

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

EKOSİNEMA VE EKOLOJİK ETİK
DENEYİM: ANTROPOS KİBRİNİ AŞMAK İÇİN
EKOLOJİK YAS TUTMAK

Hülya AKAN ÇELİK

2502180811

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Hasan AKBULUT

İSTANBUL- 2024

ÖZ

EKOSİNEMA VE EKOLOJİK ETİK DENEYİM: ANTROPOS KİBRİNİ AŞMAK İÇİN EKOLOJİK YAS TUTMAK

HÜLYA AKAN ÇELİK

Dünyanın mevcut ekonomik düzeninin ve insanın ekolojik denge üzerindeki yıkıcı faaliyetlerinin neden olduğu ekolojik felaketler bugün bizi dünyanın kırılganlığı ile yüzleştirmiştir. Genellikle Antroposen olarak nitelenen bu çağda ekosistemlerin çöküşü, biyoçeşitlilik kaybı, buzulların erimesi gibi ekolojik değişimler yaşanmaktadır. Küresel ısınma ve doğrudan ekolojik kırımların neden olduğu ekolojik felaketler çoğu insana kolektif mekanlarını, ilişkilendiği toprağı, ağacı, denizi, hayvanları, temiz havayı kısacası oikosunu (ev, yakın çevre) kaybettiğı hissini yaşatmaktadır. Ekolojik kayıplar karşısında derin bir üzüntü ile açığa çıkan psikolojik tepki “ekolojik yas”, “ekolojik keder” (ecological grief) olarak adlandırılmaktadır. Çalışmanın amacı dünyanın kırılganlığı karşısında ne hissettiğimizi, ekolojik kayıpları gösteren ve bu kayıplar karşısında ekolojik yas tutan ya da ekolojik yasin sızdığı filmlerin bu hissedişimizi nasıl etkilediklerini ortaya çıkarmaktır.

Çalışmada otoetnografi yöntemine başvurularak hem araştırmacının araştırma konusuyla ilişkili olarak ekolojik yası analiz edilmiş hem de filmozofi yöntemi kullanılarak ekoeleştirir/ ekosinema yaklaşımı ile *Kızıl Gökyüzü* (Roter Himmel, 2023), *Eko Eko Eko* (2023) ve *Selyatağı* (2018) filmleri analiz edilmiştir. Ekolojik felaketleri konu edinmiş ekolojik kıyamet filmleri Antroposen estetiğini bir yıkım estetiğı olarak kullanır. Seyirci bu filmlerde doğanın yok oluşundan adeta estetik bir haz alarak ekolojik krize karşı duyarsızlaşır. Seyirciyi yaşanmakta olan ekolojik felaketlere yabancılaştıran, insan olmayanlara karşı Antropos kibrini yeniden üreten bu filmlerin aksine tezde analizi yapılan filmlerin Antroposen estetiğini yeryüzüne karşı etik bir sorumlulukla kullandıkları, gerçek kaygılara yer verdikleri, Antroposentrik etik anlayışını sorguladıkları ve ekolojik kayıplar için ekolojik yas tuttukları ortaya

ıkarılmıştır. Bu filmlerde ekolojik yas hem film-dünyaya sızımıştır hem de ana karakterler (*Selyatağı*'da VR deneyimi ile seyirci) ekolojik etik deneyim yaşayarak ekolojik yas tutmuş ve bu deneyimlerinden ekolojik bir bilinçle güçlenerek çıkmışlardır. Bu çalışmada insanın ekolojik krize karşı harekete geçebilmesi için öncelikle ekolojik yası hissetmesi gerektiğı sonucuna varılmıştır. Ekolojik yas tutan kişi Antropos kibrini aşarak insan olmayanların acısını hissedip onlarla ürkecek ve yeryüzüne karşı etik sorumluluk alacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ekolojik yas, kırılganlık, Antroposen estetiğı, sinema ve etik, solastalji, filmozofi, otoetnografi

ABSTRACT

ECOCINEMA AND ECOLOGICAL ETHICAL EXPERIENCE: FEELING ECOLOGICAL GRIEF TO OVERCOME ARROGANCE OF ANTHROPOS

HÜLYA AKAN ÇELİK

The ecological disasters caused by the current economic order of the world and the destructive human activities on the ecological balance have confronted us with the vulnerability of the earth today. In the present era that is generally regarded as the Anthropocene, ecological changes such as collapse of ecosystems, loss of biodiversity and melting glaciers occur. Ecological disasters caused by global warming and directly by ecological destructions make most people feel that they have lost their collective spaces, the soil they are associated with, the trees, the sea, animals, clean air, in short, their oikos (home, close environment). The psychological reaction that emerges with deep sadness in the face of ecological losses is called “ecological grief”. This study aims to uncover what we feel in the face of the vulnerability of the earth and reveal how the films that feature ecological losses and grieve over those losses or those ecological grief infiltrated impact this feeling of us.

This study analyzes both the researcher's ecological grief in relation to the research topic employing the autoethnography method and the films *Afire* (*Roter Himmel*, 2023), *Eko Eko Eko* (2023) and *Selyatağı* (2018) through the filmsophy method adopting an ecocriticism/ecocinema approach. Ecological apocalypse films dealing with ecological disasters use the Anthropocene aesthetics as an aesthetics of destruction. In these films, the audience becomes insensitive to the ecological crisis by taking kind of aesthetic pleasure in the destruction of nature. In contrast to such films that alienate the audience from the ongoing ecological disasters and reproduce the Anthropos arrogance towards non-humans, I have indicated that the films analyzed in this dissertation employ the Anthropocene aesthetics with an ethical responsibility towards the earth, have real concerns, question the Anthropocentric ethical understanding, and grieve over ecological losses. In these films, ecological grief has

infiltrated the film-world, and the main characters (including the audience with the VR experience in *Selyatağı*) have felt ecological grief by experiencing ecological ethics, and consequently, they have got stronger attaining ecological awareness from these experiences. In this study, I have concluded that in order for humans to take action against the ecological crisis, they should primarily feel the ecological grief; the person feeling ecological grief will feel the pain of non-humans by overcoming Anthropos arrogance, face the fears together and take on ethical responsibility for the earth.

Keywords: Ecological grief, vulnerability, Anthropocene aesthetics, cinema and ethics, solastalgia, filmsophy, autoethnography

ÖNSÖZ

*“Oğuz abime;
Anne ve babamın Niyazi’si,
Arkadaşlarının Ozzy’sine”*

İnsanın doğayla kurduğu düalist ilişkiyi ve Antropos kibrini sorgulayan etik ve estetik çalışmalar, yaşanan iklim krizinin ve ekolojik kırımların nedenlerini anlamak açısından önem kazanmaktadır. Ekolojik krize ilişkin sinema alanındaki çalışmaların artması sinemanın etik ve estetiğin buluşabildiği bir sanat olması bakımından önemlidir. Bildiğimiz anlamda dünyanın sonu, insan ve insan olmayan tüm müştereklerle birlikte bir arada yaşamı mümkün kılabilecek bir etik anlayışı şart koşmaktadır. Ekolojik krizle karşı karşıya kaldığımız bu çağda ötekinin acısını hissetmek, insan olmayan kayıplar için yas tutmak aynı zamanda yeryüzüne karşı etik bir sorumluluktur. Sinema seyirciye bir etik deneyim yaşatarak bu sorumluluğu hatırlatma gücüne sahiptir. Araştırma süresince hem izlediğim filmlerle hem de gerçek yaşantılarımla araştırmacı olarak ben de ekolojik etik deneyim yaşadım. Bu çalışma aynı zamanda bu etik sorumluluğun bir ürünüdür. Bu sorumluluğu yerine getirmem ekolojik felaketlerle sarsılmakta olan dünyanın kederini hissetmem ve ekolojik kayıplar için ekolojik yas tutmam sayesinde olmuştur.

Bu tez farklı ülkelerin farklı şehirlerini, farklı kütüphanelerini dolaştı. Bir buçuk yıl önce Fransa’ya taşındığımda en çok özleyeceğim şeylerden birinin İstanbul’daki penceremden baktığım kavak ağacı olacağını biliyordum. Kavak ağacının üzerindeki değişimlerle mevsimleri takip ediyor, fotoğraflarını biriktiriyordum. Yaşadığı yerle, toprakla, ağaçla derin bağlar kuran biri için başka yere gitmek zor bir deneyimdir. Kavak ağacım için “Başka Bir Yer” isimli bir öykü yazmıştım gitmeden evvel. *“Rüzgârın sırf kavak ağacıyla dans etmek için estiğini düşündüğüm çocukluk anılarım üşüşüyor zihnime. Kavak ağacının rüzgarla konuşmaktan çok zevk aldığını hatırlıyorum yeniden. Ağacın köklerini düşünüyorum. Su kaynağına uzanmak için ne kadar yol gitmiştir? Tüm yapraklarına yetmek için verdiği çabaya neler engel olmuştur? Peki, bizim köklerimiz neredeydi? “Bir ağaç yerinde, toprağında köklenir. Kökünden koparsa yaşayamaz,” derler. Peki ama o yerde*

yaşamasına yetecek su kalmadıysa?” diye yazmıştım. Tam da öyküde yazdığım gibi olmuştu. Fransa’da yerleştiğimiz ilk şehirde köklenememiştik. Bir yılımız dolmadan ikinci bir şehre taşınmıştık. Yeni şehrimiz Rouen’da taşındığımız yeni ev de İstanbul’daki gibi ağaçlara bakıyordu. Her gün baktığım, adeta konuştuğum bir ağacım olmuştu yeniden. Bu şehirle o ağaç, onun yanındaki erguvan, şarkı söyleyen serçeler sayesinde bağ kurmaya başladım. Doğanın bir parçası hissettiğimde nasıl güçlendiğim ve umutlandığım düşüncesi tezi yazdığım sürece hep katkı sundu. İlk teşekkürü başta kavak ağacım olmak üzere dünyayı paylaştığım tüm doğaya etmek istiyorum.

Bu çalışmada üretkenliğini ve entelektüel birikimini kendime örnek aldığım sevgili danışman hocam Prof. Dr. Hasan Akbulut’a, tüm önerilerinin yanında ayrıca bu tezi yazmada duyduğum heyecana ortak olup beni motive ettiği için çok teşekkür ederim. Çok şanslıydım, desteğini hep yanımda hissettim. Tez izleme sürecinde çalışmama yaptıkları önerilerle çok değerli katkılar sunan, akademik bakış açılarından ilham aldığım sevgili hocalarım Prof. Dr. Nilüfer Timisi Nalçaoğlu ve Doç. Dr. Perihan Taş Öz’e çok teşekkür ederim. Tüm tez izleme toplantılarımız çok verimli ve çok keyifli geçtiği için de çok şanslıydım. Tez savunma komitemde yer alarak çalışmama çok değerli katkılar sunan sevgili hocalarım Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz ve Doç. Dr. Gülin Terek Ünal’a müteşekkirim. Yüksek lisans tez danışmanım ve incelemiş olduğum *Eko Eko Eko* (2023) belgeselinin yönetmeni olan sevgili hocam Doç. Dr. İlkey Nişancı’ya bana kattığı her şey için çok teşekkür ederim. Çalışmama zenginlik katan böyle derinlikli bir belgesel çektiği için de çok şanslıydım. Ayrıca akademik yolculuğumdaki katkılarından dolayı sevgili hocalarım Doç. Dr. Ahsen Deniz Morva Kablamacı’ya, Doç. Dr. Esra Gülay Er Pasin’e ve Prof. Dr. Şükrü Sim’e içtenlikle teşekkür ediyorum.

Doktora süresince kaygılarımızı, heyecanlarımızı, mutluluğumuzu paylaştığımız arkadaşlarım Arda Kaya, Nigar Zulfugarova, Elif Miral Oktay, Dinçer Adiller ve Eda Yetim’e destekleri için çok teşekkür ediyorum. Varlıklarıyla şımarttığım ve hep yanımda olan anneme, babama, kardeşlerime sevgileri için çok teşekkür ediyorum. Buraya isimlerini sığdıramayacağım tüm arkadaşlarıma, özellikle tezimle ilgili en çok konuştuğum Zeynep Girgin, Aşır Gül ve Sevda Kalkan’a tüm destekleri için çok teşekkür ediyorum. Çalışmam süresince verdiği olağanüstü destekle ne

yazsam çok eksik kalacak olan eşim Dibar Çelik varlığını sürekli yanımda hissettirdiği için çok şanslıydım. Tüm desteğinin yanında beni besleyen akademik sohbetlerimiz için de çok teşekkür ediyorum.

Hülya AKAN ÇELİK

İSTANBUL, 2024



İÇİNDEKİLER

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

BİRİNCİ BÖLÜM BİLDİĞİMİZ DÜNYANIN SONU

1.1. Zamanın Sonuna Ait Kavramlar: Apokalips, Apokaliptik.....	23
1.2. Bildiğimiz Dünya Çoktan Öldü: Yasını Tutuyoruz!.....	25
1.3. Dünyanın Sonuna Dair Kavramlar: Antroposen, Kapitalosen, Antrobsen, Ktulusen Çağ	33
1.3.1. Antroposen Kavramı Neleri Görünmez Kılıyor? Güvencesizlik, Iskarta Hayatlar, Yavaş Şiddet, Çevresel Adalet.....	35
1.3.2. Antroposen Kibri ve Posthümanizm.....	39

İKİNCİ BÖLÜM EKO-ETİK: YERYÜZÜNÜN KIRILGANLIĞI

2.1. Kırılğanlık.....	42
2.2. Ötekinin Kırılğanlığı: İnsan-Olmayanlara Karşı Eko-Etik Bir Sorumluluk.....	44
2.3. İnsan Olmayanlarla Dayanışma: Yoldaş Türler.....	48
2.4. Antropos'un Krizi: Ekolojik Kayıplar.....	50
2.5.Solastalji: Ekolojik Keder, Ekolojik Yas.....	51

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMA VE EKOLOJİ

3.1. Ekosinema.....	67
3.1.1. Film ve Ekoeleştirinin Buluştuğu İlk Çalışmalar.....	70
3.1.2. Ekosinema'nın Kavramsallaşması ve Genişleyen Anlamı.....	76
3.2. Sinemada Ekolojik Felaket.....	77
3.2.1. İlk Ekolojik Felaket Filmi?.....	80
3.3. Sinemada Antroposen Estetiği.....	82
3.3.1. Yıkımın Estetiği.....	84
3.3.2. “Yıkıcı Yüce” Olarak Antroposen'in Estetiği.....	91
3.4. Sinemada Antropos Kibri: Apokaliptik ve Post-Apokaliptik Filmler.....	100
3.5. Sinemada Ekolojik Yas: Gezegenin Geleceğine İlişkin Ekolojik Kaygılar.....	102

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EKOLOJİK ETİK DENEYİM: ANTROPOS KİBRİNİ AŞMAK İÇİN EKOLOJİK YAS TUTMAK

4.1. Araştırmanın Amacı.....	114
4.2. Araştırmanın Yöntemi.....	115
4.2.1. Ekoeleştirir.....	116
4.2.2. Filmozofi.....	116
4.2.3. Otoetnografi.....	117
4.2.3.1. “Ekolojik Yas Tuttum da Yazdım!”	125
4.3. Ekosinematik Etik: Film Aracılığıyla Ekolojik Etik Deneyim Kazanmak ve Ekolojik Yas'ı Hissetmek.....	148
4.4. Film Analizleri: Miyop Bakıştan Kurtulmak İçin Ekolojik Yas Tutmak.....	158
4.4.1. <i>Kızıl Gökyüzü</i> (Roter Himmel, 2023): Antropos Kibrini Aşmak, Ötekinin Acısını Duymak.....	159
4.4.1.1. “Bir Şeyler Yolunda Gitmiyor”	161

4.4.1.2. “Hava Çok Sıcak”: Antroposen Zamanın İmgesi.....	163
4.4.1.3. Dünyanın Sonunda Çalınan Dikkatimiz: Hangi İşler Önceliklidir?.....	165
4.4.1.4. Leon’un Kibri’ne Karşı Diğerlerinin Yaşama Sevinci.....	168
4.4.1.5. Kıyamet Öncesi Cennet Anı.....	172
4.4.1.6. Kıyameti Şimdi Yaşıyoruz: “Korkutucu Olan Şey İse Her Şeyin Yolunda Olması”	173
4.4.1.7. Ötekinin Acısını Anlamak İçin Önce Temas Kurmamız Gerekir.....	182
4.4.2. <i>Eko Eko Eko</i> (2023)	176
4.4.2.1. <i>Persona</i> (1966) Filmi ile <i>Eko Eko Eko</i> (2023) Belgeselinin Karşılaştırmalı Bir Analizi.....	184
4.4.2.2. <i>Persona</i> (1966) Filminde Zamanın Ruhunu Yansıtan İstirap Simgeleri.....	194
4.4.2.3. Antroposen Zamanın İmgesi: <i>Eko Eko Eko</i> Belgeselinde Zamanın Ruhunu Yansıtan İstirap Simgeleri.....	199
4.4.2.4. Coğrafyanın Kederi: <i>Eko Eko Eko</i> Belgeselinde Açığa Çıkan Eko-Duygular.....	210
4.4.2.4.1. “Kuş Kalmadı Hocam, Kuş”: Fiziksel Ekolojik Kayıplar İçin Keder.....	211
4.4.2.4.2. “Bizim Yaşadığımız Gibi Yaşayamayacaklar” ve Kimlik Kaybı Kederi: “Çocuklarımıza, Torunlarımıza Bile Onu Gösteremeyeceğiz Bir Daha”.....	222
4.4.2.4.3. Öngörülen Keder: “Her Gün Daha Kötüye Gidiyor. Her Gün Daha Kötüye...”	224
4.4.2.5. Ekolojik Etik Deneyim ve Uyanış: “Sahiden Neyle Karşı Karşıyayız?”	219
4.4.2.6. Ekolojik Yas Tutmak: Antropos Kibrini Aşmak.....	241
4.4.3. <i>Selyatağı</i> (2018)	245
4.4.3.1. Antropos Kibrini Aşmak için Posthuman Bakış.....	246
SONUÇ	252

KAYNAKÇA.....	263
ÖZGEÇMİŞ.....	296



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 3.1. Antropos Kibrini Yeniden Üreten Filmler ile Ekolojik Yas Tutan Filmler.....	113
---	-----



RESİMLER LİSTESİ

Resim 4.1. “Hasankeyf...Çocukluğum Gitti...”	126
Resim 4.2. “#HasankeyfİçinGeçDeğil”	127
Resim 4.3. Hasankeyf’teki Evlerin ve Tarihi Çarşının İş Makineleriyle Yıkılma Anı	127
Resim 4.4. Bir İş Makinesinin Hasankeyf’teki Bir Evi Yıkma Anı	128
Resim 4.5. Hasankeyf’in Yıkım Öncesindeki Hali ile Yıkım Anını Gösteren İki Fotoğraf	128
Resim 4.6. “Metruk Halfeti”	129
Resim 4.7. “Ormanda Ölüm Yok (muy)muş?”	130
Resim 4.8. “Çevresel Adalet Mümkün mü?”	130
Resim 4.9. Dünya Çevre Günü Etkinlik Standı	132
Resim 4.10. “Biz Ay’ı Hiç Göremiyoruz ki!”	135
Resim 4.11. “Az Bile Söylüyormuşsunuz”	137
Resim 4.12. Covid-19 ile İlgili Twitter’da Yaptığım Bir Paylaşım	138
Resim 4.13. Zorunlu Karantinadan Sonra Dışarı Çıktığım İlk Gün Yaptığım Twitter Paylaşımı	139
Resim 4.14. Hasan Söylemez’in Yaptığı Hasankeyf’in Eski ve Yeni Halini Gösteren Twitter Paylaşımı	140
Resim 4.15. Okulun İnsan ve İnsan Olmayan Sakinlerini Gösteren Instagram Paylaşımı	142
Resim 4.16. Marmara Denizi’nde Oluşan Müsilaj Sonrası Twitter’da Yaptığım Paylaşım	142
Resim 4.17. “Denize Artık Giremeyecek Kız!”	143
Resim 4.18. “La Baigneuse- Denize Giren Kız” (Léon Spilliaert, 1910)	143
Resim 4.19. “Bu Yas Bir Ömüre Sığar Mı?”	144
Resim 4.20. 2021 Yazında Yaşanan Orman Yangınlarından Sonra Yaptığım Instagram Paylaşımı	145
Resim 4.21. Solastalji Duygumu Dile Getirdiğim Twitter Paylaşımı	146
Resim 4.22. Ekolojik Yas’la Yüzleşme, Hasankeyf, 29 Ağustos 2022	147
Resim 4.23. 81 Yaşındaki Kritsiopi Panayiota’nın Kederi	177

Resim 4.24. <i>Persona</i> (1966) ve <i>Eko Eko Eko</i> (2023)'da Alma ve Eren.....	185
Resim 4.25. <i>Persona</i> (1966) ve <i>Eko Eko Eko</i> (2023)'da Elisabet ve Ceren'in Sahnede Donma Anları.....	186
Resim 4.26. Masada Geçen Monolog Sahnesi.....	189
Resim 4.27. <i>Persona</i> ile Gölge'nin Yüzlerinin Birleşmesi.....	190
Resim 4.28. Morg Sahnesi.....	192
Resim 4.29. Felaket İmgelerine Verilen Tepki.....	195
Resim 4.30. Kendini Ateşe Veren Budist Rahip.....	196
Resim 4.31. Holokost ve Ekolojik Felakete Bakmak.....	197
Resim 4.32. Varşova Gettosu: Silahlı Nazi Askerlerinin Önünde Ellerini Havaya Kaldırmış İnsanlar.....	198
Resim 4.33. Alma Ve Eren'in Krem Sürme Anı.....	228
Resim 4.34. Elisabet'in Alma'nın, Ceren'in Eren'in Yanağını Okşama Anı.....	230
Resim 4.35. <i>Eko Eko Eko</i> (2023)'da Masada Geçen Monolog Sahnesi.....	234
Resim 4.36. Meke Gölü/ Konya.....	239

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
BP	: British Petrol
CGI	: Bilgisayar Teknolojisi Kullanılarak Üretilen Görüntü [Computer Generated Imagery]
COP	: Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Konferansı
DDT	: Diklorodifeniltrikloroetan
EBA	: Eğitim Bilişim Ağı
EPA	: Çevre Koruma Ajansı [Environmental Protection Agency]
ERG	: Eğitim Reformu Girişimi
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
MIT	: Massachusetts Teknoloji Enstitüsü
NASA	: Ulusal Havacılık ve Uzay Dairesi [National Aeronautics and Space Administration]
NYO	: Nesne Yönelimli Ontoloji
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TÜBİTAK	: Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu
UNEP	: Birleşmiş Milletler Çevre Programı
UNFCCC	: Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Çerçeve Sözleşmesi
VEKAM	: Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi
VR	: Sanal Gerçeklik

GİRİŞ

“O sığınağın o kadar korunaklı değil. Hayat oraya her yerden sızar”. Ingmar Bergman’ın *Persona* (1966) filminde geçen bu cümlede olduğu gibi ekolojik felaketlerle yaralanan yaşamakta olduğumuz şimdiki hayat, tüm yaralarıyla düşünüşümüze ve hissedişimize sızar. Yaşadığımız çağda ekolojik bir felaketten bir diğerine sürüklenirken sığınaklarımız aşınır ve bir yıkım döngüsü içinde olduğumuz gerçeği ile yüzleşiriz. Ekolojik felaketlerin görüntüleri ıstırap imgeleri olarak kolektif belleğimize yerleşir ve zaman içinde bize musallat olan imgelere dönüşür. Ekolojik krizin imgeleri dünyanın yıkıcı etkilere açık yaralarını, kırılganlığını¹ gösterir. “Dünyanın kırılganlığı karşısında ne hissedersiniz?” sorusu bu çalışmanın kerteriz noktasını oluşturdu. Yaşadığımız ekolojik felaketler çağında ekolojik kayıplar karşısında hissettiğim yoğun keder duygusu ise kerteriz noktasını belirlemede etkili oldu. Ekoloji alanındaki literatürün bilimsel verilerle önümüze koyduğu gerçek Dünyanın ortalama sıcaklığının giderek arttığı ve endişe verici boyutlarda ekolojik kayıplar yaşamakta olduğumuzdur. Küresel ısınma sonucu oluşan iklim krizi, doğrudan insanın yıkıcı faaliyetleri sonucu oluşan ekolojik kırımlar gibi ekolojik krizler yaşadığımız dünyanın acı gerçekleridir. Ekolojik krize ilişkin kurgusal bir hikâye bizi bilimsel çalışmalarla kanıtlanmış raporlardan daha çok etkileyebilir. Filmler, dramatik hikâyenin yanında sahip olduğu diğer olanaklarla bizi duygulandırıp harekete geçirme gücüne sahiptir. Sinema, etik ve estetik olanın kesişimselliğinde dünyanın kırılganlığını, ekolojik kayıpları ve insanın/insan olmayanların bu kayıplar karşısındaki durumunu hareketli ses-imajlarla gösterir. Bu çalışma, dünyanın kırılganlığı karşısında açığa çıkan eko-duyguları araştırırken dünyanın yaralarını gösteren ve ekolojik kayıplar için yas tutan filmlerin bu hissedişimizi nasıl etkileyebileceğini sorgulama çabası sonucu ortaya çıktı.

Bu çalışmada Judith Butler’in (2005: 35) “*Bir yaşamı yası tutulabilir kılan nedir?*” sorusundan hareketle yas tutmayı insan olmayan varlıklara doğru genişletiyorum. Yaşadığı yerle ve dünyayı paylaştığı insan olmayan varlıklarla derin

¹ Kırılganlık [*vulnerability*] Latince “vulnus” [yara] sözcüğünden türemiştir.

bağlar kurmuş kişilerin kolektif belleğine yerleşmiş ekolojik kayıpların imgeleri araştırmacı olarak bana da musallat olan imgelerdi. Bir gün orman yangınlarında acı çığlıklarla kaçarken ölen bir hayvan için kederlenirken bir başka gün müsilağın nefessiz bıraktığı balıklar, maden sahası için kesilen ağaçlar, oyulmuş dağlar, kurumuş göller, yaşam alanlarını kaybeden insanlar, baraj inşasıyla yok olan kentler için üzülyordum. Araştırma öncesi başlayan, çalışma süresince devam eden ve gelecekte de yaşayacağımı bildiğim ekolojik kayıplar beni derinden etkilemiş ve insan olmayan kayıplar için ekolojik yas tutmuştum.

