayılan paraya art arda kesme yapılmakta, aynı zamanda kaç tane balığın olduğu ve ne kadar ederi olduğu sayılmaktadır. İnsan-dışı canlı varlıkların nesneleştirilip ticarete döküldüğü insan merkezci bakışa eleştiri olarak değerlendirilebilecek bu sahneden sonra Filiz, orada bulunan köy halkına, göle fitre vermeleri gerektiğini, gölün yoksul kaldığını, mahvolduğunu, 50 sene sonra göl diye bir şey kalmayacağını ve bu durumun ise ancak avlanmayarak önlenebileceğini söylemektedir. Kaya ise bu duruma yine tepki göstererek cevap vermektedir. Filmin henüz ilk sahnelerinde avlanmaya, gölün yani aslında doğanın kurtarılması gerektiğine dikkat çekilmekte ve yine *Devir*'de olduğu gibi doğaya verilen karşılığının alınacağı vurgusu, Deniz'in konuşabilmesi ile bağdaştırılarak anlatılmaktadır. Bu vurgu ilerleyen sahnelerde, Dumrul Amca ile Kaya'nın karşılaştığı sahnede de tekrarlanmaktadır. Dumrul Amca, Kaya'ya rahmetli ağabeyi yaşasa, Deniz'i gölün yardımıyla iyileştireceğini söylemektedir. Yine avlanmaya karşı bir tavır daha, elektrikler kesildiği için balıkların telef olmasıyla gösterilmektedir. Verilmek istenen mesaj nettir; hayvanların doğal yaşam ortamlarından koparılması -ticari bir amaç güdülmese dahi- insan-doğa ilişkisini sekteye uğratmaktadır. Burada üzerinde durulan ve aynı zamanda filmin geneline yayılan insanın doğaya karşı geliştirdiği tahakküm arzusu, Donna Haraway'ın görüşlerini hatırlatmaktadır. Haraway (1992: 296), doğanın insanın yeniden üretimine hizmet eden bir kaynak, araç, bir "öteki" olmadığını ifade etmektedir. Yönetmenin geliştirdiği tavır, Haraway'ın düşüncesi ile örtüşmektedir.

Diğer yandan insan merkezci bir karakter olarak Kaya, biriken borçları ve Deniz'in hastane masrafları karşısında daha çok para kazanmak istemekte ve çözümünü şehre gittiğinde malzeme deposundan aldığı kimyasallarla avlanmakta bulunmaktadır. Kaya, balıkları zehirleyerek yakalamakta ve bu saldırgan yöntemle daha fazla balık avlanmaktadır. Kaya'nın kimyasalla avlanmaya gittiği sahnede, çığlık atan martılara kesme, ardından kimyasalı döktüğü sırada da daha fazla martının çığlık çığlığa uçmasına tekrar kesme yapılarak hem anlatım güçlendirilmekte hem de bir anlamda doğanın dili olduğuna, bütünsellik içinde olan ekosistemdeki herhangi bir parçanın zarar görmesiyle diğer varlıkların da zarar göreceğine işaret edilmektedir. Buradaki bütünsellik vurgusu, hatırlanacağı üzere ekoeleştirisinin temel ilkelerindedir.

İlerleyen sahnelerde, Kaya'nın insan-merkezci karakterini destekler bir durum olarak, Filiz'in getirdiği nadir bulunan balıkları çoğaltıp satma, bunu ticarete dökerek para kazanma isteğine şahit olunmaktadır. Kaya, bu isteği doğrultusunda balıkların türünü ve nasıl üreyeceklerini anlamak için üniversitede çalışan arkadaşı aracılığıyla bir hocaya balıkları göstermekte, hoca da balıkları fakülteye getirmesini söylemektedir. Bu sahnenin devamında göle düşen ölü bir martıya geçiş yapılmaktadır. Nitekim anlatılmak istenen, doğanın nesneleştirildikçe, insanın pragmatist amaçları uğruna kullanıldıkça bütünüyle yok olma tehlikesi ile karşı karşıya olduğudur.