Dünyanın kırılganlığını hissetmek bizi bildiğimiz anlamda dünyanın öldüğü gerçeğiyle yüzleştirir. Bu çalışmada ekolojik krize karşı harekete geçmek için öncelikle bildiğimiz anlamda dünyanın öldüğünü kabul edip ekolojik yas tutmanın gereklilik olduğunu ileri sürüyorum. Kedere boğulmuş dünyada ekolojik kayıplar için tuttuğum ekolojik yas beni bu çalışmayı yapmaya itti. Yakın zamanda yaşadığım ekolojik kayıplar içinde özellikle Hasankeyf'in baraj nedeniyle su altında kalması beni derinden etkilemişti. Kültürel kimliğimden büyük bir parçam yok olmuş gibi hissetmiştim. Hasankeyf çocukluğumun büyüğü kentiydi. İlişkilendiğim dağ, taş, toprak, ağaçlar, manzara yıkıma uğramıştı. Henüz doğmamış olanlar Hasankeyf'i hiç tanıyamayacaklardı. Somut ekolojik kayıpların yanında o yerle şekillenen kültürel kimliğe ilişkin bilgilerin sonraki kuşaklara aktarılamayacak olması da ekolojik keder duymama neden olmuştu.

Bu çalışmada Donna Haraway'in (2016) "dolanıklık" [*entanglement*] kavramından hareketle yeryüzündeki insan ve insan-olmayanlar arasındaki ilişkiselliği ifade etmek için "kaotik bir aradalık"² kavramını öne sürüyorum. Bu kavramla

² "Kaotik bir aradalık", ilk olarak Sabancı Üniversitesi bünyesinde faaliyet gösteren Eğitim Reformu Girişimi'nin (ERG) yürütücülüğünü üstlendiği Öğretmen Ağı'nın temellerinin atıldığı ilk buluşmada ortaya koyduğum ve geliştirdiğim bir kavramdır. Bu buluşma 4-6 Kasım 2016 tarihleri arasında Düzce Topuk Yaylası'nda "Öğretmen Projesi Başlangıç Buluşması" olarak organize edilmiştir. Bu kavramı, "Tasarım Odaklı Düşünme" metodolojisini kullanarak eğitim sorunlarına ve ihtiyaçlarına yönelik çözümler üretecek olan grubumuza isim önerisi olarak sunmuştum. Bu isimle çalışmalarına başlayan grubumuz "farkındalık sahibi olma", "kendini gerçekleştiren", "kapsayıcı", "hak temelli", "adil olma" kavramlarını seçen kişilerden oluşmuştu. Eğitimde "kapsayıcılık" kavramını düşünürken bunun kaotik olsa dahi hak temelli bir perspektifle bir aradalık'ı mümkün kılması gerektiğinden hareketle bu ismi önermiştim.

kastedilen insan ve insan olmayan tüm varlıkların failliğinin kabul edildiği ve dünyadaki her şeyin birbirine bağlı ama bu karışımında hiçleşmeden bir arada oldukları bir heterojenliktir. Ekolojik krize karşı insan olmayanlarla ilişkimizi gözden geçirmemizi sağlayacak ve böylece umudu kederin yanına yerleştirecek olan kavrayışı tanımlayan “kaotik bir aradalık” kavramı, aynı zamanda bu çalışmanın düşünsel ve biçimsel tasarımı da etkili olmuş ve metnin içine sızmıştır. Araştırma sürecinde küresel boyutta yaşanan ekolojik yasın izdüşümlerine bakarken ayrıca otoetnografik bir yaklaşımla kendi ekolojik yasımın dehlizlerinde gezindim. Bu çalışma kuramsal çerçeveye dayanarak yaptığım film analizlerinin yanında araştırmacı olarak kendi kırılğanlığını da adlandırdığım, yaralarımı okuyucuya açtığım, iki hattın birbirini hiçleştirmede heterojen bir metin olması yönüyle de alışageldiğimiz akademik metnin dışına çıkarak “kaotik bir aradalık”ı mümkün kılar. Bu anlayışa uygun olarak metinde öznel ve nesnel anlatım da bir arada kullanılır.

Dünyanın kırılğanlığını gösteren imgelere aşırı sıcaklıklar yüzünden oluşmuş orman yangınları, sel felaketlerinde yüzen evler, eriyen buzullar, okyanusta yüzen mikroplastik adaları, endüstriyel atıklarla oluşmuş toksik göller, atık barajları, kuraklık yüzünden oluşmuş obruklar, barajların yuttuğu yaşam alanları, maden alanları için kesilen ormanlar vb. örnek olarak gösterilebilir. Robert Geal’in belirttiği gibi “Dünya’nın doğal kaynaklarının endüstriyel sömürüsü, başta insan kaynaklı iklim değişikliği olmak üzere çeşitli ekolojik bozulma biçimleri insanlık için varoluşsal bir risk yaratmıştır” (Geal, 2021: 1). Bugün bu varoluşsal riskle sadece insanlar değil insan olmayan varlıklar da karşı karşıya kalmıştır. Bu çalışmada analizi yapılan *Eko Eko* (2023) belgeselinde sorulan “Neyle karşı karşıyayız?” sorusuna akademisyen Sinan Erensü şöyle yanıt verir:

Çok boyutlu bir ekolojik krizle karşı karşıyayız. Yani bunun küresel boyutu var, ulusal boyutu var bir de yerel boyutu var. Küresel boyutta iklim krizi adını verdiğimiz bir felaket söz konusu. Etkileri bölgeden bölgeye, ülkeden ülkeye, hatta vadiden vadiye değişiklik gösteriyor. Bir de ülkemizin içinden geçtiği, kendi şartlarımızla karakterize ettiğimiz, ülkenin politik ekonomisinin etkilediği bir ekolojik krizin içerisindeyiz. O da son on-on beş yıldır devam eden, bu yani “yık-yap”çı, inşaat ekonomisine, dış borçla beslenen, işte kentlerde inşaat, kırlarda altyapı yatırımları adı altında “hafriyatçı” ekonomi dediğimiz işte maden ocakları, enerji santralleri, yollar, hava

alanları, limanlar vs. üzerinden devasa bir ekolojik tahribat söz konusu. Bununla birlikte ufak tefek madenlerin, enerji santrallerinin lokallerde yaptığı tekil tahribatlar söz konusu. O tahribat o köyü ve çevresindeki bir-iki köyü, o dereyi, bazen o derenin küçük kısmını etkiliyor ve oturduğumuz yerden baktığımızda, aslında bu küçük, lokal, bölgesel bir sorunmuş gibi geliyor bize ama bunun Türkiye kırsalının ve kentlerinin hemen hemen her köşesinde devam ettiğini düşünürsek aslında bir yekûne de karşılık geliyor bu yıkım (Nişancı, 2023).

Küresel boyutta karşı karşıya olduğumuz iklim krizinin jeolojik faaliyetlerden çok insanın doğa üzerindeki yıkıcı müdahalelerinden geri döndürülemez bir şekilde etkilenmekte olduğu düşüncesi birçok bilim insanı tarafından paylaşılmaktadır. İklim değişikliği, doğal kaynakların tükenmesi, kuraklık, bazı türlerin yok olması ve buna bağlı biyolojik çeşitliliğin giderek azalması gibi sorunlar ekolojik dengenin sarsılmış olduğu gerçeğini göstermektedir. “Aktör ağ teorisi” ile bilinen düşünür Bruno Latour, *Facing Gaia* isimli kitabında yaşanmakta olan ekolojik krizi şu şekilde ifade eder:

Durmuyor; her sabah tekrardan başlıyor. Bir gün, su seviyeleri yükseliyor; bir sonraki gün, topraklar erozyona uğruyor; akşamına kadar, hızla eriyen buzullar söz konusu oluyor; akşam 8 haber bülteninde, iki savaş suçu haberi arasında, binlerce türün henüz doğru dürüst tanımlanmadan dahi kaybolmak üzere olduğunu öğreniyoruz. Her ay, atmosferdeki karbondioksit ölçümleri işsizlik istatistiklerinden bile daha kötü çıkıyor. Her yıl, meteoroloji istasyonları kurulduğundan beri en sıcak yılı yaşadığımız söyleniyor; deniz seviyeleri yükselmeye devam ediyor; ilkbahar fırtınaları kıyı şeridini giderek daha fazla tehdit ediyor; okyanus için de, her yeni araştırma öncesinden daha da asitleştiğini ortaya koyuyor. Basının 'ekolojik kriz' çağında yaşamak olarak adlandırdığı budur (Latour, 2017: 7).

Latour’un da dile getirdiği gibi “ekolojik kriz” çağında yaşamak her gün yeni bir ekolojik felaketle karşı karşıya kalmak anlamına gelir. Bu çağda yaşanan ekolojik krizin öncekilerinden farkı ise bu krizde insan türünün etkin rol oynamasıdır. İnsan kaynaklı ekolojik felaketlerin yaşandığı bu çağ, genellikle Antroposen çağı olarak nitelendirilmektedir. Antroposen kavramı ilk olarak 2000 yılında Nobel Ödüllü kimyager Paul Crutzen tarafından kullanılmıştır. Paul Crutzen ve Eugene F. Stoermer’in birlikte hazırladıkları bültende ise şunları yazmışlardır:

İnsan faaliyetlerinin dünya ve atmosfer üzerindeki ve küresel ölçekler de dahil olmak üzere, diğer birçok büyük ve hâlâ büyüyen etkileri göz önünde bulundurulduğunda, insanlığın jeoloji ve ekolojideki merkezi rolünü vurgulamak uygun görünmektedir. Mevcut jeolojik çağ için 'Antroposen' terimini kullanmayı öneriyoruz. Mevcut insan faaliyetlerinin etkileri uzun süre devam edecektir (Crutzen ve Stoermer, 2000).

Antroposen'in ne zaman başladığı ile ilgili bugün değişik görüşler olsa da insanın ekoloji ve jeolojideki değişimler üzerinde yıkıcı etkisi olduğu ve bunun mevcut ekonomik düzen ile giderek arttığı yadsınamaz bir gerçektir. Antropos'un (Yunancada insan anlamına gelmektedir) gezegen üzerindeki giderek artan yıkıcı etkileri insanın üstünlüğünü kıstas alan düşünce sistemlerinin, insan egemenliği ile övünülen Antropos kibrinin sorgulanması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Descartes'ın Kartezyen felsefesine dayanan Batı düşüncesinde insan, ekosistemden koparılarak merkeze konulmuştur. Dualiteyle şekillenen bu düşüncede beden ve ruh, doğa ve kültür birbirinden ayrılır. Buna göre, insan "düşünen bir varlık" olarak diğer tüm canlılardan üstündür. Doğa, insan dışı tüm varlıklarla birlikte insanın hizmetine sunulmuş tüketim kaynaklarıdır.

Ekoloji, kısaca tüm canlıların birbirleri ve çevreleri ile olan ilişkilerini inceleyen bir bilimdir. Ekolojik denge için bugün ve gelecek tahayyülünde nasıl bir insan tasarımına ihtiyaç duyulduğu çağımızın felsefi problemlerinde başat rol oynar. Ekolojinin odağa alındığı son dönem felsefe yaklaşımlarında posthümanizm başlığı altında toplanabilecek çalışmalar öne çıkar. Ekolojik kriz, esasında Antropos'un krizi olarak da açıklanabilir. Antropos'un krizi ise Rosi Braidotti'nin belirttiği gibi "doğal addedilmiş ötekilerin şeytani gücünü serbest bırakır. Hayvanlar, böcekler, bitkiler ve çevre, aslında tüm bir evren ve kozmos işin içine girer" (Braidotti, 2018: 84). Bu ihtimal bildiğimiz anlamda ölmüş bir dünyada hissettiğimiz kederin yanına yeni bir yaşam kurmanın umudunu yerleştirir. Bu umut, insan ve insan olmayanlar arasında hayatta kalmak için kurulacak iş birliğinden yükselir. Çünkü ekosistemi oluşturan tüm varlıklar birbiriyle bağlantılı bir bütünü oluşturur. Bu anlamda, ABD'li ekolog Barry Commoner *The Closing Circle* kitabında "ekolojinin dört yasası"ndan bahseder. "Ekolojinin Birinci Yasası"na göre "her şey diğer her şey ile bağlantılıdır" (akt. Egan,

2007:126). Braidotti, insan olmayanlarla ilişkimizi yeniden düşünmemizi sağlayacak posthuman (insan sonrası) kuramını şu şekilde açıklar:

İnsan sonrası kuramı, ‘insanın sahnesi’ olarak bilinen biyogenetik çağda, İnsanın evrende bütün bir yaşamı etkileme gücüne sahip jeolojik bir kuvvet haline geldiği bu tarihi anda, insan için temel ortak referansların ne olduğunu yeniden düşünmemize yardımcı üretken bir araçtır. Ayrıca evrensel ölçekte hem insan hem insan olmayan faillerle etkileşimimizin temel ilkelerini yeniden düşünmemize de yardımcı olabilir (Braidotti, 2018: 16).

Posthümanizm çalışmaları, insan ve insan olmayan varlıklar arasındaki hiyerarşik ilişkinin sorgulanması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Ekofelsefe alanına katkı sunan ve insanın insan olmayan varlıkların üzerinde kurduğu hiyerarşiyi reddeden bir diğer felsefi hareket “Nesne Yönelimli Ontoloji (NYO)” (Harman, 2020) ekolüdür. Bu düşünce ekolünün çekirdek üyesi olan Timothy Morton’a göre dünyanın sonu çoktan geldi ve bunu James Watt’ın buhar makinesinin patentini alarak insanlığın bir gezegen ölçeğinde jeofizik bir güç olmasının başlangıcı kabul edilen zamandan (1784) başlatabiliriz. Bu, atmosferde karbon katmanlaşmasını başlatan bir eylem olmuştur. Ona göre, dünya 1945 yılında Hiroşima ve Nagazaki’ye atılan atom bombalarıyla da sonlanmıştı (Morton, 2020: 22). Çünkü Morton (2020: 22), “bir şeyin olmuş kabul edilebilmesi için genellikle iki kez olması” gerekliliğini ileri sürmektedir. Bildiğimiz anlamda dünyanın öldüğünü gösteren önemli gelişmeleri özetleyecek olursak; endüstrileşme ve sanayi devrimleriyle birlikte gelişmişlik adına doğrusal bir ilerlemeyi kendine ilke edinmiş insanlık için doğa, uçsuz bucaksız bir tüketim kaynağı olarak sömürülmeye başlanmıştır. 1980’lerle birlikte uygulanmaya başlanan neoliberal politikalar ise tüm dünyada ağırlık kazanınca “her şey insan için” mottosuyla dolaşıma sokulan özellikle “kullan at” formatındaki sayısız mallar serbest piyasada boy göstermiştir. Mevcut ekonomik düzen önce insanı biricik bir özne olduğuna ve konforu/mutluluğu için birçok şeyi hakkettiğine inandırmıştır. Daha sonra “sahte ihtiyaçlar” yaratarak insanın özgür, mutlu bir özne olabilmesi için bunları tüketmesi gerekliliğini dayatmıştır. Bugün yaşanan ekolojik kriz de mevcut ekonomik düzenin ekolojik bedeller ödeterek yaptığı çok üretim ve dolayısıyla çok tüketim

krizidir. Daha çok tüketim için daha çok üretim mekanizmasının çalışması, doğal kaynakların enerji için yok edilmesiyle mümkün olmuştur. Bu enerji kaynaklarının kullanımı ise zamanla daha çok sera gazı salınımına sebep olmuş ve özellikle karbondioksit gazının atmosferde birikmesi küresel ısınmaya sebep olmuştur.

Morton (2020: 22), Antropos'un jeofizik bir güç olarak yerküre üzerindeki etkilerini "hipernesneler³" kavramıyla açıklar. "Hipernesneler dünyanın sonunu beraberinde getiren şeylerdir". Ona göre küresel ısınma bir hipernesnedir. Morton, dünyanın yaşadığı ekolojik krizi ise iklim değişikliğiyle değil küresel ısınma kavramı ile açıklar. Bu tercihi de şu şekilde belirtir:

"İklim değişikliği"nin *küresel ısınma* yerine kullanılışı, "kültürel değişim"nin *Rönesans* yerine kullanılışı ya da "yaşam şartlarındaki değişim"nin *soykırım* yerine kullanılışı gibidir. İklim değişikliğinin bir başka ifadenin yerine kullanılması; "insanlar daima birbirini öldürmektedir" ifadesinin kulağa, makineli tüfeklerin satışını kontrol etmemek adına kullanılan budalaca bir gerekçe olarak gelmesindeki gibi, "iklim daima değişmektedir" demenin (hem sağ hem sol görüşte) kinik gerekçesini mümkün kılar. Belirli bir ekolojik travmaya dair, aslında tam da Antroposen sıfatıyla tanımlanan çağımızın *ekolojik* travmasına dair aşırı derecede ihtiyaç duyduğumuz şey, yeteri kadar şok ve endişedir (Morton, 2020: 24).

Morton'a göre harekete geçmek için şok ve endişe duygularına ihtiyacımız var. Bu bağlamda, iklim aktivisti Greta Thunberg'in eylemi önemli bir örnek teşkil etmektedir: İklim krizine dikkat çekmek için okulu kırıp İsveç Parlamentosu önünde tek başına oturma eylemi yapan Greta Thunberg'in bu girişimi zamanla küresel bir eyleme dönüştü. Thunberg'in eyleminden sonra Fridays For Future (Gelecek İçin Cumalar) adı altında toplanan ve gelecekleri için endişe duyan gençler "Evimiz yanıyor!" diyerek bir hareket başlattılar. 1 Mart 2019 tarihinde aralarında Thunberg'in de olduğu genç iklim aktivistleri dünya liderlerine hitaben bir açık mektup yayımladılar. *The Guardian* gazetesinde yayımlanan bu mektupta Greta ve arkadaşları insanlık tarihindeki en büyük tehlike olarak gördükleri iklim krizine dikkat çekerek

³ "İnsanlara kıyasla zaman ve mekânda büyük oranda yayılmış olan şeyler". Karadelik, petrol yatağı, biyosfer, Güneş Sistemi, iklim, çevre, görelilik gibi (Morton, 2020:15).

dünyanın siyasi karar alıcılarının bütün medeniyeti tehlikeye atan eylemsizliklerini ve kayıtsızlıklarını artık kabul etmediklerini belirttiler (Madra, 2019). Genç aktivistler mektuplarında şöyle seslendiler:

Biz gençler, geleceğimiz hakkında derinden kaygılıyız. İnsanlık şu anda türlerin altıncı kitlesel yok oluşuna sebep olmakta ve küresel iklim sistemi de felaket boyutunda bir krizin eşiğinde. Bunun kahredici etkilerini yeryüzünün dört bir yanında milyonlarca insan daha şimdiden hissetmekte. Ne var ki, Paris Anlaşması'nın belirlediği hedeflere ulaşmanın çok uzağındayız...Bu adaletsizliği daha fazla kabullenmeyeceğiz artık. İklim krizinin geçmişteki, şimdiki ve gelecekteki bütün kurbanları için adalet talep ediyoruz ve onun içindir ki, başkaldırıyoruz (Madra, 2019).

Genç çevreciler, iklim krizinin geçmişteki, şimdiki ve gelecekteki bütün kurbanları için adalet talep etmişlerdir. İklim değişikliği, gelecekteki kurbanları olan henüz doğmamış olanların yaşam hakkını da tehdit eder. Doğmamış olanın hakkını korumak için gezegene verilen zarar nasıl telafi edilebilir? Bu soruya günümüzün birçok ekoloji hareketi çözüm önerileri aramaktadır. Fransa'da doğan ve sonra tüm dünyaya yayılmış olan “küçülme hareketi”, gezegenin yaşadığı ekolojik krizin altında yatan sebebin, toplumların refah düzeyinin gelişmişliği olarak algıladıkları “büyüme” anlayışı olduğunu belirtirler. Küçülmeciler, doğal kaynakların sömürülmediği “başka bir dünya”nın inşa edilebilmesi için bu anlayışın terk edilmesi gerektiğini söylemektedirler (D’Alisa vd., 2020). Thunberg de 23 Eylül 2019 günü Birleşmiş Milletler İklim Eylem Zirvesi’nde yaptığı konuşmada “ekomik büyüme”yi gelecek hedefi olarak gördükleri için dünya liderlerinden hesap sorar: “Hayallerimi ve çocukluğumu boş sözlerinizle çaldınız. Ve dahası, ben şanslı olanlardan biriyim. İnsanlar acı çekiyor. İnsanlar ölüyor. Ekosistemler bir bütün olarak çökmekte. Kitlesel bir yok oluşun başlangıcındayız, sizinse tek konuştuğunuz şey para ve ekonomik büyümeye dair peri masalları. Ne hakla (bunu yapıyorsunuz)!” (Akbulut ve Turhan, 2020: 11).

Thunberg’in de işaret ettiği gibi ekosistemler çökmektedir. James Bridle’a göre, “ekosistemler çökmeye başlayıp da eskiden yüz yılda bir rastlanan fırtınalar olağanlaştıkça uygarlığımızı sürdürme kabiliyetimizi yitiriyoruz” (Bridle, 2020: 81).

Dünya ekolojik felaketlerle sarsılırken olan biten karşısındaki tutumumuz dünya ile ilişkimiz açısından etik bir meseledir. Ekosistemlerin çöküşüne hangi etik bakış açısıyla yaklaştığımız bu açıdan önemlidir. Filozof Mogobe B. Ramose, ekosistemi bir bütün olarak anlamak ve ekolojik dengenin korunmasını sağlamak için Ubuntu felsefesini önerir. “Ubuntu, büyüme ve kalkınma paradigmalarına karşı alternatif bir tahayyülün felsefi altyapısını sunar ve dolayısıyla küçülmeciler için bir ilham kaynağı olabilir” (Ramose, 2020: 294). Ubuntu felsefesine göre; “henüz doğmamış olanlar, şu an hayatta olanlarla aynı yaşam hakkına sahiptir” (Ramose, 2020: 294). İklim krizinin gelecekteki kurbanları için adalet talep eden genç iklim aktivistleri de Ubuntu felsefesiyle yaşayan halklar gibi henüz doğmamış olanların hakkını gözetmektedir. Ramose, Ubuntu felsefesini şöyle açıklar:

Ubuntu, Afrika’daki Bantu dilini konuşan halkların felsefesidir. Bu felsefenin temelinde, varoluşun bir devinim olduğu inancı yatar. Devinim vasıtasıyla tüm varlıklar, karmaşık ve sürekli bir değişim ve ilişkiler akışı içerisinde var olur...Ubuntu felsefesinde insan olmak bireyin kendi bakımını ve başkalarının bakımını üstlenmesidir. Ubuntu’nun düsturu şudur: *Bir kişi diğer kişiler aracılığıyla kişi haline gelir*. Bir insan başkalarıyla ilişkileri ve karşılıklı bağ(ım)lılıkları sayesinde vardır ve var olur. Burada kullanılan “başkaları” kavramı insan olmayan diğer bütün varlıkları kapsar ve doğaya özen göstermekle doğrudan ilgilidir. Ubuntu felsefesi yaşam yüceltme ve öldürmekten sakınma ilkesini etik duruşunun merkezine alır...Ubuntu felsefesi insanlar arasında ve insanlarla (bir parçası oldukları) çevre arasında karşılıklı ilgi, bakım ve paylaşım yoluyla yaşamı yüceltmek ilkesine sıkı sıkıya bağlıdır. Ubuntu felsefesi yaşamı bütünlüğü içinde anlar (Ramose, 2020: 293).

Ramose’a (2020: 295) göre “...Ubuntu felsefesinin uygulanması dünya çapındaki çevresel değişimleri durdurma ve tersine çevirme ihtiyacı karşısında uygun etik yanıtlardan birini teşkil ediyor”. Ubuntu felsefesinde eğer bir kimse yaşamı korumakla servet edinmek arasında seçim yapmak zorunda kalırsa yaşamı korumayı seçmelidir. Buradaki yaşam kavramı çevreyi ve gelecek nesilleri kapsayarak bütüncüllük felsefesine işaret etmektedir. Ubuntu felsefesi yaşamı bir bütün olarak kavrar. Buna göre çevre toplumun dördüncü bir boyutu olarak görülebilir (Ramose, 2020: 293-294).

Ekosistemlerin çöküşüne tanıklık ettiğimiz bu çağda ekolojik tartışmalar disiplinler arası bir boyut kazanmıştır. Greg Garrard (2016: 32), çevresel sorunlar için yapılan bilimsel çalışmalar kadar kültürel incelemelerinin de yapılmasını gerektiğini söyler. Böyle bir inceleme ise “edebiyat kuramı, kültür kuramı, felsefe, sosyoloji, psikoloji, çevre tarihi ve ekoloji alanlarının bilgi birikimini gerektirir” (Garrard, 2016: 32). Edebiyat alanında ekoloji hakkında yapılan tartışmalar/çalışmalar genel olarak “ekoeleştirir” başlığı altında toplanmaktadır. Garrard’a (2016: 17) göre ekoeleştirir, “...insanla insan dışı arasındaki ilişkinin kültürel tarih boyunca irdelenmesi ve bizzat ‘insan’ kavramının eleştirel bir incelemesidir”. Kerimcan Can Yazgünoğlu da ekoeleştiririyi şöyle açıklar:

Edebiyatta ve kültürde insan-doğa ilişkisini incelerken ekoeleştirir, insanmerkezci bir yaklaşımdan ziyade ekomerkezci bir tutum sergilemektedir ve böylece çevre bilinci ve duyarlılığını ön plana çıkarmaktadır. Ekoeleştirir, doğa yazınından derin ekolojiye, adalet ekoeleştirisinden ekofeminizme, ekopsikolojiden şehir ekolojisine, Marksist ekoeleştiriden siyasi ekolojiye, postmodernist ekoeleştiriden posthümanist ekoeleştiriye, element ekoeleştirisinden maddesel ekoeleştiriye kadar olan geniş bir yelpazede heterojen ve çoğulcu yaklaşımlara sahiptir (Yazgünoğlu, 2022: 12-14).