Görsel 3: Balık Filmi



Görsel 4: Balık Filmi

Kaynak: (URL-6)

Ardından Kaya, Filiz'den balıkları bulduğu yere kendisini de götürmesini istemektedir. Gittiklerinde, bölgede avlanmaya engel olmak için göle demir atan kişiler olduğunu görürler. Filiz, onları işaret ederek köydeki balık kooperatifiyle görüşeceğini, göle saygılarını göstermeleri için bir şey yapmaları gerektiğini söyleyeceğini belirtmektedir. Kaya ise buna karşılık olarak Filiz'e kimseyle konuşmamasını, kendisinin kimse anlamadan göle demirlerden atacağını söylemektedir. Sahnede, film anlatısıyla paralel olarak, göle duyulması gereken saygının ve bunun için bir şeyler yapılması gerektiğinin tekrar vurgulanması, canlı merkezli bir yaklaşımın altını çizmektedir. Yine aynı sahneden önde avlanmaya çalışan Kaya, arkada avlanmayı engellemek için göle demir parçaları atan insanların görüntüsüyle hem Kaya'nın insan-mekezci tutumu pekiştirilmekte hem de insan-doğa ilişkisinin çelişkisi perdeye taşınmaktadır.

Son sahnelerde ise Dumrul Amca ile başlayan olaylar silsilesi, insanın doğaya verdiği zarara karşılık bir cevap niteliğindedir. Dumrul Amca, ölen ağabeyinin hayrına turna balığı dağıtmak istemekte ve bunun üzerine Kaya'nın kimyasal yoluyla zehirleyerek tutup, sonrasında satmış olduğu balıkları Melih'ten almaktadır. Filiz, Dumrul Amca'dan aldığı turna balığını pişirmiş yerken, köylülerden biri Kaya'nın yanına gelip hastasının olduğunu, arabayla hastaneye götürmeleri gerektiğini söylemektedir. Hasta, turna balığından zehirlenmiş, Filiz ise yediği

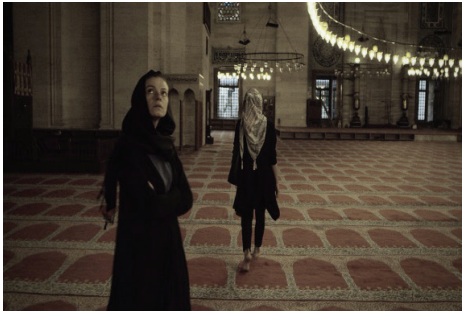
zehirli balıktan dolayı hayatını kaybetmiştir. Kaya, bu olaydan sonra karakola gidip suçunu itiraf ederek hapishaneye girmektedir. Belli bir zaman sonra Kaya, bayram izniyle kızını görmek için gelmekte ve Deniz’le birlikte Filiz’in mezarına gitmektedirler. Kaya kızının artık konuşabildiğini burada öğrenmektedir. Deniz, babasının yanına gelirken son balığı beslediği akvaryumu da getirmiş, akvaryumu orda unutunca balık donarak ölmüştür. Bunu farkedene Kaya, aynı balığı bulmak için çabalamış, son olarak da çareyi su fakültesine gidip balığı zorla almakta bulmuştur. Kaya, balığı götürüp kızına verir ve ardından donmuş haldeki göle, daha önce bırakmamış olduğu demir parçalarını bırakır. Filmde üzerinde durulduğu üzere, insanın doğaya verdiği zararın karşılığı geri döndürülemez sonuçlara yol açmaktadır/açacaktır. Bu anlamda filmin, insan merkezci olan karakterin çevre ya da eko-merkezli olarak adlandırabileceğimiz yaklaşıma evrilmesiyle iyimser bir yaklaşıma sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bu karakterin çizilirken, sonuçların bütünüyle gösterilmesine bağlı olarak, izleyiciye, doğayı sınırsızca sömüren insanın kaybettiklerinin yerine koyabileceği bir şeylerin hâlâ olduğunu fakat bir gün doğanın sonu getirilirse, yerine koyulabilecek bir şeyin kalmayacağını, doğaya verilen zararın sonuçlarının yine insanın kendisine döneceği mesajını vermesi noktasında film, ekoeleştirel bir yaklaşıma sahiptir.

Rüya

Derviş Zaim’in insan-doğa ilişkisini ele aldığı filmlerin son basamağını oluşturan *Rüya*, amcasının inşaat şirketinde çalışan ve idealist bir mimar olan Sine’nin hikâyesine odaklanmaktadır. Sine, alışıldık meslek kalıplarını reddeden, günümüzdeki mimarlık pratiğinin aldığı biçimden hoşlanmayan biri olarak, toplu konutlara cami yapımı işini aldığı anda, farklı bir cami tasarlamak için çalışmaya başlamaktadır. Fakat tasarladığı bu cami inşaatı, birçok problem nedeniyle yarım kalır. Camiyi tasarlayıp hayata geçirmeye çabalaması sırasında hikâyede bir kırılma yaşanmaktadır; Sine amcasının inşaat şirketinin yapmış olduğu toplu konutların dere yatağında olduğunu farketmekte, ki çok bir süre geçmeden şiddetli bir yağmur sırasında toprak kayması nedeniyle toplu konutlar yıkılmaktadır. Mahkeme sürecinde ise inşaat firması suçlu bulunmamaktadır. Zaten uyku problemi yaşamakta olan Sine, bu noktadan sonra uyku hastalıkları merkezine giderek tedavi olmaya başlamaktadır. Buraya her geldiğinde rüya görmekte olan Sine, uyanıldığında farklı bir bedende, farklı bir yüzle karşılaşmaktadır. Her değişimde ise, karşılaştığı olumsuz durumlara öncekilerden farklı tepkiler vermektedir. Sine’nin gördüğü rüya ise, filmin Ashab-ı Kehf kıssasına yaptığı göndermeyi içermektedir. Bu anlamda çok katmanlı bir yapıda olan *Rüya* filmi, doğa-insan ilişkisine *Devir* ve *Balık* filmlerinden farklı olarak, kent, kentleş(eme)me, kent mimarisi özelinde yaklaşmaktadır. Günümüzdeki “inşaat çılgınlığına” sadece dikkat çekmekle kalmayıp, mevcut sorunsallara cevaplar da üreten bir film olarak *Rüya*’yı, özelden Türkiye’nin “yenileşme” çabalarına, fakat bu yenileşmenin hayata geçirilirken doğanın katledilip beton yığınına dönüştürülmesine, genelde ise betonlaşma yo-

luyla, rant odaklı dönüştürülen tüm şehirlere getirilen bir eleştiriyi olarak ele almak mümkündür. Filmde bu konuya dair iki önemli nokta vardır.

İlk olarak, Sine'nin tasarladığı farklı cami, bir tepeye yapılacaktır ve Sine, eğime ve araziye uygun, çevresiyle bütünlük oluşturacak bir cami tasarlamak istemektedir. Burada eğime ve araziye uygun bir yapı tasarlanması, aslında o yapının tabiat ile iç içe geçen bir yapıda, doğaya uygun olması esasına dayanmaktadır. Hikâye anlatımı içerisinde, eğime ve araziye uygunluk gösteren yapı anlayışına paralellik gösteren bir başka anlatım da Süleymaniye Camii'si üzerinden yapılmaktadır. Rüstem Bey (Sine'nin amcası), batmakta olan şirketini kurtarmak adına yeni bir toplu konut ihalesini alabilmek için, avukatı sayesinde iktidara yakın bir aracı ile tanışmaktadır. Aracı, ihale karşılığında park ve cami yapmalarını da istemekte ve bunun üzerine ellerindeki mevcut planı gösteren Hakan ve Sine'ye "eski köye yeni adet getirmeyelim" cevabını vererek, bu caminin Süleymaniye ile aynı olmasını talep etmektedir. Bunun üzerine Süleymaniye ile içi, dışı, kubbesi birebir aynı olan bir proje çizilmekte, fakat aracı, caminin harim kısmında bir tuhafılık olduğunu bunun neden kaynaklandığını sormaktadır. Caminin harim kısmı, diğer cami projesine paralel olarak araziye ve etrafa uygun yapılmıştır, aracı ise projenin bu şekilde geçmeyeceğini söyler. Burada dikkat çekilmekte olan, "Süleymaniye'yi aynı şekilde kopyalamak, kopyalanacak olan mekânın arazi şartlarını yok saymak demek" düşüncesidir. Süleymaniye, bulunduğu mekâna eklenmiş, bütünlük bir yapıdadır, fakat o cami veya herhangi bir yapı aynı şekilde başka bir mekâna kopyalandığı takdirde binanın mekâna uyumu ortadan kalkacaktır. Bu noktada karşımıza ekoeleştirelinin, Buell tarafından ikinci dalga şeklinde tanımlanan evresi, yani fiziksel çevrenin değişken tüm özellikleriyle ele alınması gerektiğini savunan yaklaşım karşımıza çıkmaktadır, ki bu kapsamlı tanım içerisinde, insanların kurmuş oldukları şehir hayatına özgü ekosistemleri inceleyen kentsel ekoloji kavramını barındırmaktadır (Göçmen, 2018: 56). Filmde böylelikle, kent doğasının doğal olmayan sentetik yapısına değinilerek, kentleşmenin bir sonucu olarak doğal çevrenin sosyo-ekonomik uygulamalarla sömürülmesine vurgu yapılmaktadır.