Sinemada da Antroposentrik (insan-merkezcilik) anlayışı sorgulayan “ekosinema çalışmaları” başlığı altında toplanabilecek ve özellikle 1990’lı yılların sonlarından itibaren başlayan çalışmalar bir literatür oluşturmuştur. Ekosinema çalışmalarında halihazırda edebiyat çalışmalarında kullanılan ekoeleştiril yaklaşım film analizlerinde kullanılmaya başlanmıştır. Ekosinema çalışmalarında ayrıca film yapım süreçlerinin ekolojik maliyetleri de araştırma konusudur. Ekosinema alanında, ekolojik meselelerin irdelendiği, insan türünün ayrıcalıklı yerinin ve doğayla ilişkilene biçiminin sorgulandığı, insanın çevre üzerindeki yıkıcı etkisini ortaya koyan çalışmalar yapılmıştır. Önceleri doğa belgeselleri ve çevre temalı filmlerin incelendiği ekosinema çalışmalarında zamanla tüm filmler araştırma konusu olmuştur. Scott MacDonald (2004), Sheldon Lu ve Jiayan Mi (2009) ekosinema kavramını ekolojik bir mesajı olan ve ekolojik anlamda pedagojik bir işlevi olan filmleri tanımlamak için kullanmışlardır. Paula Willoquet-Maricondi (2010), Pietari Kääpä ve

Tommy Gustafsson (2013), Rust vd. (2013) gibi kuramcılar ise her tür filme yönelik ekoeleştirel bir bakış açısı benimsenmesi gerektiğini belirtirler. Nadia Bozak (2011), Anat Pick ve Guinevere Narraway (2013) gibi isimler ise ekosinema kavramını, ekoeleştirel bir yaklaşımla film yapım süreçlerinin doğaya bıraktıkları karbon ayak izini odağa alan bir çalışma alanını ifade etmek için kullanmışlardır.

Ekoloji, bilimsel bilgiler ışığında kültürel ve sanatsal çalışmaların dikkatini çeken güncel bir tartışma alanıdır. Sinema (kurmaca ya da belgesel filmlerle) insanın Antroposentrik anlayışının ve aşırı tüketiminin, özellikle gelişmiş ülkelerin daha çok “büyüme”ye ayarlanmış neoliberal politikalarının, endüstriyellemenin fosil yakıtlara olan bağıllığının sonuçlarını konu edinerek felsefe, edebiyat, çağdaş sanat gibi alanlarda süregiden insan ve insan olmayan varlıklar arasındaki ilişkinin sorgulandığı güncel ekolojik tartışmalara katkı sunar. Sinema, ekolojik kriz hakkında hareketli ses imajlarla düşünür.

Yaşamakta olduğumuz Antroposen zamanda, farklı krizler birbirini etkileyerek çoklu kriz ortamına sebep olurken çoklu krizler de birçok alanda kırılganlıklar yaratır. Antroposen zamanda karşı karşıya kaldığımız iklim krizi ve ekolojik kırım gibi ekolojik krizler, ekonomik kriz, güvencesizlik, savaşlar, göç, yabancı düşmanlığı gibi başka sorunlarla birleşip birbirlerini etkiledikleri bir çoklu kriz ortamı yaratırlar. 2020 yılında tüm rutinleri kırarak dünyanın ezberini bozan Covid-19 pandemisi, ekolojik krize eklenilerek insanlığı belirsiz bir geleceğe doğru sürüklenmekte olduğu gerçeği ile yüzleştirdi. Virüslerin neden olduğu salgında dünya genelinde milyonlarca kişi öldü (worldometers.info). İnsanlığın gelişmişliği ile övündüğü ekonomik büyümeye programlanmış sistemler çalışamaz hale gelirken insanın ekosistemdeki kırılganlığı düşüncesi ise daha çok fark edilir oldu. Covid-19 pandemisiyle “kayıp” duygusu çok derinden yaşandı. “Sevdiklerimizi kaybetmek”, birbirimizle fiziksel temas kurduğumuz zamanları kaybetmek kısaca bildiğimiz anlamda dünyayı kaybetmek hissini birçok insan deneyimledi. Covid-19 bize hızlı bir şekilde somut kayıplar yaşattı ve geleceğe ilişkin endişe duymamıza neden oldu. Ekolojik krizler de bildiğimiz anlamda dünyayı kaybetmemize neden olmaktadır.

Yapılan araştırmalar giderek daha çok insanın ekolojik felaketler karşısında derin endişe duyduğunu göstermektedir. KONDA Araştırma ve İklım Haber tarafından yapılan “Türkiye’de İklım Değişikliği ve evre Sorunları Algısı 2020” adlı anket alışması Türkiye’de her on kişiden yedisinin iklim değişikliği için endişeli olduğunu ortaya çıkardı. Ayrıca anket sonuçlarına göre her iki kişiden biri iklim krizinin virüsten daha büyük bir kriz olduğunu düşünmektedir (İklım Haber, 2020). Türkiye’de yapılan bu araştırma dünyanın herhangi bir yerinde tekrarlanrsa muhtemelen benzer sonuçlar çıkacaktır.

Yazar ve aktivist Charles Eisenstein’e göre insanın yaşanan ekolojik krize karşı harekete geçebilmesi için kederi hissetmeleri gerekir. Keder tam anlamıyla yaşanmadığında iklim değişimi normalleştirilir. Özellikle sosyal altyapıları gelişmiş olan ülkeler kendilerini ekolojik felaketlerin sonuçlarından şimdilik uzak tutabildiklerinden iklim değişimini teorik olarak algırlar. İnsanlar entelektüel anlamda iklim değişiminin gerçekliğine ikna olsa bile bu durumun sadece gelecekte gerekleēecek ya da haberlerde bahsi geçen bir şey olarak değerlendirirler (Eisenstein, 2016). “Normal” hayatımızın devamlılığını sağlayan yapılar işleyişine devam ettiği sürece yaşanan iklim krizi için tüm insanlığın kolektif bir endişe duyması zorlaşır. İklım krizi özellikle karbon salınımındaki payları daha az olduğu halde dünyanın yoksullarını etkiler. Bu durum, ekolojik felaketlerin hep uzak ülkelerde ya da uzak bir gelecekte gerekleēeėi düşüncesini kuvvetlendirir.

Bu çalışmada insanların Antroposentrik etik anlayışını sorgulamaları ve yaşanan felaketlerin faili olduklarını kabul edip ekolojik krizlere karşı harekete geçebilmeleri için Charles Eisenstein (2016) de dediği gibi öncelikle kederi hissetmeleri gerektiği görüşünü savunuyorum. Bu bağlamda, Ashlee Cunsolo ve Neville Ellis (2018b), buzulların erimesi, iklim değişikliği, vahşi yaşamın kaybolması, yaşanılan çevrenin hızla değişmesi gibi durumlar karşısında çoğu insanın derin bir kayıp hissi yaşadığını belirtirler. Cunsolo ve Ellis ekolojik kayıplara verilen psikolojik yanıtı “ekolojik yas”, “ekolojik keder” (ecological grief) olarak ifade ederler (2018b). Kriss Kevorkian, doğal ve insan yapımı olaylardan kaynaklı ekosistemlerin ekolojik kaybına karşı duyulan derin üzüntüyü “evresel keder” (environmental grief) olarak tanımlar (Rosenfeld, 2016). Ellis ve Cunsolo da ekolojik kederi, insanların kaybedilen

manzaralar, ekosistemler, türler, kişisel veya ortak anlam taşıyan yerler için üzülmeleri şeklinde açıklarlar (2018b). İnsanların iklim krizinin yaşattığı kayıplar karşısında verdiği psikolojik tepki her zaman “ekolojik yas” olmayabilir. Timothy Morton’a göre ekolojik felaketler anlamında halihazırda en kötüsü gerçekleştiği için yaşanan kayıplar karşısında verilen tepkiye “yas” yerine “melankoli” demek daha uygundur (Morton, 2007).

Bu tezin sorunsalı şudur: İnsanlar yaşanan iklim krizi ve ekolojik kırımlar sonucu kolektif mekanlarını, ilişkilendiği toprağı, ağacı, denizi, hayvanları, temiz havayı kısacası oikosunu (ev, yakın çevre) kaybettiği hissini yaşamaktadır. Genç iklim aktivistlerinin de dile getirdiği gibi “evimiz yanıyor!” Bu “kayıp” karşısında ise “ekolojik yas” denilen psikolojik bir tepki verilmektedir. “Kayıp” karşısında duyulan bu duygu bazen “ekolojik melankoli” şeklinde de açığa çıkmaktadır. Çalışmada ekolojik yas tutan ya da içine ekolojik yas sızmış filmlerin seyirciye ekolojik etik deneyim yaşatarak Antropos kibrini aşmayı sağlayabilme potansiyelini araştırdım.

Ekolojik yas, sinemada bazen “film-dünya”daki (Frampton, 2013) insanların yaşadığı ekolojik kayıplara karşı gösterdikleri psikolojik bir tepki olarak doğrudan verilir. Bazen de bilinçli bir tercih sonucu ya da bilinçsiz bir şekilde filmin içine sızar. Bu, gezegenin kaybı karşısında hissedilen duygu olarak bazı hareketli ses-imajlarla “film- dünya”da geri planda kendini hissettirir. Örneğin, Christopher Nolan’ın *Yıldızlararası-Interstellar* (2014) filminde insanlığın karşı karşıya kaldığı bir ekolojik felaket yaşanmaktadır. Yaratılan film-dünya her yerin tozla kaplandığı, kıtlığın baş gösterdiği ölmüş bir dünyadır. Gerçek dünyada ekolojik kayıplara karşı duyulan ekolojik yas filmin içine sızmıştır. Andrew Stanton’un *Wall-E* (2008) filminde ise insanlar dünyayı aşırı kirlilikten dolayı terk etmiş ve başka bir gezegende yaşamaya başlamışlardır. Bildiğimiz anlamda dünya ölmüştür. Wall-E isimli bir robot ise insanların geride bıraktığı devasa çöpleri toplamak için dünyada kalmıştır. Filmde, Wall-E karakterinin çöplerden bulduğu ve insanlığın yaşadığı eski güzel günlerden kalma nesneleri toplaması, eski film görüntülerini izleyerek duygulanması ile nostalji duygusu yaşatılır. Wall-E’nin çöpler arasında bulduğu, ölmüş bir dünyada canlı kalmayı başarmış küçük bir bitki ise filmde umut ve yasın birlikte var olduğunu gösterir. Ölmüş bir dünya için ekolojik keder duyan film için umut hâlâ vardır. Denis

Villeneuve'nun *Blade Runner 2049* (2017) filmi de ekolojik yası *Wall-E* filmiyle benzer bir imajla düşünür. Filmin giriş sekansında Memur K, artık bitkilerin yaşamasının mümkün olmadığı ölmüş bir doğada gövdesi kurumuş bir ağacın dibinde canlı bir çiçek görür. Bitkinin sarı çiçekleri filmin gri atmosferinde parlamaktadır. Bu imajla filmin içine yine ekolojik yasin sızdığı görülmektedir. Emre Yeksan'ın *Körfez* (2017) ve *Yuva* (2018) filmlerinde keder hem doğrudan filmdeki karakterlerin yaşadığı duygu olarak gösterilir hem de yaratılan hareketli ses-imajlar “ekolojik yas” hakkında düşünür ve “film-dünya”ya sızan “kayıp” duygusunun seyirciye geçmesi sağlanır.

Ekolojik felaketleri konu almış Hollywood sinemasındaki apokaliptik ve post-apokaliptik anlatılar kıyametin bizden uzakta gerçekleşeceği inancını pekiştirirler. Bu anlatılar genellikle uzak bir gelecekte dünyanın bir defada ve hızlı bir şekilde sonu geldiği izleğini sunarlar. Böylece iklim krizinin uzak bir geleceğin konusu olduğu algısını desteklerler. Bu filmlerde genellikle beyaz, erkek kurtarıcı/kahraman figürünün “cankurtaran botları (lifeboats)” (Geal, 2021) kullanmasıyla hayatta kalmanın bir yolu mutlaka bulunur. Seyirci film bittikten sonra kıyametten kurtulmanın katarsisini yaşar ve hemen ardından hâlâ sıcak koltuğunda oturuyor olmanın ayrıcalıklı hazzını tadar. Sonraki gün ise gezegeni çöküşe sürükleyen ekolojik krizdeki kendi payına düşen sorumluluğu almadan, insan olmayan varlıklarla kurulan tahakkümcü ilişkiyi ve dünyayı ekolojik çöküşe sürükleyen nedenleri sorgulamadan hayata kaldığı yerden tüm hızıyla devam eder. Gerçek kaygılardan uzak bu kıyamet anlatıları bizi yaşanan felaketlere karşı duyarsızlaştırma tehlikesi barındırır. Halbuki kıyamet şimdide ağır ağır gerçekleşmektedir. Çoğu tür içinse kıyamet çoktan gerçekleşti. Bu filmlerde ayrıca insanların yıkım karşısında yaşadıkları travmanın görsel şovu yapılır. Felaketin boyutu arttıkça ortaya çıkan olaylarda, seyirciye görsel bir ziyafet sunmak için felaket estetiği tüm cömertliğiyle kullanılır. Bu bakımdan bu anlatılar genellikle sinemada çok gişe yapan filmler arasında yer alır. Ekolojik felaketi konu almış bu tarz filmlerdeki kıyamet, uzak bir geleceğin konusu olsa da kullanılan yıkım estetiği aslında günümüzde karşı karşıya kaldığımız gerçek ekolojik felaketlerin görünümleridir. Bu filmlerde kullanılan Antroposen estetiği dünyanın kırılganlığına karşı bir bilinç oluşturmak yerine seyircinin kendine ve yaşadığı dünyaya

yabancılaşarak hem kendisinin hem de doğanın yok oluşundan estetik bir haz alma işlevi görmektedir.

Ekolojik felaketleri konu alan filmlerin hangi estetiği kullandığı etik bir sorumluluktur. Apokaliptik, post-apokaliptik filmler Antroposen estetiğini sınırsızca kullanırken genellikle bunu etik bir sorumlukla yapmaz. Amaç yıkımın estetiğini ticari bir amaçla kullanmaktır. Bu çalışmada analizi yapılan filmlerin Antroposen estetiğini nasıl kullandıkları araştırılmıştır. Dünyanın ekolojik çöküşle karşı karşıya kaldığı bu zamanda Antroposen estetiğini etik bir sorumlulukla kullanan, buna göre film-dünya'lar yaratan filmlerin varlığı önem kazanmaktadır. Bu anlamda, Robert Nixon (2011:3), *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* adlı kitabında bu çalışmada da sorguladığım şu kilit soruyu sorar: “Yavaş hareket eden ve oluşumu uzun süren felaketler ile isimsiz ve kimsenin başrol oynamadığı felaketleri nasıl imgeye ve anlatıya dönüştürebiliriz... Yavaş şiddetin uzun süreli acil durumlarını kamuoyunun duygusunu harekete geçirecek ve siyasi müdahaleyi sağlayacak kadar dramatik hikayelere nasıl dönüştürebiliriz?”

Araştırmanın amacı Nixon'un sorusunda dikkat çektiği gibi ekolojik krizi etik bir sorumlulukla imgeye ve anlatıya dönüştüren filmler üzerinden sinematik anlamda “ekolojik yas”ın izini sürerek bu kavramı tüm dinamikleriyle ortaya çıkarmaktır. Araştırmanın temel soruları şunlardır: “Ekolojik kayıpları, canlı türlerinin yok oluşunu idrak etmeye başlayınca dünyanın kırılganlığı karşısında ne hissederiz? Ekolojik kayıpları gösteren ve bu kayıplar karşısında ekolojik yas tutan ya da ekolojik yasin sızdığı filmler bu hissedışı nasıl etkileyebilir? Bu soruları araştırmacı olarak ayrıca kendime de yönelttiğim bu araştırmanın bir diğer amacı otoetnografi yöntemine başvurarak kendi ekolojik yasımın izini sürmektir. Bu temel araştırma soruları çerçevesinde aşağıda yanıtı aranan sorular tezin düşünsel tasarımında yol gösterici olmuştur.

1. Ekolojik kayıplar, insanın etik sorumluluk almasında nasıl rol oynar? Ötekinin kırılganlığı söz konusu olduğunda, bu öteki bir insan değil de yeryüzüne ait başka bir varlıksa insanın etik sorumluluğu nedir?

2. Sinema filmleri ekolojik krizi hangi imajlarla düşünmektedir? Filmler ekolojik yası hangi hareketli ses-imajlarla göstermekte ve hissetmektedir?
3. Ekolojik kayıplara karşı harekete geçmek için onu hissetmiş olmak gerekir. Sinema filmleri bu hissedişte nasıl rol oynar?
4. Sinemada Antroposen estetiği ekolojik krize nasıl çözüm üretmektedir? Sinema, yaşanmaz hale gelen bir dünyada yaşamı yeniden inşa etmede nasıl rol oynayabilir? Gelecek ekolojik kayıplara ilişkin öngörülen ekolojik kederin yarattığı çaresizliğin yerine umut nasıl yerleşebilir?
5. Ekolojik dengenin sağlandığı başka türlü bir dünya için nasıl bir insan tahayyülü gereklidir? Filmler bunun için nasıl bir etik ve estetik dil kullanmaktadır?
6. Antropos kibrini aşmak için insan olmayanlarla temas önemlidir. Filmler bu teması sağlamada nasıl rol oynayabilir? Filmlerde insan olmayanla temas ve insan olmayanın perspektifi nasıl verilmektedir?

Dünya literatüründe ekosinema alanında yapılan bazı önemli çalışmalar şu şekilde sıralanabilir: Jhan Hochman- *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel, and Theory* (1998), Gregg Mitman- *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film* (1999), Derek Bousé- *Wildlife Films* (2000), David Ingram- *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema* (2000), Scott MacDonald- *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place* (2001), Sean Cubitt- *Eco Media* (2005), Pat Brereton- *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema* (2005), Deborah A. Carmichael (ed.)- *The Landscape of Hollywood Westerns: Ecocriticism in an American Film Genre* (2006), Cynthia Chris- *Watching Wildlife* (2006), Robin L. Murray ve Joseph K. Heumann- *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge* (2009), Sheldon Lu ve Jiayan Mi (ed.)- *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge* (2009), Paula Willoquet-Maricondi (ed.)- *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film* (2010), Nadia Bozak- *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources* (2011), Stephen Rust, Salma Monani ve Sean Cubitt (ed.)- *Ecocinema Theory and Practice* (2013), Adrian J.

Ivakhiv- *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature* (2013), Pietari Kääpä ve Tommy Gustafsson (ed.)- *Transnational ecocinema: Film culture in an era of ecological transformation* (2013), Pietari Kääpä- *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas: From Nation-building to Ecocosmopolitanism* (2014), Robin L. Murray ve Joseph K. Heumann- *Film and Everyday Eco-disasters* (2014), Stephen Rust, Salma Monani ve Sean Cubitt (ed.)- *Ecomedia: Key Issues* (2016), Kiu-wai Chu- “Ecocinema”- *Journal of Chinese Cinemas* (2016), Robin L. Murray ve Joseph K. Heumann- *Ecocinema in the City* (2017), Gabriella Blasi- *The Work of Terrence Malick: Time-based Ecocinema* (2019), Elena Past- *Italian Ecocinema: Beyond the Human* (2019), Sheldon H. Lu ve Gong Haomin (ed.)- *Ecology and Chinese Language Cinema* (2019), Stephen Rust, Salma Monani ve Sean Cubitt (ed.)- *Ecocinema Theory and Practice 2* (2023), Salma Monani- *Indigenous Ecocinema: Decolonizing Media Environments* (Aralık 2024’te yayımlanacak).

Türkiye’de ekosinema alanında yapılan çalışmalara bakıldığında henüz yeterli kadar çalışmanın yapılmadığı söylenebilir. Bu çalışmalarda çoğunlukla filmler bir edebi metin gibi ele alınarak ekoeleştirel bir bakış açısıyla analiz edilmiştir. Yapılan bazı çalışmalar şu şekilde sıralanabilir: Başak Ağın Dönmez- “Posthuman Ecologies In Twenty-First Century Short Animations” (Doktora Tezi, 2015), Aygün Şen- “Popüler Sinemada Ekoeleştiri: “Avatar” ve “Açlık Oyunları”” (Doktora Tezi, 2016), Aslı İgit- “Animasyon Filmlerinde İnsan ve İnsan Dışı Doğa İlişkisi” (Yüksek Lisans Tezi, 2016), Orhan Yeter- “Eko-Eleştiri ve Sinema: Werner Herzog Filmlerinde İnsan-Doğa İlişkisi” (Yüksek Lisans Tezi, 2018), İpek Sayrak- “Reha Erdem Sinemasına Ekoeleştirel Açından Bir Bakış; Doğa ve Kültür Dikotomisinin Çözümlemesi” (Yüksek Lisans Tezi, 2019), Merve Çay- “Animation and Ecocriticism: Hayao Miyazaki Rediscovering the Balance” (Yüksek Lisans Tezi, 2020).

Bu tezin yazım süreci devam ederken ekosinema alanında Türkçe literatüre şu tezler eklenmiştir: Çağrı Yılmaz- “Türk Film Çalışmalarında Yeni Yönelimler: Ekoeleştiri, Ekosinema ve Ekolojik Bir Metin Olarak Film” (Doktora Tezi, 2021), Leyla Keskin- “Belgesel Sinemada Ekolojik Yasın Temsili: Hasankeyf Örneği Üzerinden Bir İnceleme” (Yüksek Lisans Tezi, 2022), Gülseren Dinvar Pekşen- “Ekoeleştiri-Ekosinema: Hollywood Bilimkurgu Sinemasında Doğa ve İklim

İzlekleri” (Doktora Tezi, 2023), Aytek Uğur Çan- “Sinemada Ekolojik Bakışlar: Ekolojik Perspektifte Distopik Türk Sineması” (Doktora Tezi, 2024).

Bu çalışmada ekolojik kayıpları gösteren ve bu kayıplar karşısında yas tutan ya da ekolojik yasin sızdığı filmler analiz edilmiştir. Bu tez, filmleri araştırmadan incelemeye çalışmasıyla diğer çalışmalardan ayrılmaktadır. Film, senaryo, kurgu, mekân, karakter, ses, kamera hareketi, kadraj, müzik, çekim ve oyunculuk gibi birçok unsurun bir araya gelmesiyle oluşur. Bu çalışmada analizi yapılan filmler, tüm bu unsurlarla birlikte ekolojik meseleler hakkında düşünen filmlerdir ve hareketli ses-imajlarla kendi tarzında felsefe yaparlar.

Bu çalışmanın probleminin belirlenmesinde araştırmacı olarak deneyimlediğim ekolojik kayıplar için çok yoğun bir ekolojik keder yaşamam etkili olmuştur. Bu çalışma, araştırma öncesi başlayıp sonrasında devam eden ekolojik yasla olan yoğun ilişkimden dolayı ayrıca araştırmacı olarak kendi ekolojik yasımı da analiz ettiğim otoetnografi yöntemini⁴ kullanmam ile de yukarıda sözünü ettiğim ekosinema alanındaki diğer çalışmalardan ayrılmaktadır.

Bu çalışma, insanın diğer türlerden ayrıcalıklı kılındığı etik anlayışının aşılması gerekliliğini savunan, insan ve insan olmayan varlıklar arasındaki tahakküm ilişkilerini sorgulayan ekolojik tartışmalara sinema disiplininin katkı sunmaya çalışmıştır. İzlediği filmle “ekolojik yas”ı duyumsayan seyirci, insan ve insan olmayan varlıklar arasındaki tahakküm biçimini sorgulamaya zemin bulmaktadır. İnsanın doğayla kurduğu düalist ilişkiyi sorgulayan etik ve estetik çalışmalar, yaşanan ekolojik krizin sorunsallaştırılması için önem kazanmaktadır. Ekolojik krize ilişkin sinema alanındaki (teoride ya da pratikte) çalışmaların artması sinemanın etik ve estetiğin buluşabildiği bir sanat olması bakımından önemlidir. Bu çalışma ayrıca ekosinema alanında yapılan çalışmaların az olması bakımından da önem kazanmaktadır.

⁴ Otoetnografi yönteminin kullanıldığı ekoloji alanında yapılan bazı çalışmalar için bkz.: (Manolas vd., 2013), (Windhorst, 2016), (Cashore, 2019), (Murphy vd., 2022), (Laity, 2022), (Jones vd., 2023), (Ritzenthaler, 2023), (Scott ve Tenneti, 2024).

Bu çalışmada mevcut ekonomik düzenle birlikte insanın özellikle jeofizik bir güç olmasıyla, ekolojik dengeye geri döndürülmesi imkânsız zararlar verdiği ve bu failliğinin de küresel ısınmaya, ekolojik çöküşe sebep olduğu bilimsel veriler dikkate alınarak varsayılmıştır. Bu çalışma “kaybedilen eğer insansa yası tutulur” düşüncesine karşı çıkar ve Mikkel Krause Frantzen’in (2021: 224) de belirttiği gibi ekolojik yasin ayrıca insan merkezli bir duygu biçimi olmadığını savunur:

Ekolojik keder insan merkezli bir kavram değildir. Sadece insan kaybıyla ilgili değildir, aynı zamanda hayvanların, bitkilerin, ağaçların ve diğer organizmaların kaybıyla da ilgilidir. Ekolojik keder aynı anda insan olan ve insan olmayanla ilgilidir. Aslında, ekolojik keder ille de insan kederiyle ilgili değildir; belki de (bu olasılığı kim dışlayabilir?) hayvanların ve diğer yaşam formlarının kederini ve yasını da adlandırmaktadır (Frantzen, 2021: 224).

Bu çalışma yas tutmayı insan olmayan varlıklara doğru genişletir. Çalışmada kaybedilen bir örneğin bir meşe ağacı, bir göl, bir hayvan olduğunda da derin bir bağ kurulmuşsa şayet yas tutulabildiği varsayılmıştır. Judith Butler da bunu şöyle açıklar:

Ve hayatla ilgili, hayatın ne zaman başladığı ve “yaşayan”lardan bahsederken aklımdan ne tür canlı varlıklar geçtiğiyle ilgili o çetrefilli soru hâlâ yerinde duruyor: Bunlar bir insan türünün özneleri mi? Bu embriyonik olanı kapsıyor ve dolayısıyla tam olarak bir "onlar" sayılmıyor mu? Peki ya böcekler, hayvanlar ve diğer canlı organizmalar — bunların hepsi yok olmaya karşı korunmayı hak eden canlı formları değil mi? Onlar farklı varlık türleri mi yoksa yaşayan süreçlerden veya ilişkilerden mi bahsediyoruz? Peki ya göller, buzullar veya ağaçlar? Elbette yasları tutulabilir ve maddi gerçeklikler olarak onlar yas tutma işini de yerine getirebilirler (Butler, 2020: 76).