Görsel 5. Rüya Filmi
Kaynak: (URL-7)



Görsel 6. Rüya Filmi
Kaynak: (URL-8)

İkinci önemli nokta, Rüstem Bey'in inşaat firmasının yapmış olduğu toplu konutların, dere yatağına konumlandırılmış olmasından dolayı şiddetli bir yağmur sırasında yıkılmasıdır. Konutlar büyük bir zarar görmekte ve birçoğu yaşanamaz hale gelmektedir. Birçok kenti beton yığınlarına boğan toplu konut vahşetine dikkat çeken sahne, şehirlerin beton blokları haline gelmesine bir eleştiri niteliğindedir. Rüya filmi, Lefebvre'nin de bahsettiği (2015: 37), kamusal ve yarı kamusal örgütlerin önceliklerini belirleyen şeyin, bir şehircilik düşüncesi değil, mümkün olan en fazla sayıda konutu en az maliyetle ve en kısa sürede hayata geçirme projesi olduğu düşüncesinin perdeye yansıma biçimidir. Sine'yi ise bu noktada, tüm bunların bir alegorisi olarak, değişmek isteyen ve her uyanışında bunu dile getiren bir karakter olarak okuyabilmek mümkündür.

SONUÇ

Tüm kültür ve sanat metinlerinde kullanılabilen bir paradigma olan ekoeleştirel yaklaşımın sinemaya yansıma noktasından yola çıkılan bu çalışmada incelenen üç filmin de temel olarak, doğa-insan ilişkisiyle ilgili unutulmaya yüz tutan tarafları tekrar hatırlattığı, filmlerin, insanın doğayı dönüştürüp sömürmesini, süregiden bu sömürünün sonuçlarını ve kapitalist sistem içinde insan-çevre arasındaki dengelerin sarsıldığına vurgu yapan yönleri konu edindiği görülmüştür.

İlk olarak hem belgesel hem de kurmaca niteliği taşıyan, Burdur'un Hasanpaşa köyünde geleneksel olarak her sene yapılan çoban yarışmalarına odaklanan *Devir* filmi, içinde bulunduğumuz bu kapitalist ve modern dünyada hâlâ doğal bir şekilde geleneklerini sürdüren köy ve köylülerle, düzenin ve doğal yapının bozulduğu gelişmeler karşısında bu geleneğin ne şekilde sürdürüleceğini gösterirken, bir yandan da sürdürülüp sürdürülemeyeceğini düşündürmektedir. Gelenek ve modern dünya arasında sıkışık kalan insanların doğa ile bağımlı kesen olgu kapitalizmdir. Hasanpaşa köylüleri kendilerini doğanın bir parçası olarak görüp, yaşamlarını bu anlayışla devam ettirirken, dışarıdan gelen müdahale hem insanların hem de hayvanların doğayla olan ilişkisini sekteye uğratmış ve yapaylaştırmıştır.