Bu çalışma ekolojik felaketlerin yıkıcılığını, ekolojik kaybın gerçekliğini ortaya koyan ve bu kayıp karşısında duyulan yası yansıtan filmleri kapsamaktadır. Bunun dışındaki ekosinema örnekleri kapsam dışında tutulmuştur. Ekolojik kriz tüm küreyi etkileyen bir sorun olduğu için tür fark etmeksizin dünyanın herhangi bir yerinde yapılmış ekolojik meseleler hakkında düşünen filmler (kurmaca ya da belgesel) çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Ekolojik kriz ile bu kriz sonucu

yaşanan ekolojik kayıpları kendine dert edinmiş filmler ele alınmıştır. Bu filmler, ekolojik kaybı gösteren ya da ekolojik kederin/yasın sindiği filmlerden oluşmuştur.

Örnekleme oluşturulurken amaçlı örnekleme başvurulmuş ve kapsayıcı bir örneklem olması için küresel boyutta karşı karşıya kaldığımız iklim krizini konu etmiş *Kızıl Gökyüzü* (Christian Petzold, 2023) filmi, ulusal boyutta ise endüstriyel sanayi, enerji santralleri, madencilik faaliyetleri, yeşil alanları yok eden rant odaklı inşaat ekonomisi gibi unsurların neden olduğu ekolojik tahribatları odağına alan *Eko Eko Eko* (İlkay Nişancı, 2023) belgesel filmi ile yerel boyutta ekolojik krizi odağına alarak bir ormanda ağaç kesimini konu edinen *Selyatağı* (Deniz Tortum, 2018) kısa filmi seçilmiştir. Bu filmler ekoeleştirme ve ekosinema yaklaşımı ile filmozofi (Frampton, 2013) yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir.

Tezin birinci bölümünde “Bildiğimiz Dünyanın Sonu” başlığı altında zamanın sonuna ait kavramlar oldukları belirtilen apokalips, apokaliptik kavramları ele alınmıştır. Bu bölümde bildiğimiz anlamda dünyanın çoktan öldüğü ve yasını tuttuğumuz düşüncesi ileri sürülmüştür. Buna göre bildiğimiz dünyanın sonunun önümüze koyduğu Antroposen, Kapitalosen, Antrobsen, Ktulusen Çağ kavramsallaştırmaları tartışılmıştır. Antroposen kavramının neleri görünmez kıldığı ise güvencesizlik, ıskarta hayatlar, yavaş şiddet, çevresel adalet ekseninde ele alınmıştır. Ayrıca bu bölümde Antroposen kavramsallaştırmasıyla ortaya çıkan Antroposen kibri merceğe alınarak bu kibri aşmak için gerekli olan insan tahayyülü posthümanizm çalışmaları ekseninde tartışılmıştır.

Tezin ikinci bölümü “Eko-Etik: Yeryüzünün Kırılganlığı” başlığı altında geliştirilmiştir. Bu konuda öne çıkan Emmanuel Levinas’ın kırılganlık kavramı incelenmiştir. Judith Butler’ın da kırılganlık ile ilgili görüşlerine yer verilerek “Ötekinin Kırılganlığı: İnsan-Olmayanlara Karşı Eko-Etik Bir Sorumluluk” başlığı altında insanın doğaya, hayvana kısacası insan-olmayanları gözetebilmesi için eko-etik bir sorumluluk duyması gerekliliği belirtilmiştir. Bu noktada insan olmayanlarla bir dayanışma için Donna Haraway’in “yoldaş türler” kavramının yeni bir bakış açısı sunabileceği tartışılmıştır. Haraway’in “dolanıklık” kavramından hareketle ileri sürülen “kaotik bir aradalık” kavramsallaştırılmasıyla ekolojik krize karşı “nasıl bir

insan tahayyülüne ihtiyacımız var?” sorusu ele alınmıştır. Yaşadığımız çağda (ister Antroposen, Kapitalosen, Antrobsen ya da Ktulusen diyelim) dünyanın mevcut ekonomik düzeni ve Antropos’un gezegen üzerindeki bitmek bilmez yıkıcı müdahalelerinin geri döndürülmesi imkânsız ekolojik kayıplar yarattığı tartışılmıştır. Antropos’un krizi sonucu ortaya çıkan bu ekolojik kayıpların sebep olduğu eko-duygular altında toplanabilecek psikolojik tepkiler “Solastalji: Ekolojik Keder, Ekolojik Yas” başlığı altında ele alınmıştır.

Tezin üçüncü bölümü “Sinema ve Ekoloji” başlığı altında oluşturulmuştur. Rachel Carson’ın *Sessiz Bahar* (1962) kitabının ilham olduğu ilk olarak edebiyat alanında başlayan ekoeleştirici çalışmalarının sinema ile olan ilişkisine bakılmıştır. Ekoeleştirici yaklaşımın benimsenmesiyle ortaya çıkan ekosinema alanı, yapılan ilk çalışmalar, ekosinema’nın kuramsallaşma süreci, kapsamı gibi konular ekseninde tartışılmıştır. Daha sonra özellikle Hollywood sinemasında popüler olan ekolojik felaketlerin filmlere nasıl konu edildiği tartışılmıştır. Buna göre sinema tarihi açısından ekolojik felaket filmlerinin tarihsel arka planına bakılmıştır. Popüler sinemanın herhangi bir etik sorumluluk hissetmeden bir seyir keyfi olarak kullandığı felaket estetiğini “yıkıcı yüce” kavramıyla merceğe alarak “Sinemada Antroposen Estetiği” başlığı altında filmlerde kullanılan Antroposen estetiğinin ekolojik krize bir çözüm sunup sunmadığı tartışılmıştır. Bir yıkım estetiği olarak Antroposen estetiğini kullanan filmleri izleyen seyircinin nasıl olur da hem kendisinin hem de doğanın yok oluşundan estetik bir haz alabildiği Susan Sontag, Walter Benjamin, Umberto Eco, Immanuel Kant ve Edmund Burke gibi isimlerin görüşlerine başvurularak tartışılmıştır. Bu bölümde apokaliptik ve post-apokaliptik filmlerin ekolojik krize karşı bir bilinç oluşturmada nasıl bir işlev gördükleri ele alınmıştır. Bu filmlerde ayrıca Antropos kibrinin nasıl oluştuğu da tartışılmıştır. “Sinemada Ekolojik Yas: Gezegenin Geleceğine İlişkin Ekolojik Kaygılar” başlığında ise gezegenin geleceğine ilişkin kaygı duyan ve bu ekolojik kayıplar için ekolojik yas hisseden filmler ele alınmıştır. Öncelikle 1960’lı yılların sonlarından başlayıp 1970’li yıllarda ciddi bir toplumsal destek bulan çevre hareketi, tarihsel arka planda gelişen Birleşmiş Milletler İnsan Çevresi Konferansı (1972), Birleşmiş Milletler Çevre Programı’nın (UNEP) (1972) kurulması gibi olayların 70’li yıllarda yapılan sinema filmlerine olan etkileri

tartışılmıştır. 2000 sonrasında yapılan filmlerde ise Antroposen kavramının 2000 yılında literatüre girmesiyle paralel filmlerde görmeye başladığımız “gündelik ekofelaketler” (Murray ve Heumann, 2014) ve bu felaketler karşısında oluşan ekolojik yas ele alınmıştır.

Tezin dördüncü bölümünde ilk olarak otoetnografi yöntemine başvurularak araştırmacının otobiyografik hikayesi, sosyal medyada paylaştığı fotoğraflar, yazılar kısacası ekolojik kayıpların yarattığı derin üzüntüsü ile ilişkili bellek kayıtları ele alınarak ekolojik yası analiz edilmiştir. Daha sonra örneklem olarak seçilen *Kızıl Gökyüzü* (2023), *Eko Eko Eko* (2023) ve *Selyatağı* (2018) filmleri ekoeleştirir ve ekosinema yaklaşımı ile filmozofi (Frampton, 2013) yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Bu analiz için öncelikle film-düşünme, film-zihin, film-dünya kavramlarına bakılmıştır. Bu filmlerin ekolojik krizi hangi hareketli ses-imajlarla düşündüğü, ekolojik yası nasıl hissettiği ortaya çıkarılmıştır. Film izleme deneyimi sonucu yaşanan ekolojik etik deneyimle seyircinin de ekolojik kriz hakkında bir düşünüş ve ekolojik kayıplar için ekolojik yası hissediş yaşayacağı ileri sürülmüştür.

Tezin sonuç bölümünde apokaliptik, post-apokaliptik anlatıların uzak bir geleceğin konusu yaparak perdelediği kıyameti şimdide yaşadığımız ortaya konmuştur. Ekolojik krize karşı harekete geçmek yerine, seyirciyi yaşanmakta olan ekolojik felaketlere yabancılaştıran, insan olmayanlara karşı Antropos kibrini yeniden üreten bu filmler yerine tezde analizi yapılan filmler gibi kaybettiğimiz dünyanın yasını tutan, gerçek kaygılara yer veren filmlere daha çok ihtiyacımız olduğu sonucuna varılmıştır. Ekolojik kayıplara karşı harekete geçmek için öncelikle ekolojik kederi hissetmiş olmak gerektiği ve eğer gerçek hayatta bu deneyimlenmediyse film aracılığıyla yaşanan ekolojik etik deneyim sonucu bunun hissedilebileceği sonucuna varılmıştır. Bildiğimiz anlamda “dünyanın sonunda” insan olmayanların acısını hissederek onlarla ürkmemiz ve kaybettiğimiz dünya için ekolojik yas tutmamızın Antropos kibrimizi aşmamızı sağlayacağı sonucuna ulaşılmıştır. Son olarak bu bölümde gerçek hayatta ekolojik keder hissedilen ve bu duygusunda yalnız olduğunu düşünen seyircinin, ekolojik yas içeren bir film izlediğinde onun gibi hissedilenlerle kolektif bir bağ kuracağı ve film izleme deneyimi sonrası kendisinde iyileşmeyi sağlayacak bir güç kazanacağı ortaya konmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

BİLDİĞİMİZ DÜNYANIN SONU

1.1. Zamanın Sonuna Ait Kavramlar: Apokalips, Apokaliptik

“Apokalips” (kıyamet) terimi Yunanca “vahiy” sözcüğüne karşılık gelir (Collins, 1979:2). Vahiy, “ilahi bir sırrın açığa çıkarılması”dır (McGinn, 1979: 2). John J. Collins, apokalips teriminin sık sık ilgili “apokaliptik” ve “apokaliptizm” terimleriyle değiştirilerek gevşek bir şekilde kullanıldığını belirtir (Collins, 1979: 2). Klaus Koch, apokaliptik terimi ile apokalips kelimelerinin birbirinin yerine kullanılmaya başlanmasını şu şekilde açıklar:

Apokaliptik sıfatı, doğrudan vahiy anlamına gelen genel teolojik apokalipsis teriminden türetilmemiştir; vahiy kitabına benzeyen, yani dünyanın sonu ve kutsal durum hakkındaki gizli ilahi ifşaatlara benzeyen edebi kompozisyonların başlığı olarak eski kilisede de belgeli kelimenin ikinci ve daha dar bir kullanımından gelir. Apokalips kelimesi, bu tür kitaplar için olağan terim haline geldi (Koch, 1972: 18).

Collins, “apokaliptik” sıfatının bir isim olarak kullanılmasının bir kafa karışıklığına sebep olduğunu belirtir. Collins’e göre “apokaliptik” kelimesi “muğlak bir şekilde tanımlanan ancak genellikle belirli metinlerden bağımsız bir varlık olarak ele alınan bir dünya görüşünü veya teolojiyi önermek için alışkanlık olarak kullanılmıştır” (Collins, 1998: 2). Koch, “edebi bir tür olarak “apokalips” ile tarihsel bir hareket olarak “apokaliptik” arasında ayrım” yapar (aktaran Collins, 1998: 2).

Collins’in aktardığına göre, güncel bilimsel araştırmalar “apokaliptik”i bir isim olarak kullanmayı bıraktı ve edebi bir tür olarak apokalipsi, sosyal bir ideoloji olarak apokaliptizmi ve diğer edebi türlerde ve sosyal alanlarda da bulunabilecek bir dizi fikir ve motif olarak apokaliptik eskatolojiyi birbirinden ayırt ediyor” (Collins, 1998: 2).

Koch apokaliptik terimini şu şekilde tanımlamaktadır: “Genel olarak apokaliptik, dönemin başlarında Filistin’de, İsrail diasporasında ve ilk Hristiyan

çevrelerinde yaygın olan ancak diğer dini durumlarda ve zihinsel iklimlerde de benzer biçimde ortaya çıkabilen yazılar ve fikirler kompleksi anlamına gelir (Koch, 1972: 13).

McGinn'e göre "Yahudilik ve Hristiyanlıkta ayırt edici bir unsur olarak apokaliptizm, tüm dinlerin, özellikle de güçlü bir tarihsel bağlılığa sahip olanların sergilediği gelenek ve yenilik arasındaki etkileşimin çarpıcı bir örneği olarak, yüzyıllar boyunca ortaya çıkan bir fenomendi" (McGinn, 1979: 1).

"Apokaliptik" terimi dünyanın sonu ile ilgilenen gezegensel bir yok oluşu tasvir eden kurgusal anlatılar için kullanılmaktadır. Apokaliptik anlatılar apokaliptik bir zamanın tasvirini yapar. Zizek'e göre "Apokaliptik zaman, 'zamanın sonunun zamanı'dır; acil durum zamanı, sonun yaklaştığı ve bizim ona ancak hazırlanabildiğimiz 'olağanüstü hâl' zamanıdır" (Zizek, 2009: 94). Zizek zamanın sonunun artık yakın olduğu duruma işaret eder ve hepimizin bu durumda bir "homo sacer"⁵ (kutsal insan) olduğunu belirtir:

Bugün hepimiz potansiyel olarak 'homo sacer'iz ve bunun gerçek olmasını engellemenin tek yolu önleyici hareket etmektir. Bu kulağa apokaliptik gibi geliyorsa, ancak apokaliptik zamanlarında yaşadığımız şekilde karşılık verilebilir. Proleterleşmenin üç sürecinin her birinin nasıl bir apokaliptik noktaya işaret ettiğini görmek kolaydır: ekolojik çöküş, insanların biyogenetik olarak manipüle edilebilir makinelerle indirgenmesi, yaşamlarımız üzerinde tam dijital kontrol. Tüm bu seviyelerde işler sıfır noktasına yaklaşıyor; "zamanın sonu yakındır" (Zizek, 2009: 4-5).

Ed Ayres, 1999 yılında yazdığı "Why Are We Not Astonished?" adlı makalesinde, Zizek gibi zamanın sonunun yakın olduğuna işaret eder ve insanın kendi yarattığı bir mega krizin içinde olduğunu belirtir. Ayres şöyle devam eder; "bu kriz bizi yok etmeden önce ondan kaçma şansımız var ama şansımız uzun sürmeyecek. Fırsat penceresi hızla kapanıyor" (Ayres, 1999). Bugün insana artık zamanın sonuna

⁵ Giorgio Agamben'in *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat* kitabında kavramsallaştırdığı "homo sacer" (kutsal insan) Eski Roma Hukukunda "bir suçtan dolayı halk tarafından yargılanan kişidir. Bu kişinin kurban edilmesine izin verilmez. Fakat bu kişiyi öldüren birisi cinayet işlemiş sayılmaz" (Agamben, 2001: 98).

yaklaştığı hissini veren ve “acil durum” tedirginliği yaşamasına neden olan Antroposen çağıdır. Bu çağ, insan faaliyetlerinin gezegen üzerindeki yıkıcı etkilerinin bilimsel anlamda kanıtlandığı ve bu etkilerin felaketler zinciriyle her geçen gün daha da görünür olduğu bir çağdır. Robert Macfarlane (2016) Antroposen çağını şöyle tanımlar: “İnsan faaliyetinin çevre, iklim ve gezegenin ekolojisi üzerinde katman kayıtlarında uzun vadeli bir imza bırakacak kadar güçlü bir etkiye sahip olduğu düşünülen yeni jeolojik zaman çağı”dır.

İkinci Dünya Savaşı ile birlikte nükleer denemelerin başlaması insanın gezegen üzerindeki yıkıcı etkilerinin binlerce yıl sonrasına bile iz bırakacak şekilde devasa bir boyut kazanmasına neden olur. Bu yüzden birçok araştırmacı bu dönemi Antroposen çağının başlangıcı⁶ olarak kabul eder. Macfarlane’a göre 2009 yılında “Subcommission on Quaternary Stratigraphy” (SQS)’in çatısı altında kurulan Antroposen Çalışma Grubu’nun yaptığı çalışmalar Antroposen çağının başlangıcı olarak 20. Yüzyılın ortalarına işaret ederler: “Bu, Antroposenin başlangıcını nükleer çağın başlangıcıyla eş zamanlı olarak yerleştirir. Aynı zamanda, nüfusta, karbon emisyonlarında, türlerin istilasında ve yok oluşlarında büyük artışların meydana geldiği ve metal, beton ve plastik üretimi ve atılmasının patladığı sözde “Büyük Hızlanma” ile aynı zamana denk geliyor” (Macfarlane, 2016). “Büyük Hızlanma” dönemi insan nüfusunun hızla artarken tüketim alışkanlıklarının da tarihte daha önce hiç görülmemiş oranda aniden artmaya başladığı bir dönemi ifade eder. Bu dönemde başta plastik olmak üzere kullanımı çok hızlı bir şekilde artan maddelerin oluşturduğu atıklar okyanusta yeni bir kıta oluşturacak boyuta gelmiştir.

1.2. Bildiğimiz Dünya Çoktan Öldü: Yasını Tutuyoruz!

2020 yılının Ocak ayında Timothy Morton konuk olduğu BBC Radyosu’nda şunları söyler: “İklim krizini yaklaşan felaket olarak düşünmeye meyilliyiz, ancak

⁶ Genel kanı ise Antroposen çağının sanayi devrimi ile başladığıdır. Bu konu “Antroposen, Kapitalosen, Antrobsen, Ktulusen Çağ” başlığında tartışılmıştır.

zaten küresel ısınmanın neden olduğu bir kitlesel yok olma çağında yaşıyoruz... Dünyanın sonu çoktan geldi” (Morton, 2020). Küresel ısınmayı “hipernesne” kavramıyla açıklayan Morton (2020: 140), hipernesnenin gelecek bir tarihte değil, şimdide kıyamet anlamını taşıdığını vurgular:

Ürkütücü olan, küresel ısınmayı tam da o zaten buradayken keşfetmemizdir. İşimizi bir süredir, ağır ağır hareket eden bir nükleer bombanın gitgide genişleyen alanında yürüttüğümüzü fark etmek gibi. Düzgün, kesintisiz küçük bir dünyanın içinde yaşadığımız düşlemi eriyip giderken şaşırmak için birkaç saniyemiz var. Bu bakış açısına göre “dünyanın sonu” hakkındaki bütün bu kıyamet anlatıları, sorunun bir parçasıdır, çözümün değil. Bu anlatılar, kıyameti varsayımsal bir geleceğe erteleyerek bizi ekolojik, sosyal ve psikik alana davetsizce giren gerçek nesneye karşı aşılar. Göreceğimiz gibi, hipernesne, gelecek bir tarihte değil, şimdi kıyamet anlamına gelmektedir (Morton, 2020: 140).

Morton’un da belirttiği gibi kıyameti varsayımsal gelecek bir zamana öteleyen kıyamet anlatıları bizi bugüne dair duymamız gereken gerçek kaygıdan uzaklaştırır ve ekolojik krizi doğuran mevcut ekonomik politikalara karşı ise duyarsızlaştırır. Benlisoy da iklim krizinin ardında yatan mevcut siyasi-iktisadi krize dikkat çeker:

Gündelik hayatlarımıza etkilerini hissetmeye başladığımız iklim krizi, karşı karşıya olduğumuz ve yeryüzündeki yaşama varoluşsal bir tehlike oluşturan en büyük sorun. Mevcut siyasi-iktisadi sistem ve onun temsilcileri sorunu görmezden gelerek, küresel eşitlik ve adalet ilkelerine dayalı bir yanıtın verilmesini önleyerek insanlık ve canlı yaşamın tümünü ürkütücü bir rotaya sürüklüyor. Sorunun vahameti karşısında atılmayan her adım iklim krizi ile başa çıkabilme ihtimalini azaltıyor, çıkış kapısını daraltıyor. İklim krizine ekolojik krizin diğer alarm verici unsurlarını ekleyince tablo çok daha iç karartıcı hale geliyor: kitlesel tür kıyımı, ormansızlaşma, su ve toprak kirliliği, okyanus ve denizlerdeki canlı yaşamının ve çeşitliliğinin hızla tükenişi, önlenemez plastik kirliliği vs. etkileri giderek daha dolaysız hissedilen tüm bu tehdit edici gelişmeler, içerisinde bulunduğumuz dönemi tanımlayan popüler ruh halinin bilinen dünyanın son bulacağı kaçınılmaz kıyameti bekleyen apokaliptik bir biçim almasına yol açıyor (Benlisoy, 2021: 199).

Kıyamet (apokalips) ilahi bir sırrın, bir hakikatin açığa çıkmasıdır fakat Foti Benlisoy’un belirttiği gibi “günümüzde kıyametin ifşa edeceği bir sır ya da vahyedeceği bir hakikat de kalmamış gibidir” (Benlisoy, 2021: 192). Apokaliptik

anlatıların uzak bir gelecek konusu yaparak perdelediği kıyameti şimdide yaşıyoruz. Bildiğimiz anlamda dünyayı çoktan kaybettik. Kaybettiğimiz dünyanın yasını tutan, gerçek kaygılara yer veren edebi ve sanatsal anlatılara giderek daha çok ihtiyacımız var. Psikiyatrist Elisabeth Kübler-Ross 1969'da yayımlanan *Ölüm ve Ölmek Üzerine* adlı kitabında bir kayıp karşısında gerçekleşen yas sürecini kategorize ederek “yasın beş evresi” (the five stages of grief) şeklinde literatüre giren bir model geliştirmiştir. Yas sürecinin bu aşamaları sırasıyla inkâr, öfke, pazarlık, depresyon ve kabullenmedir (Kübler-Ross, 2010). Her geçen gün etkisini daha çok hissettiğimiz ekolojik felaketler çağında iklim krizini inkâr ettiğimiz ya da görmezlikten geldiğimiz ilk evreyi çoktan geride bıraktık.

Dünyanın sonunda yaşadığımız ekolojik felaketler bize sadece insanların değil insan olmayanların da ürkütüğünü, yas tuttuğunu hatırlattı. Peter Wohlleben bir geyiğin yas tutma sürecini şöyle açıklar:

Geyiğin yas tutma süreci, insaninkine benzer: Önce durumu kabul etmeyen bir yarı delilik hali, sonra çöken hüznün...Hüzün mü? Geyikler böyle bir duyguyu hissedebilir mi, diye sorabilirsiniz. Cevap: Hissedebilir ne demek, hissetmek zorundadır. Kayıpla hâlleşmek için yas tutmak şarttır. Ama geyiğin yavrusuna olan bağı çok kuvvetlidir. Ölümün hemen akabinde, bir saniye içinde buhar olmaz. Yavrusunun öldüğünü idrak etmesi ve ölü bedeninin yanından ayrılması gerekir. Fakat avcılar gelip yavrunun bedenini götürseler bile, anne geyik sürekli olay mahalline döner ve yavrusunu çağırmaya devam eder (akt. Zeybek, 2020: 171).

Wohlleben'in de dediği gibi kayıpla hâlleşmek için yas tutmak gerekir. Dünyanın sonunu getiren failerin neler olduğunu anlamamız ve yeni bir yaşamı tahayyül edebilmemiz için belki de yangında yanan ağaçla birlikte ağlamamız, evi talan edilen orangutan ile birlikte ürkmemiz gerekir. Filozof Edouard Glissant dayanışma için “ürkenle birlikte ürkmek” formülünü önerir (Sönmez, 2018).

Yıl 2013. Borneo'nun Ketapang bölgesindeki ağaç kesimlerini gösteren bir video⁷ Arka planda homurdanan iş makinelerinin sesi...Dev bir ağaç yavaş yavaş düşüyor. Üstünde bir orangutan var. Üst dallarda kalmış, kaçamamış. Önce bir o tarafa bir bu tarafa gidip geliyor. Kamera onu takip ediyor. Çevresinde çıkabileceği başka bir ağaç gözüküyor, bölge dümdüz edilmiş. Sonra aniden kararlı adımlarla ağacın devrik gövdesi üzerinden diğer uca yürümeye başlıyor ve kepçeye saldırıyor. Ama çok çaresiz bir kızgınlık bu, beş yaşındaki bir çocuğun yetişkin birine saldırması gibi. Hasmına hiç etki etmeyen, ama şahit olanların yüreğini parçalayan bir an. Kepçeye gücü yetmeyen hayvanın dengesi bozuluyor, ağaçtan düşüyor. Kırık dalların arasında ve yoğun yağmurun altında uzaklaşıyor. Nereye gittiğini bilmiyoruz, muhtemelen o da bilmiyor (Zeybek, 2020: 172).

Bugün “dünyanın sonunda” insan olmayanlarla birlikte ürkmemiz, ağlamamız, kaybettiğimiz dünya için birlikte kederlenmemiz Antroposentrik anlayışımızın sonu iken insan olmayanlarla birlikte yeni bir yaşam kurabilmemizin ise başlangıcıdır. Rosi Braidotti doğanın yok olmaya başlamasına dikkat kesilmiş olduğumuz bu çağda iki uçlu bir etik aciliyeti vurgular: “İlki, kaygı ve doğal düzenin kaybına yas tutma eğilimini verimli bir toplumsal ve siyasi edime nasıl dönüştürmeli; ikincisi, böylesi bir edimi, ...toplumsal sürdürülebilirlik ruhuyla gelecek nesle sorumluluğumuz üzerine nasıl temellendirmeli? (Braidotti, 2018: 137)

Ron Broglio “Posthümanizmde bizi dünyanın çamurundan uzaklaştırıp üst bir mertebede tutan o aşkın merdiven ayaklarımızın altından çekildi” diyordu (Broglio, 2017: 37). Eğer dünyanın sonunda insanın durduğu o ayrıcalıklı konum yerinden oynadıysa bu bildiğimiz anlamda dünyanın kaybına duyduğumuz yas ile mümkün olmuştur. Bildiğimiz dünya, evimiz bugün alev alev yanmaktadır. Giorgio Agamben “hakikati ancak duyulma ihtimali olmayanlar; alevlerin durmaksızın yuttuğu evin içinden konuşanlar dile getirebilir” der (Agamben, 2020). Bildiğimiz dünyanın sonunu getirenlerin neler ve kimler olduğunu anlamak ve bunu dile getirebilmek için alev alev yanan o evin içinde hissetmemiz gerekir. Agamben, her şey yandığında kendimize yaşamayı ve düşünmeyi nasıl sürdüreceğimizi sormamız gerektiğini söyler (Agamben, 2020). Ona göre “...belki de bu enkazdan başlayarak, ansızın veya ağır ağır, başka bir

⁷“Sadness As An Orangutan Tries To Fight The Digger Destroying Its Habitat” (Protect All Wildlife, 2018)

şey ortaya çıkabilir. Kesinlikle bir tanrı değil, başka bir insan da değil – belki yeni bir hayvan, başka türlü yaşayan bir ruh...” (Agamben, 2020).

Her şey tamamen yandığında geriye kalan enkazdan nasıl başka türlü bir yer, başka türlü bir anlayış kuracağımız önem kazanmaktadır. Foti Benlisoy (2021: 189) dünyanın sonuna dair kabuslar gördüğümüzü ama birlikte topyekûn kurtuluşun hayalini bir türlü kuramadığımızı söyler. “Bizse başka bir dünyaya dair umutları neredeyse bütünüyle ve daha baştan ıskartaya çıkarmış durumdayız. Dünyanın sonuna dair kabuslar görüyor, ama dünyayı ve kendimizi birlikte topyekûn kurtarabilmenin hayalini bir türlü kuramıyoruz” (Benlisoy, 2021: 189).

Benlisoy’a göre bildiğimiz dünya ölmüştür ve onu kurtarmak, felaketi önlemek artık mümkün değildir (Benlisoy, 2021: 197). O halde çoktan ölmüş bir dünyada, Antroposen çağında yaşamaya nasıl devam edebiliriz? Roy Scranton (2019), Antroposen’de yaşamayı öğrenmek istiyorsak öncelikle ölmeyi öğrenmemiz gerektiğini söyler. Bunu şöyle açıklar:

Yapmamız gereken seçim ortada. Ya sürdüremeyeceğimiz bir yaşama daha derinden bağlanarak önümüzdeki tüm felaketlere daha hazırlıksız yakalanacak, böyle gelmiş böyle gider diyerek yolumuza devam edeceğiz, ya da özgür ve korkusuzca, önümüze çıkan her engelle baş etmeyi ve her yeni günü “böyle gelmişlerin” yok olduğu bir gün olarak görmeyi öğreneceğiz. Eğer Antroposen’de yaşamayı öğrenmek istiyorsak, önce ölmeyi öğrenmemiz gerekecek (Scranton, 2019: 21).

Bildiğimiz dünyanın sonu çoktan öldüyse artık onu kurtarmamız da mümkün değildir. Kıyameti çoktandır yaşıyoruz fakat onu görmezlikten geldik. Agamben (2020) tüm her yeri ateş sarmış bir dünyada hiçbir şey olmamış gibi harabeler arasında maskelerle dolanan insanlardan söz ederken inkâr ettiğimiz şimdinin kıyametini mimler gibidir:

Ateş hangi evi sarmış? Yaşadığın ülkeyi mi, Avrupa’yı mı, yoksa bütün dünyayı mı? Belki de evler ve şehirler, çoktan –kim bilir ne kadar önce– koca bir yangında yanıp yıkılmıştı da biz görmemiş gibi yapmıştık. Çoğundan geriye duvar parçaları, bir fresk,

bir çatı parçası ve adlar kalmış: alevlerin yalayıp yuttuğu onca ad. Gene de biz, sağlam görünsün diye, badanayla ve sahte kelimelerle hepsini özenle örtüyoruz. Sanki hâlâ ayaktaymışlar gibi baştan başa yakılıp kül olmuş evlerde ve şehirlerde yaşıyoruz; insanlar hâlâ, artık mazide kalan bildik muhitlerinde yaşıyormuşçasına, güya bu evlerde oturuyor ve harabeler arasında maskeleriyle dolanıyorlar (Agamben, 2020).

Sağlıklı bir yas sürecinin son evresi “kabullenme”dir. Dünyanın sonunun çoktan geldiğini kabul ettiğimizde başka bir gelecek tasarımının umudunu o enkazın içinden yeşertebileceğiz. Zizek (2012: 70) de “paradoksal ama felaketi engellemenin yegâne yolu, onu kaçınılmaz kabul etmektir” der.

Önce felaketi kaderimiz gibi, kaçınılmaz bir olay olarak, anlamamız ve bunu takiben de kendimizi bu kadere yerleştirerek, onun nokta-i nazarını kabul ederek geçmişe şamil olmak üzere onun geçmişine (geleceğin geçmişine) karşı-olguşal ihtimaller (‘şunu şunu yapsaydık, içinde bulunduğumuz felaket vuku bulmazdı’) eklememiz ve son olarak da, bugünden bu karşı-olguşal ihtimallere dayalı eylemler üretmemiz gerekir. İhtimaller seviyesinden bakıldığında, geleceğimizin yazgısı karardır, felaket vuku bulacaktır, kaderimizdir o-anca bundan sonra, bu kabulün ön planında, bizzat bu kaderi değiştirecek aksiyon için seferber olmalı ve böylelikle geçmişe yeni bir ihtimal yerleştirmeliyiz (Zizek, 2012: 69-70).

Benlisoy (2021: 200), Terry Gilliam’ın yönetmenliğini yaptığı *12 Monkeys* (12 Maymun, 1995) filminden örnek verir. Filmde James Cole karakteri bilimsel bir araştırmada gönüllü olmaya zorlanmış bir mahkumdur. Cole’un görevi, 1990’lı yılların ortalarında dünya nüfusunun büyük bir bölümünün ölümüne ve geri kalanların yeraltına çekilmesine sebep olmuş virüsün tespiti için zamanda yolculuk yapmaktır. Cole’un hedefi ise, henüz mutasyon geçirmemiş virüsün saf halini geleceğe yani gerçekte yaşadığı zamana götürüp bir tedavi bulunmasına yardımcı olmaktır. 2035 yılından 1990 yılına yolculuk yapan Cole bu zamanda deli damgası yiyip kapatılır. Cole psikiyatristlere “sizi nasıl kurtarabilirim ki...Bu çoktan oldu. Sizi kurtaramam. Sizi kimse kurtaramaz.” diye seslenir (Benlisoy, 2021: 200).

Benlisoy’a (2021) göre Cole haklıdır ve bunun sebebini şöyle açıklar:

Dünyayı kurtarmak, felaketi önlemek muhtemelen artık mümkün değildir. Bildiğimiz “dünyanın sonu” gelmiştir; o dünyayı geri getirmek, felaketin sonuçlarını ortadan kaldırmak artık mümkün değildir. Geleceği kurtarmak için Cole gibi geçmişe bir ihtimal yerleştireceksek, bugünün felaketleri, Mike Davis’in deyişiyle ‘Nuh gibi düşünmeye başlamamıza neden olmalıdır’ (Benlisoy, 2021: 200).

Benlisoy “Nuh gibi düşünmeyi” Ben Ware’dan (2020) yaptığı alıntıyla açıklar:

Günther Anders, Nuh gibi düşünmenin esbab-ı mucibesini bir meselle aktarır: Nuh, bir gün ancak eşi ya da çocukları ölmüş ve yas tutan birinin yapacağı şekilde üzerine bir çul geçirip yüzünü külle kaplayarak şehre iner. Kısa zaman sonra etrafına meraklı bir kalabalık toplanır. Ona bir yakınının mı kaybettiğini, ölen kişinin kim olduğunu sorarlar. Nuh onlara çok sayıda insanın öldüğünü, hatta bizzat kendilerinin de bu ölümler arasında olduğunu söyler. Şaşkınlık içerisinde kalan dinleyicileri ona bu felaketin ne zaman gerçekleştiğini sorduklarında şöyle cevap verir: “Yarın. Yarından sonraki gün tufan artık gerçekleşmiş bir şey olacak. Ve tufan olup bittiğinde olan her şey hiçbir zaman olmamış olacak. Sel varolan ve var olacak her şeyi alıp götürdüğünde hatırlamak için çok geç olacak; çünkü artık yaşayan kimse olmayacak. Böylece artık ölümlerle onların yasını tutanlar arasında bir ayrım kalmayacak. Size geldiysem bu, zamanı tersine çevirmek, yarının ölümlerinin yasını bugünden tutmak için. Yarından sonraki gün çok geç olacak.” Nuh bunları söyledikten sonra evine döner. Akşam bir marangoz kapısını çalar ve ona “İzin ver bir gemi yapmana yardımcı olayım ki söylediklerin yanlış çıksın” der. Sonra bir çatı ustası gelir ve ona “Dağların tepesinde, yağmur yağıyor, izin ver sana yardım edeyim ki söylediklerin yanlış çıksın” der (akt. Benlisoy, 2021: 200-201).

Nuh, yanlarına gittiği kitleyi bir eylemliliğe davet eder. “Yarının ölümlerinin yasını bugünden tutmak için” (Benlisoy, 2021: 201) size geldim der. Bundan çıkaracağımız sonuç bugünün kıyametinde bir eylemlilik için geçmişin, şimdinin ve geleceğin yasını tutmamız gerektiğidir. Benlisoy (2021: 202) kıyameti önlemenin “Nuh gibi düşünmeye” başlamakla mümkün olacağını söyler:

Kıyametin gerçekleşmesini önlemek (ona dair öngörünün yanlış çıkmasını sağlamak), paradoksal bir biçimde kıyamet zaten gerçekleşmiş gibi ya da gerçekleşmesi kaçınılmazmış gibi davranmaktan, böylece geçmişle gelecek arasındaki ilişkiyi tersine çevirmekten geçer. Felaket zaten gerçekleşmiş gibi eyleyerek kendimizi kıyamet sonrası duruma yansıtıp onun gerçekleşmesini önlemek için ne yapmış olmamız gerektiğini sormamız mümkün olur. Eğer her şey aynı şekilde devam ederse kaçınılmaz olacak felaket böylece engellenebilir hale gelir. Anders’in aktardığı

meselde marangozun da dam ustasının da geleceği kurtarmak için seferber olması, ancak Nuh gibi düşünmeye başlamalarıyla gerçekleşir. Bugüne geleceğin tarihi diye baktığımızda (Bertell Ollman’ın deyimiyle, “bugün, kendi geleceğinin geçmişi olma süreci içerisinde”) tarihi değiştirmek artık mümkün olmaya başlar. Yani Nuh gibi düşünmek, “ne yapmalı” sorusunu bir de “ne yapmalıydık” olarak formüle etmeyi, soruyu bir de böyle sormayı gerektirir (Benlisoy, 2021: 201-202).

Yaşadığımız bu felaketler çağında bize yeni bir yaşam kurdurtacak topyekûn bir eylemlilik hali gösteremiyorsak bunda kıyametin şimdide gerçekleştiğini bir türlü görmek istememe inancımızın payı büyüktür. “Dünyanın sonundayız” denildiğinde burada kastedilen tabii ki cümlelerin gerçek anlamı değildir. Dünya dönmeye, her gün güneş doğmaya devam ediyor fakat bildiğimiz anlamda dünya çoktan öldü. Bill McKibben bunu şöyle açıklar:

Doğa dendiğinde önemli olan şey, zaten aynı kalmaya devam edecek fırl fırl hareket eden elektronlar, tanecikler, nötronlar değildir; bilim insanları tarafından teleskoplar aracılığıyla keşfedilen uçsuz bucaksız bilinmeyen dünyalar, alanlar ve akımlar da değildir. Önemli olan şey sıcaklık, yağmur, rengi değişen çınar yaprakları ve çöp tenekelerine gelen rakunlardır (McKibben, 2015: 96-97).

İklim krizinin, ekolojik kırımların önümüze koyduğu gerçek dünyayı geri dönülmez bir şekilde değiştirmiş olduğumuz gerçeğidir. O halde Evan Calder Williams’ın belirttiği gibi dikkatimizi vereceğimiz “soru şimdi ve daima, sadece dünyanın nasıl sona ereceği değil, bu sonu şekillendirme, ona neden olma ve aracılık etmede ne rol oynayacağınız ya da oynayabileceğinizdir” (akt. Benlisoy, 2021: 203-204).

Diğer yandan “Nuh gibi düşünmek”, Evan Calder Williams’ın ifadesiyle, bir “kıyamet sonrası perspektife”, yani kıyametin zaten gerçekleşmiş olduğunun bilgisini içeren bir bakışa sahip olmak anlamını da taşır. Williams bize kıyametin defalarca gerçekleşmiş olduğunu hatırlatır. “Eşitsiz ve bileşik kıyamet”, yani süreklileşmiş yıkım, kapitalizmin işleyiş yasalarından biridir. Kıyamet kâh Union Carbide şirketinin tarım ilacı fabrikasında gerçekleşen gaz sızıntısının yaklaşık dört bin insan ölümüne neden olduğu Bhopal’de çıkar karşımıza kâh Avustralya ya da Amazonlar’daki dev

yangınlarda. Kapitalist kıyamet kâh Bangladeş'te Rana Plaza'nın çöküşünde kâh Beyrut limanında stoklanmış amonyum nitratın neden olduğu büyük patlamada kâh Soma'da görünür. Süreklileşmiş bu kıyameti durdurmak, bir kıyamet sonrası perspektifle mümkündür. Yani, “kendimizi bu sistemin süregelen kıyametinin post-apokaliptik öznelere olarak görmediğimiz müddetçe felakete yönelik bu umutsuz eğilime karşı çıkamayacağımız inancı” ile olanaklıdır. Yoksa felaket döngüsü kırılmaz. Post-apokaliptik perspektif, olacak olana değil, zaten olmakta olana odaklanır (Benlisoy, 2021: 203).

1.3. Dünyanın Sonuna Dair Kavramlar: Antroposen, Kapitalosen, Antrobsen, Ktulusen Çağ

Altıncı kitlesel yok oluşun yaşandığı düşünülen şimdiki çağ, yaygın olarak Antroposen yani “insan çağı” olarak ifade edilir. Bu çağda iklim krizi, küresel ısınma, ekolojik kayıplar gibi konular genellikle Antroposen kavramı altında tartışılmaktadır. Antroposen kavramı ilk olarak 2000 yılında Nobel Ödüllü kimyager Paul Crutzen tarafından kullanılmıştır. Paul Crutzen ve Eugene F. Stoermer birlikte hazırladıkları bültende de insanlığın jeoloji ve ekolojideki merkezi rolüne dikkat çekmişlerdir. İnsan faaliyetlerinin gezegenin işleyişi üzerinde giderek büyüyen etkileri dolayısıyla mevcut jeolojik çağ için “Antroposen” yani “İnsan Çağı” teriminin kullanılmasını önermişlerdir (Crutzen ve Stoermer, 2000). Antroposen’de Antropos’un (insan) jeofizik bir güç haline gelmesiyle dünya üzerindeki yıkıcı etkisi söz konusudur.

Eray Çaylı, Antroposen teriminden önce de insan faaliyetlerinin gezegenin işleyişi üzerindeki belirleyiciliğine dikkat çeken öncül terimler olduğuna işaret eder. 1873 yılında İtalyan jeolog Stoppani “Antropozoik”, 1919’da Rus jeolog Pavlov ise “Antropojen çağı” terimlerini önermişlerdir. Bunların dışında akraba sayılabilecek öncül terimler de ileri sürülmüştür. Bunlar; 1879’da Amerikan jeolog Joseph LeConte’un “Psikozoik” ve 1927’de Fransız felsefeci Édouard Louis Emmanuel Julien Le Roy’un Noosfer’idir. Rus mineralbilimci Vladimir Vernadsky’den ödünç alınarak kullanılan Noosfer, cansız Jeosfer ve canlı Biyosfer’den sonra insan düşüncesinden oluşmuş jeolojik katmanı belirtir (Çaylı, 2020: 18).

Antroposen kavramı etrafından gelişen tartışmaların çoğu bu çağın ne zaman başladığına odaklanmaktadır. Genellikle Antroposen çağı, Sanayi Devrimi'nden başlatılır fakat Antroposen'in ne zaman başladığı ile ilgili farklı görüşler vardır. Çaylı'ya göre "Bu gibi bir odak, kavramın irdelemeyi vaat ettiği olguları şekillendiren tarihsel ve maddi süreçlerden azade olmadığını göz ardı ediyor" (Çaylı, 2020: 18). Çaylı'ya göre Antroposen kavramından önceki dört öncül kavram 19. Yüzyılın son çeyreği ile 20.yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan süreçte geliştirilmişlerdir. Bu dönemin öne çıkan küresel ölçekteki olguları ise sanayileşme ve sömürgeciliktir. Sanayileşmenin 19. yüzyılda zirve yapmasını sağlayan buharlı makinenin ayrıca kıtalararası yolculuklara imkân veren gemilerde kullanılmaya başlanması sömürgecilik faaliyetlerine ivme kazandırmıştır. Buharlı makinelerin kömüre olan bağımlılığı ise kömür yataklarına sahip coğrafyaları sömürme arzusunu tetiklemiştir. Çaylı, insanlığın gezegene olan etkilerini vurgulayan "Antropojen, "Antropozoik" ve benzeri kavramların sanayileşme ve sömürgecilik faaliyetlerinin birbirlerini körükleyerek belirleyici faktörler oldukları tarihsel bağlamın ortaya çıkarmış olduğu sonuçlara aslında bir tepki olarak üretildiğini söylemektedir (Çaylı, 2020: 19).

Sosyolog Jason W. Moore ise içinde yaşadığımız bu çağı tanımlamak için "Kapitalosen" yani "sermaye çağı" kavramını kullanmayı tercih eder. Moore, şimdiki çağda yaşanan iklim krizinin Sanayi Devrimi'ne dayandırılmasını bir efsane olarak niteler. Moore'a göre, "Bu durum Antroposen olarak adlandırılan günümüz çağının argümanı. Bu düşünceye göre iklimle ilgili yaşanan problemlerin hepsi 1800'lü yıllarda buharlı makinelerin ve kömür kullanımının ortaya çıktığı İngiltere'ye dayanıyor" (Moore, 2016: 5). Moore yaşanan iklim krizinin nedenini kapitalizmin yükselişine bağlar. Bunu da şöyle ifade eder:

15, 16 ve 17. yüzyıllarda toprakların ve o topraklarda yaşayan insanların nasıl değiştiğiyle en bariz şekilde görülebilir. 1450 ve 1750 yılları arasında, bu zamana kadar hiç görülmemiş bir büyüklükte doğayı yeniden düzenleyen bir devrim yaşandı. Endüstriyel kapitalizmin en büyük ifadesi Amerika Kıtası'nın [fethedilmesidir]. Bunun ardından bütün dünya endüstriyel kapitalizm için bir kaynak haline geldi (Moore, 2016: 5).

Moore’a göre, “Antroposen” kavramı aslında zenginlerin yarattığı ekolojik sorunların tüm insanların sorumluluğu olduğuna inanmamıza sebep olur (Moore, 2016: 6). Medya kuramcısı Jussi Parikka ise Antroposen kelimesini bozarak şimdiki çağı “Antrobsen” [Antrobscene] olarak niteler. Parikka, “obscene” [müstehcenlik] kelimesini, bugünün yozlaşmış durumuna (yeni sömürgecilik düzeni, çocuk işçiliği, savaşların arka planındaki sermaye ilişkileri vb.) dikkat çekmek için özellikle kullanır (Parikka, 2014: 5-6).

Donna Haraway, “Antroposen” ya da “Kapitalosen” yani insan ve sermayenin dünyaya verdikleri zarara bir cevap olarak şimdide yeryüzüne ait olan “Ktulusen” [Chthulucene] kavramını önerir. Chthulucene Yunanca “khthôn” ve “kainos” köklerinin birleşmesinden oluşur. “Kainos, şimdi, başlangıçlar zamanı, devam etme, tazelik zamanı demektir”. Chthonic ise yeryüzüne ait tüm varlıklardır. Chthulucene’de güçlü bir şekilde birlikte yaşamak ve ölmek, hem Antropos’un hem de sermayenin emirlerine şiddetli bir cevap olabilir (Haraway, 2016: 2). Bu cevabın şimdide üretilmesi gerekir. Bu cevap ayrıca bir başka-yer ve bir başka-zaman önerisidir (Haraway, 2016: 31). Haraway’a göre, acının ve neşenin adaletsiz bir şekilde dağıtıldığı bu sıkıntılı ve karmaşık çağda bize düşen görev “birbirleriyle iyi yaşamayı ve ölmeyi öğrenme pratiği olarak yaratıcı bağlantı çizgileri boyunca akrabalık kurmaktır” (Haraway, 2016: 1).

1.3.1. Antroposen Kavramı Neleri Görünmez Kılıyor? Güvencesizlik, Iskarta Hayatlar, Yavaş Şiddet, Çevresel Adalet

Gezeğin işleyişi üzerinde insanlığın etkisinin merkezi rolüne dikkat çeken “Antroposen” kavramı insanlara eşit bir faillik yükleyerek onları homojenleştirme riskini taşır. İklim krizine neden olan “günahların” tüm insanlığa eşit dağılması mevcut ekonomik düzenin yarattığı ekolojik bedelleri en çok ödeyenleri (insan ya da insan olmayanları) ve karşı karşıya kaldıkları durumları (güvencesizlik, iskarta hayatlar, yavaş şiddet gibi) görünmez kılmaktadır. Eray Çaylı’ya göre;

Son yıllarda Antroposen terimi etrafında şekillenmekte olan literatürün büyük kısmı, terimin altında yatan kavramsal tahayyülü sorgulamaksızın, gezegene yapılan belirleyici etkinin öznesinin “insanlık” olduğu ön kabulüyle hareket ediyor. Bu yaklaşımı temsil eden eserlerde, sıklıkla birinci çoğul şahsa dair zamir ve kipler kullanılıyor. Bir diğer deyişle, örneğin küresel ısınma ve iklim değişikliğinden söz ederken, ilgili meselelerin başlıca müsebbibi olan fosil yakıtları üreten ve geniş kitlelerce kullanımını destekleyenler gibi zümrelere dikkat çekmek yerine, adına “insanoğlu” denen muğlak ve oldukça geniş kitlenin suçlu olduğu ima ediliyor (Çaylı, 2020: 20).

T.J. Demos’a göre de Antroposen kavramı evrenselleştirici bir söylem olarak işlev görür ve failliği tüm insanlığa homojen bir şekilde tahsis eder. İklim adaleti uygulamasına yol açabilecek ekolojinin siyasallaştırılmasından kaçınır (Demos, 2017: 19). Antroposen insan faaliyetlerinin yıkıcı etkisinden yola çıkarak tüm insanlığı hedefe koyarken iklim krizine neden olan asıl suçluları ise müphemleştirmektedir:

“Masum değiliz hiçbirimiz” şiarıyla hareket ettiği söylenebilecek bu yaklaşımlar, Antroposen’e konu olan olgu ve meselelerin suçlu ve sorumlularını bilerek veya bilmeyerek müphemleştirme etkisi yapabiliyor. Zira “insan” ile “doğa” ilişkisini yeniden ve daha eşitlikçi bir şekilde kurma hedefi, bu ilişkinin iki muhatabını da kendi içlerinde homojen birer kategori olarak algılayan bir ön kabule dayanıyor. Oysa biliyoruz ki söz konusu iki kategori de bundan çok daha fazlası; özellikle, adına “insan” denilen kategori aslında sınıf, toplumsal cinsiyet, ırk ve benzeri bir dizi eksende vuku bulan çelişki ve çatışmaları barındırmakta. Eşitlikçi bir siyasi ve toplumsal tahayyül elbette bu çelişki ve çatışmaları gidermeyi hedefleyebilir. Ancak, verili durumlar tahlil edilirken bu çelişki ve çatışmaların görmezden gelinmesi, karşı karşıya olunan büyük sorunların tam olarak hangi eylem ve tercihlerden kaynaklandığı sorusuna isabetli bir yanıt vermeyi zorlaştırıyor. İçinde bulunan darboğazdan çıkışın yolu, bu eylem ve tercihlerin izini sürmekten ve sorgulamalarını yapmaktan geçiyor—keza, bahsi geçen eylem ve tercihler de, herhalde, konuyu “insanlık” üzerinden ele alan terimlerin ima ettiği gibi “insan olmak” ya da “insanlık hali” olamaz (Çaylı, 2020: 21).

Yaşadığımız çağda (ister adına Antroposen, Kapitalosen, Antrobsen ya da Ktulusen Çağ diyelim) birçok kriz birbirini etkileyerek bir çoklu kriz ortamı yaratmaktadır. Çoklu kriz ortamının da birçok alanda kırılğanlıklar oluşturduğu söylenebilir. Örneğin yakın zamanda yaşadığımız Covid- 19 pandemisi dünyanın

birbirine bağılı bir sistem olduğunu, ekolojik dengeyi gözetmemiz gerektiğini bize hatırlatırken aynı zamanda ekonomik güvencesizliği ve yoksulluğu daha da şiddetlendirdi. Judit Butler (2024: 56) da pandemide artan ekonomik güvencesizliğin iklim felaketini daha acil bir sorun hale getirdiğini belirtir. Antroposen zamanın, insan kaynaklı üçlü kriz (iklim krizi, biyolojik çeşitlilik kaybı ve kirlilik) olarak nitelenen krizleri başka krizlere neden olurken (sel felaketleri, orman yangınları, iklim göçleri gibi) yeni krizlerle etkileşerek (güvencesizlik, savaşlar, yoksulluk gibi) daha da görünür olmaktadır. Butler yaşadığımız zamanın eşik olaylarından olan Covid-19 salgınına dair şunları söyler: “Bildiğimiz üzere dünyanın müşterek olması, onu eşit bir şekilde paylaştığımız yahut zehre ya da hastalık bulaştıran unsurlara aynı ölçüde maruz kaldığımız anlamına gelmez” (Butler, 2024: 79). Butler’in bu sözlerini iklim krizine de pekâlâ uyarlayabiliriz. Her ne kadar sera gazları müşterek atmosferde birikip küresel ısınmaya sebep olsa da bunun sonucunda oluşan iklim krizinin yarattığı ekolojik felaketlere herkes aynı şekilde maruz kalmaz. İklim göçlerine baktığımızda da ekolojik felaketlerden en çok etkilenenlerin ve bu yüzden göç etmek zorunda kalanların daha çok yoksul topluluklar olduğunu görürüz.