Doğa üçlemesinin ikinci filmi olan *Balık*, doğanın hor kullanılmasını ve yine doğayı hor kullanan insanın bu durumdan alacağı zararları konu edinen, tıpkı *Devir*'deki gibi insan doğa ilişkisini, kâr-zarar dengesi üzerinden sorgulayan bir filmidir. Doğanın dengesine karşı yapılan müdahalenin ve insanın çıkarlarına fayda sağlayacak şekilde kullanılmasının geri dönüşü olmayan sonuçlar doğuracağı, insanın doğaya dönmesi gerekliliğine yapılan vurgu film boyunca işlenmiştir.

Doğa üçlemesinin son filmi olan *Rüya* ise, rant odaklı kentsel dönüşüm olgusuna toplu konutlar özelinde bakarak, şehirleşme anlamında genel olarak varlığını sürdüren bir problemi vurgulamakta, bu yapılaşmanın olası etkilerini ve sonuçlarını çözüm önerileriyle birlikte perdeye taşımaktadır. Hızlı kentleşme ve insanın mad-

di menfaatine olacak şekilde yapılanmaya karşı doğanın verdiği cevap bu filmde de nettir. Dere yatağına yapılan toplu konutlar, heyelanla birlikte yıkılmıştır. Doğal ve kentsel olan arasındaki ilişkinin yeniden yapılandırılmasını önceleyen bir film olarak *Rüya*, kentsel ekoeleştirici ile paralel bir düşünce sergilemektedir.

Derviş Zaim'in insanın doğaya karşı olan tahribatını, doğayı dönüştürmesini ve bu durumun sonuçlarının farklı çevresel sorunlar bağlamında işlediği bu üç filme ekoeleştirici perspektiften bakıldığında, filmlerde vurgulanan temel fikir, doğaya karşı insan merkezci denilen sığ ekoloji anlayışının terk edilmesi gerekliliği, insanın kendini doğadan üstün gördüğü bir düzenin, yani insan-doğa ikileminin devam ettiği sürece çevre sorunlarının devam edeceği ve sonuçlarının geri döndürülemez olacağıdır. Bu temel vurgudan yola çıkarak üçlemenin, insanın doğa ile ilişkisini sekteye uğratan kapitalizm olgusundan, insanın kendisini doğanın efendisi olarak gördüğü madunluk ilişkisine, kent ekolojisinden, şehirlerin doğanın antitezi olmayıp onun sosyal yapılanmaları olduğu fikrine dayanan sosyodoğa kavramına kadar dikkat çekme noktasında, toplum bilinci yaratmak isteyen güçlü bir yönünün olduğunu ve –miş gibi çevreciliğin uzağında gerçek bir yeşil söyleme sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Disiplinlerarası çalışmalara imkân veren ekoeleştirici, doğanın ciddiye alınıp, çevre sorunlarını somut kanıtlarla destekleyerek doğanın bir gerçeklik olarak kabul edilmesini sağlayabilecek oldukça önemli bir alandır. Ekoeleştirici yaklaşıma sahip çalışmalar ve daha özel olarak eko-sinema, bu kapsamda izleyicinin çevreyle olan ilişkisini yeniden gözden geçirmesini sağlayarak kolektif bir duyarlılık yaratma, dolayısıyla toplumsal bilinç oluşturma ve doğanın yıkıcı bir biçimde sömürülüp, dengesini bozacak müdahalelerin önüne geçebilme noktasında dünyayı algılama biçimimizi dönüştürme potansiyeline sahiptir. Sinemanın yerel ve küresel ölçekli ekolojik problemleri kayıt altına alarak ifşa etme gücü ve ulaşabileceği geniş kitleler düşünüldüğünde sinemada ekoeleştirici yaklaşım ve çalışmaların önemi daha iyi anlaşılmaktadır. Bu anlamda ekolojik problemlerin tartışmaya açılması için sinema belki de en önemli kültürel araçtır.

Paula Willoquet-Maricondi, ana akım ya da bağımsız olması farketmeksizin belgesel, kurmaca ve deneysel filmlerin ekoeleştirici bir yaklaşımla incelenmesinin iki önemli işlevinden bahsetmektedir. Birinci olarak, bugün politik olarak karşı karşıya olduğumuz çok yönlü çevresel problemler için ekoeleştirici düşünmenin temellerini oluşturarak bireysel bir yanıt sağlamak ve ikinci olarak ekolojik ve çevresel adalet sorunlarına ilişkin daha fazla farkındalık yaratarak bu alandaki tartışmaları canlandırmak (Willoquet-Maricondi, 2010: xii). Böyle bir bakış açısından hareket eden bu çalışmanın, ekoeleştirici yaklaşım ile Türk sinemasının kesişimi üzerine düşünmeye odaklanarak, Türkiye coğrafyasında henüz yeni gelişmekte olan bir alan olarak nitelenebilecek eko-sinema çalışmalarına küçük bir katkı yapması hedeflenmiştir.

KAYNAKÇA

- Bookchin, M. (1994). Özgürlüğün Ekolojisi: Hiyerarşinin Ortaya Çıkışı ve Çözülüşü. (Çev. A. Türker). İstanbul: Ayrıntı.
- Bookchin, M. (2019). Derin Ekolojiye Karşı Toplumsal Ekoloji. (Çev. E. Günok). *Cogito*, 93, 147-166.
- Buell, L. (2005). *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden, MA: Blackwell.
- Çebi, S. S. (2020). Ekoloji, İdeoloji, Özneleşme ve Hukuk. *Doğu Batı*, 95, 11-44.
- Çelik, E. (2019). Yerkürelilerin Ortakyaşamı, Mevcut Ortaklıklar, Yeni Yaşamlar. *Cogito*, 93, 54-68.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2014). *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1*. (Çev. F. Ege, H. Erdoğan, M. Yiğitalp). Ankara: Bilim ve Sosyalizm.
- Devall B. & Sessions G. (2019). Derin Ekoloji. (Çev. E. Günok). *Cogito*, 93, 136-146.
- Daldal, A. (2018). 1995 Sonrası Türkiye Bağımsız Sineması'nda Yeni "Siyasallaşma" Biçimleri: Masumiyet, Doğa, Kimlik. *Doğu Batı*, 83, 275-299.
- Derrida, J. (2008). *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham University Press.
- Garrard, G. (2017). *Ekoeleştirir: Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar*. (Çev. E. Genç). İstanbul: Kolektif.
- Glotfelty, C. (1996). Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm (Der.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* içinde (s. xv-xxxvii). Athens, Georgia: University of Georgia Press.
- Göçmen, G. (2018). Kentsel Ekoeleştirir: Doğa'dan Kentdoğa'ya Ekolojik Bir Yolculuk. *Doğu Batı*, 83, 53-66.
- Gökçen, N. (2018). Hawthorne'un Zehirli Bahçesi, Bilim ve Ölüm. *Doğu Batı*, 83, 85-105.
- Gül, F. (2013). İnsan-Doğa İlişkisi Bağlamında Çevre ve Felsefe. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 14(1), 17-21.
- Güngör, A. (2012). Türk Sinemasında Çevre Sorunlarının Toplumsal ve İdeolojik Boyutta Ele Alınmasının Filmlere Yansımaları. *Akademik Bakış Dergisi*, 33, 1-13.

Güngör, A. (2015). Animasyon Sinemasına Ekoeleştirel Yaklaşım: “Wall-E” Filminin İncelenmesi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 5(1), 1-16.

Haraway, D. (1992). The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treichler (Ed.), *Cultural Studies* içinde (s. 295-337). New York: Routledge.

İğit, A. (2017). Yılanların Öcü Filminin Ekoeleştirel Söylem Çözümlemesi. *Global Media Journal TR Edition*, 7(14), 174-189.

Karaca, Ç. (2007). Çevre, İnsan ve Etik Çerçevesinde Çevre Sorunlarına ve Çözümlerine Yönelik Yaklaşımlar. *Çukurova Üniversitesi İİBF Dergisi*, 11(1), 1-19.

Kılıç Çalgıcı, P. (2013). Çevre Psikolojisi Kavramlarıyla Bir Filmin Analizi. *Metu JFA*, 30(2), 63-80.

Kışlalıoğlu, M. & Berkes, F. (2018). *Çevre ve Ekoloji*. İstanbul: Remzi.