İklim krizi, savaşlar (yakın zamanda yaşanan Rusya’nın Ukrayna’ya, İsrail’in Gazze’ye saldırısı), kitlesel göçler, artan yabancı düşmanlığı, güvencesizlik, ekonomik kriz, sosyal adaletsizlik, salgın gibi birçok krizin aynı anda görüldüğü ve birbirini etkileyerek etkisinin daha da büyüdüğü çoklu krizler zamanında yaşamaktayız. Örneğin 1980’lerle birlikte uygulanmaya başlanan neoliberal politikalar tüm dünyada ağırlık kazanmaya başlayınca emek piyasasında uygulanan esneklik politikaları beraberinde güvencesiz çalışmayı getirmiştir (Standing, 2014). ‘Güvencesizlik’ (précarité) kavramını yeni bir tahakküm türü olarak tanımlayan Pierre Bourdieu’e göre “güvencesizlik” “onu deneyimleyenleri derinden etkiler; tüm geleceği belirsiz hale getirerek, her türlü rasyonel beklentiye ve en tahammül edilemez olana bile, özellikle kolektif olarak, şimdiye karşı isyan etmek için sahip olmamız gereken geleceğe dair asgari inanç ve umudu engeller (Bourdieu, 1997). Guy Standing ise *Prekarya: Yeni Tehlikeli Sınıf* adlı kitabında bu güvencesizliğin yeni tehlikeli bir sınıf olan prekaryayı yarattığını söylemektedir. 1980’lerde Fransız sosyologların “geçici işçi” leri tanımlamak için kullandıkları prekarya kavramını Standing bir sınıfsal kategori

anlamında, “küreselleşmenin çocuğu” olarak tanımlamaktadır (Standing, 2014). İklim krizinin etkilerinin her geçen gün artması, ekolojik bedeller ödetilerek yapılan antropojenik (insan kaynaklı) faaliyetler mevcut geleceğe ilişkin belirsizlik ve güvencesizlik koşullarını da artıracaktır. Noam Chomsky (2012: 33) prekaryayı “toplumun çeperinde güvencesiz bir yaşam süren insanlar” olarak tanımlar.

İklim krizine neden olan günahlarda tüm insanların eşit payı olmadığı gibi yaşanan felaketler de herkesin payına aynı şekilde düşmez. Rob Nixon (2011) bu durumu “yavaş şiddet” olarak açıklar. Morton’a göre “yerküre üzerinde çoğumuzun dahil olduğu yoksul insanlar, ekolojik aciliyeti *dünya* gibi estetik bir tablonun aşınması olarak değil, doğrudan yavaş yavaş kendilerini kemirmekte olan bir şiddet birikimi olarak algılar” (Morton, 2020: 165). Ekolojik krizin yıkıcı etkilerini “yavaş şiddet” olarak deneyimleyenler genellikle “ıskarta hayatlar” (Bauman, 2021) yaşayanlardır. Bauman “ıskartaya çıkmak” deyimini şöyle açıklar:

“İskartaya çıkmak” lüzumsuzluğu, gereksizliği, kullanım dışılığı-kullanışlılığın ve vazgeçilmezliğin standartları her neyse onların tersini ima ediyor. Başkalarının size ihtiyacı yoktur; siz olmadan işlerini eskisinden daha bile iyi yapabilirler. Orada olmanızın bariz bir nedeni, ortalıkta dolanmanızın meşru bir sebebi kalmamıştır. İskarta ilan edilmek, gözden çıkarılabilir olduğunuz için gözden çıkarıldığınızı gösterir; tıpkı boş ve geri iadesiz bir plastik şişe ya da kullanılmış bir şırınga, alıcısı olmayan sevimsiz bir eşya, kalite uzmanlarının üretim hattından çıkarıp attıkları, standartlara uymayan bozuk bir ürün gibi. “İskartaya çıkmak” deyimini “ihtiyaç fazlası”, “hurda”, “defolu”, “çöp”, “atık” gibi sözcüklerle aynı anlam dünyasını paylaşır (Bauman, 2021: 22).

İskarta hayatlar yaşayanlar Butler’ın (2005) belirttiği gibi yası tutulmaya değer görülmeyenlerdir. Antroposen kavramının görünmez kıldığı güvencesizlik, ıskarta hayatlar, yavaş şiddet gibi kavramlar iklim krizinin ekolojik adalet ekseninde ele alınması gerekliliğinin aciliyetini önümüze koyar.

1.3.2. Antroposen Kibri ve Posthümanizm

Anna L. Tsing “Antroposen kavramı, bir yandan modern insanın kibri olarak adlandırılabilir bu arzular demetini çağrıştırırken, bir yandan da bunun üstesinden gelebileceğimiz umudunu uyandırıyor. Bu insan rejimi içinde yaşayıp yine de onu aşabilir miyiz?” (Tsing, 2023: 37) sorusunu sorar. Bu başlıkta bildiğimiz anlamda dünyanın öldüğünü kabul etmenin bize Antroposen kibrini aşmak için bir fırsat sunabileceğini tartışacağım.

Antroposen (insan çağı) kavramsallaştırması; gezegenin karşı karşıya kaldığı iklim krizinden, ekolojik felaketlerden doğrudan insanı sorumlu tutar. Bu kavramsallaştırmada insanın gezegenin serüveninde çok ciddi rol oynayabilecek bir güç olarak yüceltilmesi “Antroposen Kibri” (Purdy, 2015; Wark, 2015; Moore, 2015) olarak değerlendirilir. “İnsanların Yeni Çağı”- tanımlaması, kendi kendimizi mitolojileştirmemizin taçlandırıcı eylemidir (biz süper türüz, biz Prometheans'ız, doğayı bitirdik) ve bu nedenle yalnızca narsisizmi yerleştirir. Mevcut krizi yaratan sanrılar” (Macfarlane, 2016).

Antroposen kibriyle hareket eden bir çevrecilik anlayışı ekolojik kayıpları bir zamanlar sahip olunan ayrıcalıklar olarak ele alır. Arne Naess (2022: 67) ekoloji hareketinde iki eğilimin olduğundan bahseder. İlk hareket sığ olmasına rağmen etki alanı genişken ikincisi ise derin olduğu halde diğerine kıyasla etki alanı dardır. Naess “sığ ekoloji hareketi” olarak nitelediği ilk hareketi şöyle tanımlar: “Bu hareket, kirlenmeyle ve kaynakların tükenmesiyle mücadele eder. Ana hedefi, gelişmiş ülkelerdeki insanların sağlık ve refahıdır” (Naess, 2022: 67). Naess’in sözünü ettiği aslında Antroposen kibrinin ön plana çıktığı bir “çevrecilik”tir. Gezegen üzerindeki geri dönülmez değişimde kendi etkisini yine hiyerarşik bir bakış açısıyla ele alıp kendini yüceltirken ekolojik kayıpları kendi refahından bir kayıp olarak algılar. Deniz kirlendiği bir daha denize giremeyeceği için üzgündür, denizde yaşayan hayvanların açısından ya da yok oluşundan ise bihaberdir. Sığ çevrecilikte ekolojik yas tutmak da Antroposen kibrinin bir tezahürüdür ve kişi sadece kaybettiği ayrıcalıkları için derin bir üzüntü yaşar.

Antroposen kibrini aşmak için bildiğimiz anlamda dünyanın öldüğünü kabul ederek insan olmayanlarla ilişkimizi sorgulamamız gerekir. Morton dünyanın sonunda gerçekliğin sadece kendileri için önemli olduğu insan rüyasının sonunu kutlar: “O halde, sözde “dünyanın sonu”na üç kere şerefe; çünkü bu an tarihin başlangıcı, gerçekliğin sadece kendileri için önemli olduğu insan rüyasının sonudur. Artık insanlar ve insan-olmayanlar arasında yeni ittifaklar kurma umudumuz var; artık dünya kozasından dışarı adımımızı attık” (Morton, 2020: 145).

Morton’ın sözünü ettiği insan olmayanlarla yeni ittifaklar kurma umudu posthümanizmle açıklanabilir. Posthümanizm çalışmalarında Donna Haraway, Rosi Braidotti ve Karen Barad gibi isimler öne çıkar. Braidotti, türe bağlılığımızı eşyanın tabiatı gibi verili kabul ettiğimizi ve bununla kalmayıp insan terimi etrafında temel haklar kavramları oluşturduğumuzu söyler. Bugünün muhafazakâr, dini toplumsal kuvvetleri insanı doğal hukuk paradigması içerisine sokmaya devam etse de insan mefhumu küresel ekonominin kaygıları ile güncel bilimsel ilerlemelerin baskısı altında her iki taraftan sıkıştırılmış durumdadır (Braidotti, 2018: 11).

Postmodern, sömürgecilik sonrası, postendüstriyel ve dahi çokça tartışmalı postfeminist koşullar altında, öyle görünüyor ki insan sonrasına geçmiş durumdayız. Sonsuz ve bir yerde keyfi görünen yüklem dizisinin *n.* varyasyonu olmanın çok ötesinde, insan sonrası durum türümüz, politikamız ve bu evrenin diğer sakinleriyle ilişkimize dair temel, ortak referans noktasının ne olduğu hakkındaki düşüncemizde nitel bir değişimi beraberinde getiriyor. Bu mevzu, güncel bilim, siyaset ve uluslararası ilişkiler karmaşası içerisinde, tam da insanlar olarak paylaştığımız kimliğin yapılarına dair ciddi sorular ortaya atıyor. İnsan-dışı, insan-olmayan ve insan-karşıtı, insanlık-dışı ve insandan sonra gelene ilişkin söylemler ve temsiller çoğalıyor ve küreselleşmiş, teknolojinin dolayımına sokulmuş toplumlarımızda üst üste biniyor (Braidotti, 2018: 11-12).

Posthümanizm’de insan olmayanlara kendi öz varlıklarından kaynaklı bir faillik (eyleycilik) atfedilir. Başak Ağın posthümanizmi şöyle açıklar:

Bilimsel, felsefi ve edebi açılardan farklı boyutlarıyla ele alınan posthümanizm, geniş çerçeveli, birbirinden farklı görünen ancak ilintili ve birbirini besleyen değişik çalışma

alanlarından oluşan bir kuramlar bütünüdür. Bu kuramlar bütünü, hümanizmin merkeze aldığı, tanımı gereği kapsayıcı görünen ancak bir o kadar da dışlayıcı olan insan figürünü ve insan-merkezciliği (Antroposantrizm) yeniden değerlendirmeye açmanın, sorgulamanın ve ‘doğal’ olarak kabul ettiklerimizle ‘sosyal biçimde inşa edildiğini’ düşündüklerimizin arasındaki sınırların geçirgenliğini göstermekte, insan ve diğer türler arasında var olduğu düşünülen başlangıç ve bitiş noktalarını eleştirel bir gözle incelemenin birden fazla yolunu açmaktadır. Böylelikle posthümanizm, sürekli değişen bir dünyada oluşan ve yenilenen kimliklerin, geçirgen bedenlerimizin ve gezegenin nüfusunu oluşturan tüm kişilerin (insan, hayvan, bitki ya da sentetik bedenler) dinamik ağırları ve karşılıklı etkileşimleri anlamamıza olanak sağlamaktadır” (Ağın, 2020: 3).

“Posthümanizm, insan yerine ‘posthuman’ kavramı altında tüm insan ve insan-dışı varlıkları toplar; eyleycilik olarak Türkçeleştirilen ‘agency’ kavramını yeniden sorgulayarak, insanı, olması gerektiği yerde, dünyanın diğer tüm bileşenleri ile aynı düzlemde, yatay olarak konumlandırır” (Ağın, 2020: 29).

İKİNCİ BÖLÜM

EKO-ETİK: YERYÜZÜNÜN KIRILGANLIĞI

2.1. Kırılğanlık

Ekolojik felaketlerin görsel medya aracılığıyla sıklıkla karşımıza çıkan kendine özgü imgeleri vardır. Ekolojik felaketin imgeleri karşısındaki tutumumuz dünya ya da yeryüzü ile olan ilişkimiz açısından etik bir meseledir. Bu imgeler kuraklığı haykıran bir toprak çatlağı, tüm denizi kaplayan müsilaj, bir orman yangınından son anda kurtarılan ve onu kurtaran itfaiyecinin kolları arasından yaşam alanına acıyla bakan bir koala görüntüsü olabilir. İklim krizinin ya da doğrudan insanın çevre üzerindeki tahribatının neden olduğu felaketlerin görüntüsü dünyanın kırılğanlığını gösterir. Ekolojik kayıpları, canlı türlerinin yok oluşunu idrak etmeye başlayınca dünyanın kırılğanlığı karşısında ne hissederiz? Ötekinin kırılğanlığı karşısındaki etik duruşumuz nedir? Bu bölümü bu sorular çerçevesinde ele almaya çalışacağım. Judith Butler, *Kırılğan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü* (2005) adlı kitabında Emmanuel Levinas'ın "ötekinin yüzü" kavramsallaştırmasından yola çıkarak etik duruşu, ötekinin kırılğanlığının idrakinde temellendirir. Bu çalışmada, Butler'ın Levinas etiğini insanlar arasındaki küresel şiddete yönelik ele alışından farklı olarak insandan insan-olmayanlara doğru genişletmek istiyorum. Butler, "Kim insan sayılır? Kimin yaşamı yaşam sayılır? *"Bir yaşamı yası tutulabilir kılan nedir?"* sorularını sorar (Butler, 2005: 35). Ben de insanın merkezde olduğu Antroposentrik bakıştan uzaklaşarak başka bir düşünüşü, başka bir etik sorumluluğu mümkün kılmak için şu soruları sormak istiyorum: İnsan ve insan olmayan tüm bileşenleriyle *bir yaşamı yası tutulabilir kılan nedir?* Ölen eğer bir insan değil de bir deniz, bir orman ya da örneğin nesli tükenmekte olan bir Asya filiyse yası tutan kimlerdir?

Bir yasın tutulabilir olup olmamasında görsel medyanın, ölüm/kayıp imgelerini nasıl çerçevelediğinin etkisi vardır. Butler bunu şöyle açıklar: "Vietnam Savaşı'nda ABD halkına sarsıntı, hiddet, pişmanlık ve keder hissettiren, napalm bombasıyla yanan ve ölen çocukların resimleriydi" (Butler, 2005: 151). Medyada yer alan bu kırılğan imgeler karşısında yas tutmak aynı zamanda etik bir sorumluluktur. Bu

görüntülerin çerçevenme biçimleri ise (insanlıktan çıkarma ya da insanlaştırma şeklinde) hangi yasin tutulabilir olmasını belirler (Butler, 2015: 77). Benzer şekilde görsel medyanın ekolojik felaketi çerçeveleme biçimleri “yası tutulabilir olup olmadığını” belirler. 2019-2020 yılları arasında Avustralya’da aylarca süren ve milyonlarca canlının ölümüne sebep olan orman yangınlarına ait imgelerin (Bir ağacın gövdesinde ürkmüş bir halde kurtarılmayı bekleyen koala, alevlerin içinde mahsur kalmış kanguru fotoğrafı gibi) medyada çerçevenme şekli Antropos’u, dünya üzerindeki yıkıcı etkisinin sonuçlarıyla yüzleşmeye bir çağrı işlevi gördü. Yok oluşları gösteren bu görüntülerin bazı insanlar üzerinde keder, üzüntü ve endişe gibi bazı psikolojik etkileri oldu. Yakın zamanda Marmara Denizinde yaşanan müsilağ olayında denizin ölümünü gösteren imgeler (müsilağın bataklığına saplanmış martılar, denizin içinde olmalarına rağmen müsilağdan dolayı karaya oturmuş gibi duran tekneler, deniz altında müsilağdan kaçıp bir kayaya sığınan deniz canlıları vb.) dijital medyada dolaşıma girince giderek daha çok insan denizin kırılğanlığını idrak edip kendi etik sorumluluğu üzerinde düşünmeye ve bu ekolojik kayıp karşısında yas tutmaya başladı. Bu aynı zamanda “bildiğimiz anlamda dünyanın sonunun geldiği” hissidir. Butler, ABD’nin Vietnam savaşı sırasında medyada yer alan imgeleri hatırlatarak bu imgelerin gösterdiği kırılğanlığın önemini şu şekilde vurgular:

İmgeler bir gerçeklik sağladılar, ama aynı zamanda da hegemonik temsil alanını alt üst eden bir gerçekliği gösterdiler. Görsel etkileri bir yana, imgeler başka bir yere, kendilerinin ötesine, gösteremedikleri bir hayata ve bir kırılğanlığa işaret ediyorlardı. Pek çok ABD vatandaşının savaşa karşı önemli ve hayati bir mutabakat geliştirmelerini sağlayan şey, yok ettiğimiz o yaşamların kırılğanlıklarının idrakıydı. Fakat bize haberi taşıyan kelimeleri yok saymaya devam edersek, medya o resimleri yayımlamazsa, o yaşamlar adlandırılmaz ve yası tutulamaz olmayı sürdürürlerse, kırılğanlıklarıyla ve yok edilişleriyle görünmezlerse, duygulanıp harekete geçmeyiz. Belirgin bir biçimde bir Öteki için olan, bir Öteki adına olan etik hiddet duygusuna geri dönmeyiz (Butler, 2005: 151-152).

2.2. Ötekinin Kırılğanlığı: İnsan-Olmayanlara Karşı Eko-Etik Bir Sorumluluk

İnsanın ekolojik kayıplar karşısında duyacağı keder, insan ve insan olmayan varlıklar arasındaki hiyerarşik ilişkiyi sorgulamaya başlaması için bir eşik olabilir. Görsel medyada dünyanın kırılğanlığını, ekolojik kayıpları gösteren imgeler, duygulanıp yeni bir dünya yaratmaya cesaret etmek için harekete geçmemizi sağlayabilir.

Butler, Levinas'ın "yüz" mefhumunu insanların karşı karşıya olduğu şiddet ve etiğe dair yaşanan acil meselelere bağlayarak değerlendirir (Butler, 2005: 134). Levinas yaralanabilirlik ile etik arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar: "Yüzün yaralanabilirliğine [vulnerability] kendimi maruz bırakmak, ontolojik var olma hakkımı tartışma konusu etmektir. Etik başkasının var olma hakkı benimkinden önde gelir- "öldürmeyeceksin", ötekinin hayatını tehlikeye sokmayacaksın emrini özetleyen bir önde gelirlilik" (Levinas, 2003: 272).

Levinas, "Barış ve Yakınlık" adlı denemesinde "yüz"ün bir insan yüzü olmadığını belirtir (Levinas, 1996: 167). Butler'ın da dikkat çektiği gibi Levinas, Vassili Grossman'ın *Hayat ve Kader* adlı metnindeki şu açıklamasına gönderme yapar:

Siyasi tutsakların aileleri, eşleri ve ebeveynlerinin son haberleri almak için Moskova'daki Lubyanka'ya yaptıkları seyahatlerinin öyküsüdür. Girişte bir kuyruk oluşur; birisinin yalnızca diğerlerinin sırtını görebildiği türden bir kuyruk. Bir kadın sırasını bekler: "İnsan sırtının bu kadar anlamlı olabileceğini ve ruh halini bu denli keskin bir biçimde aktarabileceğini hiç düşünmemişti. Girişe yaklaşan insanlar belli bir biçimde boyunlarını ve sırtlarını uzatıyordu; yay gibi gerilmiş kürek kemikleriyle kaldırılmış omuzları sanki ağlıyor, hıçkırıyor ve çığlık atıyor gibiydiler." (Levinas, 1996: 167).

Levinas'ın "yüz" mefhumu "insan sırtını, boynun uzatılmasını, kürek kemiklerinin "yay" gibi kaldırılmasını tanımlıyor. Üstelik bedenün uzuvlarının ağladıkları, hıçkırdıkları ve haykırdıkları söyleniyor, sanki bir yüzmüşçesine, ya da

ağız ve boğazı olan bir yüzmüşçesine, hatta kelimelere yerleşmeyen seslendirmelere kaynak olan bir ağız ve boğazdan ibaretmişçesine” (Butler, 2005: 136). Butler, “yüz” için “eğer anlamına kelimeler koymamız gerekirse yüz, uğrunda hiçbir kelimenin tam olarak işe yaramayacağı şeydir” der (Butler, 2005: 137). “Yüz”ü ötekinin kırılganlığını, yaralanabilirliğini [vulnerability] ifşa eden bir imge olarak da ele alabiliriz. Levinas, “kırılganlığı ve savunmasızlığıyla ötekinin yüzü benim için aynı zamanda hem öldürmeye teşvik hem de barışa, “Öldürmeyeceksin’e çağrıdır” (akt. Butler, 2005: 137) der. Butler, Levinas’ın bu ifadesinden yola çıkarak şu soruları sorar:

Ötekinin kırılganlığı neden beni öldürmeye teşvik etsin ki? Ya da neden barış için bir talep aktarırken *aynı zamanda* öldürmeye teşvik etsin ki? Öteki’nin kırılganlığını idrakımda Öteki’yi öldürmeyi istememe yol açan bir şey mi var? Benim açımdan cinayete teşvike dönüşen şey Öteki’nin basitçe yaralanabilirliği midir? Eğer Öteki, Öteki’nin yüzü, ki neticede kırılganlığın anlamını taşır, beni aynı anda hem cinayete teşvik edip hem de cinayetten menediyorsa, demek ki, yüz bende bir mücadele üretmek için işler ve o mücadeleyi etiğin merkezinde tesis eder (Butler, 2005: 137-138).

Levinas’ın etiği “yüz”ün kırılganlığına karşı oluşan “öldürme isteği”ne rağmen “Öldürmeyeceksin” duruşudur. Butler bunu şu şekilde açıklar: “Yüz aynı anda birkaç şey birden dile getirir: bir ısırap ve yaralanabilirlik ifade eder, bir yandan da öldürmeye karşı ilahi bir yasak ifade eder” (Butler, 2005: 138).

İçinde yaşadığımız yok oluşlar çağını Levinasçı bir etik anlayışla “kırılganlık-yaralanabilirlik” [vulnerability] kavramsallaştırmasıyla ele almak istiyorum. Ötekinin kırılganlığı söz konusu olduğunda eğer bu öteki bir insan değil, yeryüzüne ait başka bir varlıksa insanın etik sorumluluğu nedir? Bir varlığın yeryüzündeki konumu farklı ilişkisellikler içinde olduğu bir yerde durur. Bu bir varlığın yaşamının bir diğerine bağımlı olduğu bir ilişki ağıdır. Türlerin birbirine bağlı olması birbirlerine karşı “kırılgan” olmalarına da neden olur. Türler arasındaki birinin bir diğerine karşı kırılgan olması ekolojik sistemin bir dengesidir. Fakat tarımla birlikte başlayan ve sanayileşme paralelinde artan kentleşme, teknoloji ve tıptaki gelişmelerle insan

nüfusunun giderek artması, kırılğanlığın dağılımında insanın ayrıcalıklı bir konumda olmasına neden olurken, doğayı ve insan olmayan varlıkları daha kırılğan hale getirdi.

Öteki'nin kırılğanlığına yönelik duyulan “öldürme arzusu”nun nedenini anlamaya çalışan Butler, “Yay gibi kürek kemikleri, boynun uzaması, bir başkasının acısını ifade eden ıstırap dolu bir seslendirme neden insana bir şiddet isteği uyandırır ki?” sorusunu sorar. Levinas, ötekinin yaralanabilirliğine yönelik ilk itkinin öldürme isteği olduğunu belirtir. Butler'a göre Levinas'ın neden bunu varsaydığı henüz açık değildir. Fakat eğer bu varsayıma göre değerlendirilecekse o halde “etik buyruk tam da o ilk itkiye karşı durmak için vardır” der (Butler, 2005: 139-140). İnsan olmayanların ve doğanın, insan karşısındaki kırılğanlığı- yaralanabilirliği de insanda yok etme, sömürme itkisi oluşturmuştur.

Dünyanın sınırsız kaynakları olduğu düşüncesiyle hareket eden kapitalist sistemin sınırsız büyüme vaadinin sınırsız tüketimle sonuçlandığı ve o sınırsız sanılan kaynakların ölmeye başladığı bu çağda insanın etik ve politik sorumluluğu dünyadaki diğer varlıklara karşı “yok etmeyeceksin” etik buyruğu olmalıdır. Burada amaç yaşanan ekolojik yıkımların sorumluluğunu tüm insanlara eşit dağıtıp yıkıcılığı devasa boyutta olan kapitalist sistemdeki küresel sermaye ağlarının sorumluluğunu hafifletmek değildir. Diğer tüm türler gibi insanlar da homojen bir topluluk değildir. İnsanların yaşadıkları jeopolitik yer, sınıf, ırk, cinsiyet, etnisite vb. durumlarına göre kırılğanlıkları da eşit değildir. Butler'a göre kırılğanlığın jeopolitik dağılımında eşitsizlik vardır ve kırılğan hayatların yası tutulmaz. Butler'ın “kimin hayatının yası tutulabilir, kiminkinin tutulamaz?” soruları “yası tutulamazlığın biyopolitik idaresi” şeklinde adlandırdığı durumla ilgilidir. Buna göre yası tutulamayanlara dahil olmak sadece, öldükten sonra “benim için yas tutacak hiç kimsenin olmayacağı ya da yası tutulamayanların birbirleri için yas tutma yollarının olmadığı değildir. Benim için ne o köşede ne de bu köşede yas tutulacağı, ya da kaybın hiç kayda geçmeyeceği de değildir” (Butler, 2014). Yası tutulamayacak biri olarak nitelenmek, değer tahsisindeki adaletsizlikten (ırksal, sınıfsal, cinsel vb.) payını alarak henüz ölmeden hayatının değersiz olduğunun ve ihmal edilebilir, vazgeçilebilir olduğunun, değer baskın şemalarına göre hayatının desteklenmeye ve korunmaya değer olmadığına imasıdır (Butler, 2014).

Ashlee Cunsolo ve Karen Landman editörlüğünü yaptıkları *Mourning Nature: Hope at the Heart of Ecological Loss And Grief* (2017) adlı derlemede aynı gezegeni paylaştığımız halde çoğu zaman yas tutulabilir alandan uzaklaştırılan insan olmayanları merceğe alırlar ve Butler'ın (2014) "kimin hayatının yası tutulabilir, kiminkinin tutulamaz?" sorusunu kapsamını insan olmayanlara doğru genişletilmesi gerektiğini belirtirler:

Bu [çalışma], yas tutulabilen ve tutulamayan bedenler arasındaki yapay ayrıma direnen yasla ilgilidir. Neyin yas tutulabilir bir beden olarak sayılacağını (ve neyin sayılmayacağını) sormakla ilgilidir ve yas tutma işini insan olmayanlara da genişletmek için insanın ötesinde düşünmekle ilgilidir, böylece diğer olası gelecekler, diğer olası yaslar hakkında düşünülebilir. İnsan ve insan olmayan bedenlere karşı paylaştığımız kırılganlıkları tanımakla ve bu diğer bedenlerin ölümündeki suç ortaklığımızı kabullenmekle ilgilidir – bu süreç ne kadar acı verici olursa olsun. (Cunsolo ve Landman, 2017: 3-4).

Nancy Menning "Environmental Mourning and the Religious İmagination" adlı yazısında soyut olarak yas tutmadığımızı, "bağlı olduğumuz insanların, yerlerin, hayvanların, nesnelerin ve fikirlerin belirli kayıpları için yas" tuttuğumuzu belirtir (2017: 39). Menning (2017), sadece insanın yası tutulabilir olduğu yaygın düşüncüyü sarsarak yas tutulabilir kayıplar olarak insan olmayanları ekler:

Bir evcil hayvanın ölümü, çocukluğumuzun en sevdiğimiz oyun alanının asfaltlanması, az önce arabamızla çarptığımız geyiğin yol kenarındaki bedeni, baraj inşa projeleriyle yok edilen nehir vadileri, madencilikle ortadan kaldırılan dağ zirveleri, nükleer kirlenmeyle kalıcı olarak değiştirilen bir zamanların tanıdık manzaraları, ışık kirliliğiyle gizlenen gece yıldızları ve Büyük Ovalar boyunca serbestçe hareket eden bizonların yokluğu hep birlikte artık neyin kaybolduğunu yakından bilenler için yas tutulabilir kayıplardır (Menning, 2017: 39).

Antroposen zamanda insanın, insan olmayanlara karşı eko-etik sorumluluğun ilk aşaması ise insan olmayanların ölümündeki suç ortaklığını kabul etmesi olmalıdır. Bu kabulden sonra yaşanan krizleri durduracak başka türlü bir dünya düşüncesi için tüm kırılganlıkların farkında olmak ve "yası tutulan" hayatlar inşa etmemiz gerekiyor.

Bu, insanın kırılğanlıklar karşısındaki etik sorumluluğu-zorunluluğu olmalıdır. Butler, öteki adına bir “etik hiddet” duygusunu hissetmemiz için “kırılğanlığı” gösteren imgelerin adlandırılmış ve yası tutulabilir şekilde çerçevelenmiş olarak medyada görünmesinin önemini vurgular (Butler, 2005: 151-152). Sinema, etik ve estetik olanın kesişimselliğinde dünyanın kırılğanlığını, ekolojik kayıpları ve insanın/insan olmayanların bu kayıplar karşısındaki durumunu gösterdiği imajlarla yeryüzüne karşı etik sorumluluğumuzu anlamak için bize imkân sağlayabilir mi?

Sinemayı, ekolojik kayıp, ekolojik yas ve eko-etik kesişimselliğinde tezin dördüncü bölümünde ele alacağım. Bundan sonraki kısımda ise “İnsanın, ekolojik yıkımlar sonucu yaşadığı ekolojik kayıplar etik sorumluluğu almasında nasıl rol oynar? ‘İnsan olmayanlarla dayanışmak’ başka türlü bir dünya inşası için bir çözüm olabilir mi?” sorularını tartışacağım.

2.3. İnsan Olmayanlarla Dayanışma: Yoldaş Türler

Ekoloji genel olarak canlıların birbirleriyle ve doğal çevre ile olan ilişkilerini inceler. Aynı habitatta (yaşam alanı) ya da ekosistemde farklı canlı türleri birlikte yaşar ve türlerinin devamlılığı konusunda birbirlerine ve doğal çevreye bağımlı bir ilişki sürdürürler. Bir canlı vücudu başka küçük canlılar için bir habitat olabilmektedir. Örneğin insanın bağırsaklarında birçok bakteri türünün yaşadığı ve bu ilişkinin karşılıklı bir ilişki ve bu canlıların sindirim, bağışıklık gibi olaylarda önemli rollerinin olduğu bilinmektedir. İnsan vücudu insan olmayanların da yaşadığı bir habitatsa “İnsan nedir?” sorusu başka bir anlam kazanacaktır. İnsan vücudu içinde bakterilerin, virüslerin yaşadığı, organik ve inorganik maddelerin olduğu karmaşık bir varoluştur. Buradaki “oluş” aslında sabit verili bir varlık değil dinamik bir “oluş” halini ifade eder. İnsanın bağırsaklarındaki bakterilerle olan simbiyoz ilişkisi dikkate alındığında, insan bu bakterilerden ayrı düşünülebilir mi? İnsanın vücudu gibi tüm ekosistemde, insan ve insan olmayan arasında bir ilişkisellik mevcuttur. Ve bu ilişkisellik dinamik bir oluş halindedir.

Donna Haraway, yeryüzünde her şeyin ilişkisel olması durumunu “dolanıklık” [*entanglement*] kavramıyla açıklar (Haraway, 2016: 13). Bu çalışmada ben de yeryüzündeki insan ve insan-olmayanlar arasındaki dolanıklığı “kaotik bir aradalık” şeklinde ifade etmek istiyorum. İnsan ve insan-olmayanın yani yeryüzüne ait tüm bileşenlerin birbirine bağlı ama birleşmeden, bu karışımında hiçleşmeden bir arada oldukları bir heterojenliği savunacağım. Yeryüzüne ait tüm varlıkların (insan ya da değil) failliğini kabul edip Donna Haraway’ın deyimiyle bir “başka-yer”, “başka-zaman” (Haraway, 2016: 31) inşa etmek için “nasıl bir insan tahayyülüne ihtiyacımız var?” sorusundan hareket edeceğim. “Kaotik bir aradalık”, insanın yeryüzüne karşı etik sorumluluğunu alarak inşa edeceği bir başka-yer ve başka-zamandır.

Haraway, “Siborglardan Yoldaş Türlerle” adlı yazısında birlikte yaşamaya, birlikte evrime dair “yoldaş türler” kavramını kullanır (Haraway, 2010: 227). Yoldaşlık, birbirine karşı etik ve politik bir sorumluluk sahibi olmaktır (Haraway, 2016: 115). Yoldaş türler dünya sofrasında ekmeği paylaşırlar (Haraway, 2016: 11). Yoldaşlık fikri, insanın yaşamını paylaştığı tüm türlere (insan ve insan olmayan), toprağa, suya, havaya kısaca yeryüzüne karşı bir sorumluluğu olduğunu hatırlatır.

Haraway’ın (2016) Antroposen yerine Ktulusen çağı kavramsallaştırmasına göre böyle bir çağı inşa etmek yeryüzüne ait tüm varlıkların akrabalık dediği yoldaşlığıyla mümkün olacaktır. Bu akrabalık genlerle verili, ortak bir atadan gelmek zorunda değildir. Dinamik bir zamansallıkta sürekli yeniden şekillenir. Akrabalık, birlikte bir yaşam ve ölme ortaklığıdır. Yeryüzünde karmaşık dolanıklıkların, bir türü hem başka bir türe hem de abiyotik (canlı olmayan) varlıklara bağlı kıldığı “kaotik bir aradalık” söz konusudur. Sibel Yardımcı (2020) da “Hepimiz Likeniz! Feminist Yaşam ve Dünyayla Akrabalık” adlı yazısında “türler arası bir akrabalık [*kinship*]” tan söz eder. Yardımcı (2020) “kendinden menkul “kadın” gibi kendinden menkul “insan” kategorisi de bugünün politik ufkuna yetmiyor. Bugün artık hepimiz likeniz!” der.

İklim krizine karşı başka bir dünya tahayyülünde insan lehine yerleşmiş hiyerarşinin yerini yoldaşlığın alması gerekmektedir. Bu, yaşanan iklim krizinin tüm sorumluluğunu Antropos’a yıkıp kapitalist sistemin dünyayı öldüren failliğini görmezden gelmek değildir ya da sorumluluğu zengin fakir tüm insanlar arasında

eşitleyip yoksul ülkelerin, yoksul insanların dünya üzerinde görece çok az yıkıcı etkilerinin olduğunu umursamamak değildir⁸. Şimdiden iklim krizine bir cevap olarak başka türlü bir düşünüşü yeryüzünü bir “ortaklık” anlayışıyla tüm müştereklerle paylaşmak demektir.

2.4. Antropos’un Krizi: Ekolojik Kayıplar

Yaşadığımız çağa ister Antroposen, Kapitalosen, Antrobsen ya da Ktulusen diyelim dünyanın mevcut ekonomik düzeni ve Antropos’un gezegen üzerindeki bitmek bilmez yıkıcı müdahaleleri “evimiz dünya”yı onarılması zor bir biçimde sarsmaktadır. Her geçen gün küresel sıcaklıklar artarken ayrıca altıncı kitlesel yok oluşa tanıklık ediyoruz. Buzulların endişe verici bir hızda erimesi ve buna bağlı deniz seviyesindeki artış, giderek küle dönüştürdüğü alanı genişleten orman yangınları, seller, denizlerde, okyanuslarda biriken plastik adaları, kirlilik, tüm bu yaşanmaz şartlarda direncini kaybederek yok olan türler...Bu çalışma boyunca sık sık tekrarlanan ve bilimsel kanıtların önümüze koyduğu bu çağın gerçekliği: Ekolojik kayıplar.

Ekoloji kelime olarak Yunanca *oikos* (ev, yakın çevre) ile *logia* (bilim) kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır. Bugün yakın çevremizi, evimizi, bildiğimiz anlamda dünyayı kaybetmenin kederini hissediyoruz. Bir yere ait hissetme duygusu varoluşsal anlamda insan için önem taşır. Yaşadığımız ortak mekânlar, kültürel alanlar geri döndürülemez bir şekilde değişime uğradığında bizi o mekânlara bağlayan bağlar da sarsılmaya başlar. Yaşanan ekolojik felaketler, geleceğin neler getireceği konusunda endişe duyulmasına sebep olmaktadır. Günümüzde çevresinde gerçekleşen değişimlerden dolayı giderek daha çok insan üzüntü duymaya başlıyor ve evini yani *oikos*unu kaybetme hissini derinden yaşıyor.

⁸ Çevresel adaletin farkında olmak gerekir. Şayet ekolojik krizinin yıkıcı etkilerinin jeopolitik bir dağılımı yapılırsa ekolojik krizdeki sorumlulukları daha az olduğu halde yoksul insanların ve yerlerin payına daha çok yıkım düştüğü görülecektir.

“Kayıp” duygusu canlının varoluş biçiminden ayrı düşünülemez. En bilindik anlamıyla canlı bir varlık için büyümek bir şeyleri kaybetmek üzerinden şekillenir. Canlı varlık önceki mevcut durumunu kaybetme koşuluyla büyür. Zamansal değişimlerle birlikte çevresel değişiklikler de canlının habitatında “kayıp”lara neden olabilmektedir. İklimsel değişiklikler, beslenme, rekabet gibi faktörler canlı üzerinde hayatta kalmayı başarmaya yönelik bir baskı oluşturur. Canlıların değişen yaşam koşullarına karşı uyum sağlaması adaptasyon özelliği sayesinde gerçekleşir. Bu evrimsel süreçte yaşam şartlarına uyum sağlayabilen canlı türü neslini devam ettirebilirken, uyum sağlayamayan canlı türlerinin ise nesli zaman içinde yok olmaktadır. Adaptasyon uzun bir zamana yayılan evrimsel değişikliklerdir. Ve bu evrimsel süreçte dengeli bir ekosistem varsa şayet meydana gelen bu “kayıp” olgusu da uzun bir zamana yayılır. Antroposen çağında ise yaşanan ekolojik felaketler o kadar hızlı gerçekleşmektedir ki bu “kayıp” olgusu zihinsel ve duygusal sıkıntılara sebep olmaktadır. Canlının kısa bir zaman aralığında dahi çok “kayıp”la karşılaşması artık yadsınamaz bir gerçektir. Bu kayıplar ekosistemin hem biyotik (canlı olan) hem de abiyotik (canlı olmayan) bileşenleri olabilmektedir. Bir sonraki başlıkta “Antroposen çağında yaşanmakta olan ekolojik kayıpların benliğimizde yarattığı psikolojik ve duygusal etkileri nelerdir?” sorusunu tartışacağım.

2.5. Solastalji: Ekolojik Keder, Ekolojik Yas

Küresel ısınmanın neden olduğu kitlesel yok oluşlar, ekosistemlerin çöküşü gibi ekolojik kayıplar ile toksik kirlenme ve ormansızlaştırma gibi ekolojik kırımlar Antroposen zamanda karşı karşıya kaldığımız acı gerçeklerdir. Bu ekolojik kayıplar sonucunda yaşanan derin üzüntü ve kaygılar “çevresel keder” (Kevorkian, 2004), “çevresel melankoli” (Lertzman, 2015), “ekolojik keder” (ecological grief)⁹ (Harland,

⁹ “Grief” sözcüğü Türkçe literatürde hem “keder” hem de “yas” olarak çevrilmiştir. “Mourning” ise daha çok “yas tutmak”, “matem” anlamında kullanılmaktadır. Bu tezde “ecological grief”in karşılığı olarak hem “ekolojik keder” hem “ekolojik yas” terimleri dönüşümlü olarak kullanılmaktadır. Karışıklığı önlemek adına kuramsal çerçeveyi açıklarken “ecological grief” için “ekolojik keder” kullanımı tercih edilmiştir. Film analizlerinde ise yer yer “ekolojik keder” ve “ekolojik

2016; Cunsolo ve Landman, 2017; Clayton, Manning, Krygsman vd., 2017; Cunsolo ve Ellis, 2018a; Albrecht, 2019; Kevorkian, 2019), “ekolojik yas” (ecological grief, ecological mourning) (Cunsolo ve Landman, 2017; Cunsolo ve Ellis, 2018), “solastalji” (Albrecht, 2005), ekoanksiyete (ecoanxiety) gibi “eko-duygular” başlığı altında toplayabileceğimiz yeni kavramların türetilmesine yol açmıştır.

Ekolojik kaybın duygusal acısını ilk dile getirenlerden biri ekolojist Aldo Leopold’tur (Cunsolo ve Ellis, 2018a). Leopold (1953) yaralarla dolu bir dünyada yalnız yaşamının ekolojik eğitimin bir cezası olduğunu belirtir ve ekolojik kayıpların duygusal açıdan açtığı yaralara dikkat çeker. Bill McKibben de 1989 yılında yazdığı ayrıca küresel ısınma üzerine yazılmış ilk kitap olan *Doğanın Sonu* adlı kitabında şöyle yazar: “...doğanın artık olmadığı bir gezegende yaşamının ne anlama geldiğine bakalım. Bu üzüntü nereden kaynaklanıyor? Öncelikle, her şeyi berbat ettiğimiz bilgisinden (McKibben, 2015: 98). McKibben’e kitabında insanlığın gezegen üzerindeki yıkıcı faaliyetlerinin küresel ısınmaya nasıl sebep olduğunu ve küresel ısınma geri dönülmez bir şekilde iklimleri değiştirirken yaşanan yok oluşlarla bildiğimiz anlamda doğanın da sonunu geldiğimizi anlatır. McKibben’e bu kitabı yazdıran ve artık doğanın sonuna geldiğimizi düşündüren ekolojik kayıplar karşısında yaşadığı derin keder duygusudur.

Kriss Kevorkian (2019) ilk olarak 2000’li yılların başlarında kullandığını belirttiği “çevresel keder” terimini “doğal veya insan yapımı olaylardan kaynaklanan ekosistemlerin çevresel kaybından kaynaklanan keder tepkisi” olarak ifade eder. Kevorkian (2019) “ekolojik keder” terimini de aslında aynı yıllarda kullandığını şöyle açıklar: “Çevresel kederle aynı zamanlarda türettiğim bir diğer keder türü de *ekolojik keder*’dir. Bu keder tepkisi, doğal dünyamızdan kopukluktan ve ilişkisel kayıptan kaynaklanır. Bu keder türü doğayla olan ilişkilerimizle ilgilidir”. Kevorkian (2019), insan faaliyetlerinin gezegen üzerindeki yıkıcı etkisinin bilimsel kanıtlarla açığa çıkmasıyla iklim kederi, eko-umutsuzluk gibi terimlerin kamu bilincine yerleştiğini ve ana akım çevre dilinin bir parçasını haline geldiğini belirtir. Kevorkian’a (2019) göre

yas” kavramları birbirinin yerine kullanılsa da “yas” terimi Türkçe kullanımda daha kapsayıcı olduğundan daha çok “ekolojik yas” kullanımı tercih edilmiştir.

bu gelişme “cesaret vericidir, çünkü insanlığın karşı karşıya olduğu ve hissettiği kayıpları tanımlama ve doğal dünyayla bağlantımızı yeniden kurma girişimini ifade etmektedir”. Ekolojik keder konusundaki öncül çalışmalardan biri de Phyllis Windle’ın “The ecology of grief” (1992) adlı makalesidir. Windle, makalesinde ekolojistlerin türlerin ve tüm ekosistemlerin çeşitli baskı biçimlerinden dolayı kaybolmalarına duydukları üzüntüyü tanımlamak için “ekolojistlerin kederi” kavramını kullanır (akt. Albrecht, 2020: 16).

Ashlee Cunsolo ve Neville Ellis 2018 yılında yazdıkları “Ecological grief as a mental health response to climate change-related loss” adlı makalelerinde “ekolojik keder” kavramını şöyle açıklarlar:

Ekolojik keder olarak adlandırdığımız şey, akut veya kronik çevresel değişim nedeniyle türlerin, ekosistemlerin ve anlamlı manzaraların kaybı da dahil olmak üzere deneyimlenen veya beklenen ekolojik kayıplarla ilgili olarak hissedilen kederdir. Ekolojik kederin, özellikle doğal çevreyle yakın yaşam, çalışma ve kültürel ilişkileri sürdüren kişiler için ekolojik kayıplara karşı doğal bir tepki olduğunu ve Antroposen’in derinlerine daha da indikçe daha güçlü bir şekilde ve giderek artan sayıda insan tarafından hissedilme potansiyeline sahip olduğunu iddia ediyoruz (Cunsolo ve Ellis, 2018a).

Ekolojik keder hem geçmiş ve şimdiki zamanda deneyimlenen hem de gelecek zamanda yaşanması muhtemel ekolojik kayıplarıyla ilgilidir. Çünkü altıncı kitlesel yok oluş çoktan başlamışken önlem alınmadığı takdirde küresel ısınmanın ve yol açtığı iklim krizinin her geçen gün daha fazla felakete neden olacağı, ormansızlaştırma, madencilik, enerji santralleri gibi insan faaliyetlerinin yıkıcı etkileri devam ettiği sürece ekolojik kırım alanlarının genişleyeceği bilgisiyle gelecekteki ekolojik kayıplar öngörülür. Cunsolo ve Ellis (2018a), hem kendi araştırmalarından hem de mevcut literatürden, yayımlanan raporlardan ve medyadaki verilerden yararlanarak ekolojik kederin genellikle üç kategoride açığa çıktığını belirtirler. Bunlar sırasıyla literatürde en çok araştırılan ya da bildirilenden en aza doğru olacak şekilde “fiziksel ekolojik kayıplarla (toprak, ekosistemler ve türler) ilişkili keder, çevresel bilgideki kesintilerle

ve kimlik kaybıyla ilişkili keder ve olması beklenen gelecekteki ekolojik kayıplarla ilişkili keder”dir (2018a).

Toprakla, havayla, suyla, ağaçla, hayvanla kısacası insanın ötesinde insan olmayanlarla da derin bağları olan kişiler yaşadıkları ekolojik kayıplar için daha yoğun keder hissederler. Antroposen zamanın ekolojik maliyetleri derinleştikçe ekolojik keder hissi daha da yaygınlaşacaktır. Cunsolo ve Ellis (2018a) ekolojik krizin etkilerinin giderek daha fazla günlük deneyime yerleştiğini ve ekolojik kayıpların güçlü zihinsel ve duygusal tepkilere yol açtığını belirtirler. Bunu şöyle açıklarlar:

...iklimle ilişkili hava olayları ve çevresel değişiklikler, örneğin, üzüntü, sıkıntı, çaresizlik, öfke, korku, acizlik, umutsuzluk ve stres gibi güçlü duygusal tepkiler; depresyon, anksiyete ve travma öncesi ve sonrası stres gibi ruh hali bozukluklarının artan oranları; artan uyuşturucu ve alkol kullanımı; artan intihar düşüncesi, girişimleri ve intiharla ölüm; yer duygusuna ve yer bağlılığına yönelik tehditler ve kesintiler; kişisel veya kültürel kimliğin ve bilme yollarının kaybı gibi çok çeşitli akut ve kronik ruh sağlığı deneyimleriyle ilişkilendirilmiştir (Cunsolo ve Ellis, 2018a).

Cunsolo, vd. (2020: 33), ekolojik kederin bir felç durumuna dönüşmemesi için dikkatle ele alınmasını gerekliliğini hatırlatırlar: “Diğer keder biçimleri gibi, araştırmalar, yayımlanmış literatür ve yaşanmış deneyimlere dair tanıklıklar, tartışılmadığı ve desteklenmediği takdirde, ekolojik kederin kişinin yaşamında ve aktivitelerinde psikolojik bozulmalara ve rahatsızlıklara neden olma potansiyeline sahip olduğunu göstermektedir”. İklim psikoloğu Renee Lertzman *Environmental Melancholia: Psychoanalytic Dimensions of Engagement* (2015) adlı çalışmasında çevresel sorunlarla ilişkili yaşanan kayıp ve yas duygularının eğer ilgilenilmez ve çözülmezse çevresel melankoliye dönüşebileceği uyarısında bulunur. Lertzman (2015: 4) “çevresel melankoli” kavramını, “ekosistemlerin ve gelecek nesillerin refahını derinden önemseyenlerin bile bu endişeyi eyleme dönüştürme yetisini kaybettiği bir durum” şeklinde tanımlar. Ekolojik çöküş karşısında yaşanan yas sürecinin sağlıklı bir şekilde tamamlanması için Lertzman’ın (2015: 4) belirttiği gibi “iklim değişikliği de dahil olmak üzere ekolojik tehditlerin benzeri görülmemiş psikolojik ve sosyal

gerginliklere, çatışmalara ve duygulara nasıl yol açtığının temel kabulüyle başlamalıyız”.

İklim bilimci Steven W. Running (2007), ünlü psikiyatrist Elisabet Kübler-Ross’un (2010) “yasın beş evresi” olarak kavramsallaştırdığı çalışmasından hareketle insanların küresel ısınma konusuna nasıl tepki verdiklerini “5 Aşamalı İklim Yası” şeklinde formüle eder. Buna göre ilk aşama “inkar”dır. Bu aşamadakiler iklim değişimini doğal değişkenlik olarak görme eğilimindedirler. Çoğu insan, ikna edici kanıtlarla karşılaşana kadar bu aşamadan başlar. Fakat ikna edici bilimsel kanıtlar birinci aşamadaki insan sayısını önemli ölçüde azaltmıştır. Running’e göre çoğu insan ilk aşamadan dördüncü aşamaya atlasa da diğerleri için ikinci aşama “öfke”dir. Üçüncü aşama ise “pazarlık”tır. Küresel ısınmayı başlangıçta inkâr eden kişiler bu aşamaya geldiklerinde ısınmanın o kadar da kötü olmayacağına hatta olumlu sonuçlarının olabileceğini (buzullar eriyince tarıma elverişli alanlar genişler gibi) ileri sürerler. Bu aşamadaki insanlar daha az karbon ayak izi bırakmak için yaşam tarzlarından ödün vermeye istekli değillerdir. Dördüncü aşama ise “depresyon”dur. Bu aşamadakiler sera gazlarının emisyonunun her geçen gün artmasıyla ısınmanın benzeri görülmemiş bir şekilde hızlandığının görüyorlardır. Çözüm için uluslararası iş birliğinin gerekliliğini düşünse de bu görevin aynı zamanda imkânsız olduğunu düşünerek depresyon yaşarlar. Son aşama olan “kabullenme” evresinde ise bilimsel gerçekler sakın bir şekilde kabul edilir ve çözüm için harekete geçilir.

Alışkın olduğumuz şekliyle kaybettiğimiz kişi bir insan olduğunda yas ritüellerimiz yaşadığımız yoğun kederle baş etmemizi sağlar. Keder “belirli bir kayba (sevilen birinin ölümü gibi) verilen bir tepkiyle karakterize edilir; yani, kaybedilen nesneye kasıtlı olarak yönlendirilen ve kaybının üstesinden gelmeyi amaçlayan bir duygu ve süreçtir” (Fuchs, 2021: 12). Keder (**grief**) ve yas tutma (**mourning**) yakın anlamlı terimlerdir ve bazen birbirlerinin yerine kullanılırlar. Cunsolo ve Ellis keder ve yas tutma kavramları arasındaki farkı şöyle açıklarlar:

Keder, kayba karşı doğal bir insan tepkisidir. Sevdiğimiz birinin kaybı için kederlenmek yaygın bir insan deneyimidir ve hepimizin hayatımız boyunca karşılaşacağı bir şeydir. Gelişimsel bir perspektiften bakılırsa, keder, kayba karşı

verilen içsel fizyolojik ve duygusal tepkilerdir; yas ise insanların kayıp bağlamında tekrar yaşamayı öğrendikleri zihinsel, duygusal ve kişisel geçiş dönemidir. Keder ve yas tutma süreçleri birçok şekilde olabilir, kültürden kültüre farklılık gösterebilir, bireyler arasında büyük değişiklikler gösterebilir, hatta aynı birey tarafından her seferinde farklı bir kayıpla karşılaşıldığında farklı şekilde deneyimlenebilir (Cunsolo ve Ellis, 2018a).

Keder, bir kayıp ile ilişkili olarak daha çok içsel duygu ve düşünceleri temsil ederken yas tutma, hissedilen kederin ve acının bazı davranış ve ifade biçimleriyle dışa vurulduğu bir süreçtir. Vamık D. Volkan ve Elizabeth Zıntl da keder ve yas tutma arasındaki farkı şöyle açıklarlar:

...“yas tutma”, herhangi bir kayıp ya da değişikliğe verdiğimiz psikolojik bir yanıt, iç dünyamız ile gerçeklik arasında uyum sağlayabilmek için yaptığımız bir uzlaşmadır. “Keder” de yas tutmaya eşlik eden bir duygudur ve yaşamımız boyunca karşılaştığımız sıradan kayıplar karşısında keder duyma, tekrarlayıcı biçimde başımıza gelen bir olaydır (Volkan ve Zıntl, 2024: 10).