Lefebvre, H. (2015). *Şehir Hakkı*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel.

Nelson, E. (2019). Levinas ve Adorno Bir Doğa Etiği Olabilir Mi? (Çev. E. Demirel). *Cogito*, 93, 85-111.

Oppermann, S. (2012). Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat Çalışmalarının Dünü ve Bugünü. Serpil Opperman (Ed.), *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat* içinde (s. 9-57). Ankara: Phoenix.

Ponting, C. (2017). *Yeni Bir Bakış Açısıyla Dünya Tarihi*. (Çev. E.B. Özbilen). İstanbul: Alfa.

Radkau, J. (2017). *Doğa ve İktidar: Global Bir Çevre Tarihi*. (Çev. N. Güder). İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Roussopoulos, D. (2017). *Politik Ekoloji*. (Çev. F. Elhüseyni). İstanbul: Sümer.

Rust, S. & Monani, S. (2013). Introduction: Cuts to Dissolves-Defining and Situating Ecocinema Studies. Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt (Der.), *Ecocinema Theory and Practice* içinde (s. 1-13). New York, London: Rotledge.

Seçkiner, S. (2014). *Derviş Zaim Üzerine Notlar*. Ankara: Efil.

Şen, A. (2018). Bilimkurgu Sinemasında Ekolojik Adalet ve Ekoeleştiri. *İlef Dergisi*, 5(1), 31-59.

Steiner, G. (2005). *Anthropocentrism and its Discontents: The Moral Status of Animals in the History of Western Philosophy*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Tosuner, A. (2018). Neoliberalizme Karşı Ekolojik Anlatıyı Kurgulamak. *Doğu Batı*, 83, 237-249.

- Uexküll, J. V. (2010). *A Foray Into The Worlds of Animals and Humans*. (Çev. J. D. O'Neil). Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Yaslıkaya, R. (2015). Ekolojik Paradigmada Bir Kavşak: Çevreci Sinema. *International Journal of Science Culture and Sport (IntJSCS)*, 3, 410-428.
- Yazgünoğlu, K. (2018). İnsan Çağında Çevresel Estetik: Güzelin ve Çirkinin Ötesinde "Doğasonrası" Ekolojiler. *Doğu Batı*, 83, 67-83.
- Yılmaz, H. (2018). Hetero Doğa(l) / Norm(al) Anlayışa Queer Ekoeleştirel Bir Bakış. *Doğu Batı*, 83, 9-33.
- Yobaş, M. (2019). Mühendis Gözüyle Ekolojik Tahribata Bir Örnek: BP Çevre Felaketi. *Cogito*, 93, 266-294.
- Zizek, S. (2016). Sunuş: Toplumsalın Kalbindeki Film. Bülent Diken & Carsten B. Laustsen, *Filmlerle Sosyoloji* içinde (s. 11-15). İstanbul: Metis.
- Williams, R. (1985). *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press.
- Willoquet-Maricondi, P. (2010). Preface. Paula Willoquet Maricondi (Der.), *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film* içinde (s. xi-xv). USA: University of Virginia Press.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- URL-1 <https://ew.com/article/2014/06/27/brief-history-cinematic-apocalypse/> (Erişim Tarihi: 15.04.2019)
- URL-2 <http://www.pen.org.tr/s/13/i/GreenPEN-Ekoele%C5%9Ftiri-Prof-Dr-Serpil-Opperman.pdf> (Erişim Tarihi: 07.05.2019)
- URL-3 <http://www.derviszaim.com/?p=26> (Erişim Tarihi: 12.05.2019)
- URL-4 <https://www.derviszaim.com/film/devir/> (Erişim Tarihi: 02.12.2021)
- URL-5 <https://www.derviszaim.com/film/devir/> (Erişim Tarihi: 02.12.2021)
- URL-6 <https://www.derviszaim.com/film/balik/> (Erişim Tarihi: 02.12.2021)
- URL-7 <https://www.derviszaim.com/film/ruya/> (Erişim Tarihi: 02.12.2021)
- URL8 <https://www.derviszaim.com/film/ruya/> (Erişim Tarihi: 02.12.2021)