Cunsolo ve Ellis’e göre psikolojik literatürde keder ve yas tutma süreçleri sevilen birinin kaybı karşısında gösterilen yaygın ve doğal tepkiler olarak ele alınırken bu kavramlar nadiren insan olmayanlara doğru genişletilir (2018a). Peki kaybettiğimiz bir insan değil de örneğin bir göl, bir dağ, bir orman, bir buzul, bir hayvan olduğunda nasıl yas tutarız? Amerikalı çevreci yazar Marybeth Holleman (2019) *ISLE* dergisinde yayımladığı “How to grieve a glacier” [Bir buzulun yası nasıl tutulur] adlı şiirinde kaybedilenin insan olmaması durumunda yaşanan sürecin zorluğuna dikkat çeker: “Kollarınızın arasında tutabileceğiniz bir şey değil buzul. / Onun görüntüsüyle bir battaniyede sallanamazsınız/ yaklaşan acıyı dindiremezsiniz [...] Bu mavi-beyaz devi seviyorum, / ve gidişinin yasını tutuyorum” (akt. Craps, 2020: 1). Stef Craps’a göre şiirde Holleman’ın kederine buzulların birbirinden kopuşunun yüce gösterisine tanık olmanın heyecanı da karışmıştır. İklim değişikliğine bağlı buzul erimesinin deniz seviyesini yükselteceği ve bunun dünyadaki birçok kıyı bölgesinde ağır sonuçları olacağı beklendiğinden Holleman, “sadece daha fazla keder getirecek” dese de “Yine

de bu muhteşem bir bozulma” diyerek ortaya çıkan çevre trajedisinin korkunç güzelliği karşısında kendini büyülenmekten alamıyordur (2020: 1).

Craps (2020: 1), yine 2019 yılında Lacy Johnson'ın da *New Yorker*'da yazdığı “How to mourn a glacier” [Bir buzul için nasıl yas tutulur] başlıklı makalesinde Holleman'ın tanımladığı aynı sorunu ele aldığını belirtir. Holleman geri çekilme sürecinde olan bir buzulu ele alırken Johnson'ın (2019) yazısı tamamen kaybolan bir buzulla ilgilidir. Craps (2020:1) yazıyı şöyle değerlendirir: İzlanda'nın Ok yanardağının tepesindeki Okjökull buzulu yok olmuştur. Ağustos 2019'da buzulun bir zamanlar bulunduğu yere, iklim değişikliğinin etkilerine dair uyarıda bulunan bir anıt plaket yerleştirilerek buzulun resmi ölümü için anma töreni düzenlenmiştir. Okjökull için cenaze töreni olarak düzenlenen ve yüzlerce bilim insanının, aktivistin, çiftçinin, çocukların, politikacıların katıldığı bu etkinlik medyada geniş yer bulurken plaketin fotoğrafları da viral olmuştur.

İnsan olmayanların kayıpları karşısında nasıl yas tutulduğunu gösteren bir başka örnek de Okjökull için düzenlenen törenden bir ay sonra yine küresel ısınma yüzünden yok olan İsviçre'nin doğusunda bulunan Mels bölgesinin üzerindeki Pizol buzulu için düzenlenen cenaze törenidir (Craps, 2020: 2). Törende Pizol buzulunun öldüğü resmi olarak ilan edilirken buzulu yakından tanıyan bir bilim insanı bu ölümün ardından “Bu, iyi bir arkadaşın ölümü gibi bir şey” açıklamasını yapar (Craps, 2020: 2).

Bir buzulun ölümünün çok sevilen bir arkadaşın ölümü gibi acı vermesi yas tutmayı insandan insan olmayana doğru genişletir. Craps (2020: 2), insan olmayanın ölümü ile bir insanın ölümü arasında kurulan bu benzetmeye bir başka örnek verir: Dahr Jamail, yine 2019 yılında yayımlanan *The End of Ice: Bearing Witness and Finding Meaning in the Path of Climate Disruption* adlı kitabında aynı anolojiyi kullanmıştır. Jamail kurgu olmayan kitabında Alaska'dan Amazon yağmur ormanları üzerinden Büyük Set Resifi'ne kadar yaptığı yolculukta iklim krizinin etkilerini takip eder ve buzulların hem doğa hem de insanlar için yıkıcı sonuçlarını anlatır. Craps kitabı şöyle özetler:

The End of Ice, bol miktarda bilimsel bilgi sağlamanın yanı sıra, yazarın gezegen genelinde iklimdeki bozulmanın kanıtlarıyla karşılaşırken yaşadığı duygusal ve ruhsal çalkantıya tanıklık ediyor. Jamail, “doğaya olanlar hakkında kederimi başkalarıyla paylaşma ihtiyacı”nın farkına varmasının bu kitabın ortaya çıkmasını nasıl sağladığını açıklıyor. Sonuç bölümünde, çevresel çöküşe tanıklık etme deneyimini, arkadaşı Duane’in ölüm döşeğinde geçirdiğini düşündüğü yoğun anlara benzetiyor: “Gezegene neler olduğu üzerine düşünürken, en iyi arkadaşımı kaybettiğimi düşündüğümde Duane ile paylaştığım yakınlığın, Dünya ile sahip olmamız gereken yakınlık olduğunu fark ediyorum.” “Benzer bir şekilde, Dünya’nın ölümünü izliyor olabiliriz” söylemini ortaya koyarak, doğal dünya ile yakın bir bağlantıyı yeniden kurmanın, gezegeni tanımaya, sevmeye ve onu önemsemeye başlamamıza yardımcı olabileceğini öne sürüyor (Craps, 2020: 2).

İnsan olmayanların kaybı bugün birçok kişi için çok sevdikleri insanların ölümü kadar keder vermektedir. Bu bakımdan Running’ın (2007) küresel ısınma için kullandığı Elisabet Kübler-Ross’un (2010) “yasın beş evresi” modeli ekolojik kayıplar söz konusu olduğunda yaşanan “ekolojik yas”a da uyarlanabilir. Ekolojik kayıplar karşısında duyduğumuz kederin umut verici etik ve politik bir harekete dönüşebilmesi için öncelikle yas tutmamız gerekir. Fakat bizim yas tutma ritüellerimiz alışkın olduğumuz şekliyle daha çok insan ölümlerine ilişkindir. Üstelik Antroposen zamanda her geçen gün şartların daha da ağırlaşacağı söz konusuysa ve Jamail’in (2019) dediği gibi Dünya’nın ölümünü izliyorsak bu ekolojik kayıpların yasını nasıl tutabiliriz? Menning de bununla ilgili olarak şunları yazar:

Yas ritüelleri ve uygulamaları, sevdiklerimizi ve bağlı olduğumuz kişileri kaybettiğimizde hissettiğimiz kedere yanıt verir ve her yerde değişimin ve tekrarlanan kayıpların olduğu bir dünyada devam etmemizi sağlar...ancak en zengin şekilde gelişmiş ve kültürel olarak yerleşmiş yas pratiklerimiz insan ölümlerinin yasını tutmak için geliştirdiklerimizdir. Ekolojik kayıpların yasını tutacağımız ritüellerimizin ve pratiklerimizin azlığı endişe vericidir (Menning, 2017: 39).

Ekolojik krize neden olan mevcut ekonomik düzenin işleyişi insanın bu sistemin içinde var olması ile mümkündür. Bu yüzden kişinin ekolojik çöküşü hızlandıran faaliyetlerin bir parçası olduğunu fark ettiğinde yaşadığı ekolojik kedere suçluluk ve utanç duygusu da yerleşir. Menning bunu şöyle açıklar:

Ekolojik kayıplar, insan ölümlerinden önemli açılardan farklılık gösterir. Özellikle, yalnızca Antroposen'de yaşamak nedeniyle bile olsa, bu kayıpların sıklıkla suç ortağıız. Sadece kaybettiklerimiz için değil, aynı zamanda yok ettiklerimiz için de yas tutmalıyız. Bireysel ölümler ve hatta türsel yok oluşlar doğal olarak meydana gelirken, çoğu çevresel kayıp insan faaliyetlerinden kaynaklanır. Kişi kendisini yas tutulan kaybın (doğrudan veya dolaylı olarak) suç ortağı hissettiğinde, suçluluk üzüntüsü iç içe geçerek yas sürecini karmaşılaştırır... Bu kayıplar için hem yas tutulmalı hem de pişmanlık duyulmalıdır (Menning, 2017: 39-40).

Hem kaybettiklerimiz hem de ekolojik krizin bir parçası olarak yok ettiklerimizin yasını tutmak bir yüzleşme gerektirir. Bu yüzleşmeden kaçınmak için ilk tepkimiz yasin beş evresinden ilki olan inkâr'dır. Craps'e (2023: 73) göre insanın ekolojik felaketlerdeki "sorumluluğunun veya bunlara dahil olmanın farkındalığı, ekolojik yas tutma işini reddetme ve kaçınmanın yaygınlığını açıklayabilir". İnkâr aşamasını sırasıyla öfke, pazarlık, depresyon ve kabullenme izler (Kübler-Ross, 2010). Bu aşamalar herkeste ardışık bir şekilde gerçekleşmez. Örneğin inkâr aşamasında olan biri yeteri kadar bilimsel kanıtla karşılaştıktan sonra doğrudan depresyon aşamasına geçiş yapabilir (Running, 2007). Depresyon aşamasında ekolojik krizle karşı karşıya olduğumuzu ve bildiğimiz anlamda dünyanın ölmekte olduğunu idrak ederiz. Yaşanmakta olan ekolojik çöküşte bizim de sorumluluğumuz olduğunu fark ettiğimiz içinse bu aşamaya suçluluk ve utanç duygusu eşlik eder. Ekolojik çöküşün hiçbir zaman durdurulamayacağı inancına saplandığımız için de çaresizlik duygusunu hissederiz.

Kederin ve yasin melankoliye dönüşmemesi sağlıklı bir yas sürecini gerektirir. Depresyon aşaması sağlıklı bir şekilde atlatılamadığında hastalıklı bir melankoliye dönüşme riskini taşır. Bu noktada Freud'un ünlü "Yas ve Melankoli" (1917) makalesine başvurmanın faydalı olacağını düşünüyorum. Freud yas kavramsallaştırmasını insan özelinde yapmıştır. Bugün yas çalışmaları insan olmayan failleri de kapsayacak şekilde genişlemeye başlamıştır. Bu çalışmalar Antroposentrik (insan merkezli) bakış açısından uzaklaşarak ekosentrik (çevre merkezli) bir anlayışın yerleşmesiyle daha görünür olacaktır.

Freud'a göre yas bir kural olarak sevilen bir kimsenin ya da vatan, özgürlük bir ideal vb. gibi onun yerini alan bir soyutlamanın kaybına karşı verilen tepkidir. Bazı

insanlarda aynı etki, yas yerine melankoli yaratır ve buna bağılı olarak onlarda hastalandırıcı bir yatkınlıktan kuşulanılır (Freud, 2011: 17). Hem yasta hem melankolide bir ‘kayıp’ karşısında verilen tepki söz konusudur. Bu kayıp sevilen bir kimse, ülke, ya da bir ideal olabilir. Fakat yas ve melankoli arasında bazı farklar vardır. Freud normal yaşam koşulundan ciddi uzaklaşmaları birlikte getirse de yası hastalıklı bir durum olarak görmez ve bunun için tıbbi tedavi etme gereğinin duyulmadığını belirtir. Belli bir zaman süresinden sonra üstesinden gelineceğine güvenilir ve ona karışılmasını yararsız, hatta zararlı görür. Melankoli ise ruhsal olarak derin bir acı veren keyifsizlik ve dış dünyaya ilginin ortadan kalkışı yoluyla tüm etkinliklerin engellenişi ve özsaygının kendini öz-kınamalarda ve öz-suçlamalarda anlatan ve sanrısız bir ceza beklentisinde doruğuna ulaşan bir indirgenişi yoluyla göze çarpar. Yas durumunda ise özsaygının bozulması görülmez (Freud, 2011: 17).

“Yas ve Melankoli” (Freud, 2011) makalesinden en genel şekliyle şunu anlamaktayız: İnsan yaşadığı kayıplar karşısında psikolojik bir tepki vermektedir. Yas, bir kayıp karşısında duyulan bu duyguya verilen isimdir. Bu kayıp sevilen bir kişi olabileceği gibi bir nesne, bir mekân ya da bir ideal de olabilmektedir. Yas süreci hastalıklı bir durum değilken melankoli süreci ise kişinin kendini suçladığı, kınadığı ve dış dünyaya olan ilgisinin koptuğu hastalıklı bir süreçtir. Freud’un kavramsallaştırmasından hareketle insanın yaşadığı yerde gerçekleşen ekolojik kayıplar karşısında da yas tuttuğunu söylemek mümkündür. Antroposen çağında baş döndürücü bir hızda çevresel değişikliklere tanık olmaktayız. Antropos’un doğrudan faili olduğu küresel ısınmanın sonucu olarak gerçekleşen iklim krizinin yanında yine insanın çevreye olan doğrudan tahribatı (ormansızlaştırma, plastik kullanımı, temizlikte ve sanayide kullanılan kimyasal maddelerin havayı, toprağı, su kaynaklarını kirletmesi vb.) yaşam alanlarını içinde yaşayan canlılarla birlikte yok etmektedir.

Antropos’un krizi diyebileceğimiz bu çağda insan, her geçen gün bir önceki güne göre daha da kötüleşen bir gezegende yaşamaktadır. Birçok insan bugünden geçmişte yaşadığı gezegene ve kendini güvende hissettiği evine özlem duymaktadır. Bu özlem akla ilk olarak “nostalji” kelimesini getirir. Fakat Glenn Albrecht, insanın evinden ayrılmadığı halde bir ev özlemi çektiğini belirtir. Ve nostalji kelimesinden ilham alarak çevresel kayba duyulan yas için “solastalji”yi kullanır (Albrecht, 2005:

45). Solastalji'nin nasıl kavramsallaştırıldığına geçmeden önce “nostalji”nin tarihsel gelişimine değinmek yararlı olacaktır.

Nostalji sözcüğü Yunanca *nostos* (dönüş) ve *algos* (acı, eziyet) kelimelerinden oluşur. Nostalji, “geri dönüş acısıdır” (Cassin, 2018: 16). “Artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir” (Boym, 2009: 14). Nostalji, iki Yunanca kelimenin birleşimden oluştuysa da aslında İsviçre Almancasından gelen bir kelimedir ve 17. Yüzyılda bir hastalığın adı olarak literatüre girmiştir. İlk olarak 1678 yılında Jean-Jacques Harder adlı doktor tarafından icat edilen nostalji kelimesi, memleketlerinden uzakta savaşılan askerlerin mustarip oldukları sıla özlemini açıklamak için kullanılmıştır (Cassin, 2018: 17). Daha sonra 1688 yılında Johannes Hofer yazdığı tıp tezinde, nostalji hastalığının ayrıntılı bilimsel bir izahını yapmıştır. Bu tezde nostalji, kişilerin kendi memleketlerine geri dönme arzusundan kaynaklanan üzgün ruh hali olarak açıklanmıştır (Boym, 2009: 25). Nostalji, özellikle yabancı ülkelerde savaşılan ve vatanlarına hasret duyan askerlerde belirgindi (Albrecht, 2005: 43). Bu yüzden başlangıçta sıla, yurt özlemi hastalığı olarak kullanılan nostalji kelimesi zaman içinde kayıp geçmiş zamana duyulan özlem olarak da ifade edilmeye başlandı. Svetlana Boym nostaljiyi, “...bir zamansal mesafe ve yer değıştirme sancısı” olarak tanımladı (2009: 81). Barbara Cassin ise nostaljiyi “kök salmak ve kökünden sökülme” şeklinde ifade etmiştir (2018: 19). Nostalji, şimdilerde daha çok zamansal bir mesafeden geçmişe özlemle bakıp o zamana bir olumluluk atfedilmesi şeklinde kullanılmaktadır.

Glenn Albrecht de nostaljinin modern kullanımının 'evden' uzakta eve dönme özlemi veya arzusundan kaynaklanan bir hastalık olarak değil, terimin coğrafi 'ev' ile bağlantısını kaybederek daha çok “geriye bakma”, geçmişte olumlu olarak algılanan bir dönemle bağ kurma arzusu şeklinde olduğunu belirtir. Kişinin kendisini şimdiki zamandan daha 'evde' hissettiği geçmişteki bir kültürel ortama özlem vardır. Geçmiş şimdiden daha iyi gören kişilerde nostaljinin derin bir sıkıntıya sebep olacak gerçek bir deneyim olma olasılığı vardır (Albrecht, 2005: 43).

Solastalji ise nostaljinin aksine kişi evinde olduğu halde yaşadığı ev özlemidir. Solastalji kavramı ilk olarak Glenn Albrecht tarafından 2003 yılında Montreal'de

yapılan Ecohealth Konferansı'nda tanıtıldı. Albrecht daha sonra 2005 yılında yazdığı “‘Solastalgia’ A New Concept in Health and Identity” adlı makalesinde “solastalji” kavramını daha ayrıntılı bir şekilde ele aldı (Albrecht, vd., 2007). Albrecht, Avustralyalı bir çevre filozofu ve çevre aktivistidir. Yeni Güney Galler eyaletinin Upper Hunter bölgesinde çevre tarihi ve sürdürülebilirliği ile ilgili çalışmalar yaparken bu bölgede kurulan endüstriyel kömür madenciliğinin ortaya çıkardığı kirlilik ve yaşanan kuraklığa karşı giderek daha çok insanın endişe duyduğuna tanıklık eder. Albrecht, Avustralyalı çevre düşünürü Elyne Mitchell’in insan sağlığı ve ekosistem sağlığı arasındaki ilişkiyi ele alan düşüncelerinden de etkilenir (Albrecht, 2005: 41).

Mitchell *Soil and Civilization* (1946) adlı kitabında şöyle yazar: “...insan ve yeryüzünün bütünsel birliğinden uzaklaşan sürekli bir düşüş varsa, hiçbir zamandan ya da ulustan deha ortaya çıkmaz. Bu birliktelikteki kopuş, bireydeki “bütünlük” eksikliğinde hızla kendini gösterir. Köklerinden kopmuş insan psişik dengesini kaybeder” (Mitchell, 1946: 4). Mitchell’in ifade ettiği bu “psişik denge” kaybı Albrecht’in insan sağlığı-ekosistem sağlığı konularına ilgisini daha da artırır. Albrecht, Upper Hunter bölgesinde yaşayan insanlarda da (çevrelerinin olumsuz anlamda değişiminden kaynaklı) bu “psişik denge” kaybının oluştuğunu fark eder (Albrecht, 2005: 42).

Albrecht, Upper Hunter bölgesinde yaşayan insanların çevresel kayıplar karşısında yaşadıkları psikolojik durumu “nostalji” kelimesinden ilhamla ürettiği neolojik bir kelime ile ifade eder: solastalgia (solastalji) (Albrecht, 2005: 44). Yurt özlemi olarak ifade edilen nostaljide, evden ayrılmak gönüllü olmaktan ziyade bir zorunluluktur (Albrecht, 2005: 42-43). Fakat Upper Hunter bölgesinde insanlar fiziksel olarak yurtlarını terk etmiyor, aynı evde (yurtta) yaşamaya devam ediyordu. Yaşadıkları yerler ise tamamen kaybolmuyor hızla dönüşüyordu. Evlerinden başka bir coğrafyaya göç etmedikleri halde derin bir ev özlemi yaşıyorlardı. Bu insanların yaşadıkları, nostalji sonrası oluşan melankoliye benzer bir duyguydu (Albrecht, 2005: 44).

Solastalji, kökenleri ‘solace’ (teselli) ve ‘desolation’ (ıssızlık-terk edilmişlik) kavramlarına dayanır. ‘Solace’ Latince ‘*sōlācium*’(teselli) kökünden türetilmiştir.

‘Algia’ ise Yunanca acı, ağrı, ıstırap anlamlarına gelmektedir. Solastalji kavramı, “bir hayalet referansı veya nostaljiyle yapısal benzerliği olacak şekilde kurgulanmıştır, böylece bir yer referansı gömülüdür. Bu nedenle, kelimenin tam anlamıyla, solastalji, kişinin evinin ve yaşam bölgesinin mevcut durumuna bağlı olarak teselli (solace) kaybı veya eksikliği ve izolasyon hissinin neden olduğu acı veya hastalıktır” (Albrecht, 2005: 45).

Solastalji, şimdiki ekolojik felaketler çağında deneyimlemeye başladığımız ekolojik yıkımlar, kayıplar karşısında hissettiğimiz ekolojik keder ve ekolojik yas kavramlarını kapsar. Solastalji, kişinin kendini güvende hissettiği bir ev’e olan özlemini ifade eder. Burada ‘ev’den kasıt kişinin yaşadığı çevre, ekolojik yerdir ve dünyadır. Ekolojik keder, ekolojik yas ve solastalji kavramları anlamları birbirine çok yakın olduğu için yer yer birbirinin yerine kullanılabilen kavramlardır. Çalışma boyunca tüm bu kavramlar yeri geldiğinde kullanılsa da örneklem olarak seçilen filmleri daha çok “ekolojik yas” kavramıyla ele alacağım. Antroposen çağında birçok insan oikosunu kaybetme kaygısı yaşayarak deneyimlediği ve gerçekleşeceğini öngördüğü ekolojik kayıplar karşısında ekolojik keder adı verilen derin bir üzüntü duymaktadır. Çok yoğun hissedilen ekolojik keder, ekolojik yas sürecini doğurur. Çalışma boyunca ekolojik keder, Frantzen’in (2021) altı maddede özetlediği anlamlarda kullanılacaktır. Buna göre:

1. Ekolojik keder sadece bireye özgü olmayıp kolektif, toplumsal ve hatta siyasal bir boyuta sahiptir.
2. Ekolojik keder, sadece sevilen birinin kaybı, insanların veya insanlığın kaybıyla ilgili değildir, aynı zamanda her zaman doğanın-kültürün kaybı, yani toprağın, bir yaşam biçiminin, bütün bir dünyanın, geleceğin kaybıyla ilgilidir. Genç nesiller, iklim bilimcileri, yazarlar ve diğer herkes tarafından, çeşitli şekillerde ve değişen yoğunlukta da olsa hissedilebilir. Gezegenin bazı kısımları küresel ısınmanın psikolojik (ve maddi) etkilerini şu anda diğerlerinden daha fazla hissediyor olsa bile bu haliyle hacmi açısından tüm gezegeni içine alan bir kapsamdadır.
3. Ekolojik keder yalnızca geçmişe, geçmiş kayıplara (veya şimdiki kayıplara) değil, aynı zamanda geleceğe de yöneliktir. Ekolojik keder özünde bir öngörü barındırmaktadır.
4. Ekolojik keder, tarih ötesi bir olgu veya temel ontolojiye ait bir kavram değildir; daha ziyade, baştan aşağı tarihsel bir olgudur.
5. Ekolojik keder umutsuzluk ve eylemsizlikle aynı şey değildir, ancak umut ve eylemle diyalektik bir ilişki içindedir. Bu nedenle ekolojik keder yalnızca hareketsiz kılan değil, aynı zamanda devam eden çevresel felaketlerin ortasında

nasıl yas tutulacağını, nasıl umut edileceğini ve birbirimize, dünyalarımıza ve gezegenimize nasıl sahip çıkacağımızı öğrenmek açısından potansiyel olarak üretkendir.

6. Ekolojik keder insan merkezli bir kavram değildir. Sadece insan kaybıyla ilgili değildir, aynı zamanda hayvanların, bitkilerin, ağaçların ve diğer organizmaların kaybıyla da ilgilidir. Ekolojik keder aynı anda insan olan ve insan olmayanla ilgilidir. Aslında, ekolojik keder ille de insan kederiyle ilgili değildir; belki de (bu olasılığı kim dışlayabilir?) hayvanların ve diğer yaşam formlarının kederini ve yasını da adlandırmaktadır (Frantzen, (2021: 224).

Bu çalışmada iddia ettiğim gibi ele alınan filmlerin yönetmenlerinin ekolojik kayıplar karşısında yaşadıkları ekolojik keder, bir ekolojik yas sürecini doğurmuş ve yaşadıkları kederin bir dışavurumu olarak izlediğimiz filmleri bu yas süreçlerinin iyileştirici ve başkalarına ilham verici ürünleri olmuştur. Yaşadıkları ekolojik yas süreci bu filmlerin oraya çıkmasını sağlamıştır.

Ekolojik yas sürecinin melankoliye dönüşmeden sağlıklı bir şekilde tamamlanması için öncelikle mevcut ekonomik düzenin ve insanın yıkıcı faaliyetlerinin bildiğimiz anlamda gezegeni yok ettiğini kabul etmek gerekir. Ekolojik yas, bildiğimiz anlamda dünyanın kaybına duyulan kederdir. Fakat yapılan araştırmalar ve deneyimlerin de gösterdiği gibi ekolojik keder tartışılmadığında ve desteklenmediğinde psikolojik rahatsızlıklara neden olabilmektedir (Cunsolo, vd., 2020: 33). Bildiğimiz anlamda Dünya öldüyse bizi kronik psikolojik rahatsızlıklardan, devamlı depresyondan kurtaracak olan nedir? Enkazın içinde yaşamaya devam etme gücünü tekrar nasıl kazanabiliriz? Umut ve kederin bir aradalığı mümkün müdür? Bu sorulara cevap vermek için Mikkel Krause Frantzen (2021: 222) “‘A grief more deep than me’—on ecological grief” adlı yazısına başvuracağım. Frantzen yazısında, Jonathan Lear’in on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Crow Kızılderili kabilesinin yaşadığı kültürel yıkım ve kayıpları anlattığı *Radical Hope* (2006) adlı kitabından bahsederken bu kitabın paradoksal bir şekilde kaybın ortasında ortaya çıkan radikal umutla olduğu kadar Crow halkının yaşadığı kederle de ilgili olduğunu belirtir. Burada yukarda sorduğum sorulara cevap olarak keder deneyimi ile umudun bir arada olduğu görülür. Lear’ e göre radikal umut “bir yaşam biçiminin yok edilmesinden sonra da hayatta kalabilecek gibi görünen” bir umuttur ve “bu umudu radikal kılan şey, ne olduğunu anlamamızı sağlayan halihazırdaki yeteneğimizi aşan gelecekteki bir iyiliğe

yönelmiş olmasıdır” (akt. Frantzen, 2021: 222). Frantzen’e göre kitapta umut ve keder diyalektik bir ilişki içindedir. Söz konusu kayıplar telafi edilemez (ya da hemen edilemez) kayıplardır. Aynı zamanda keder deneyimi geriye kalan dünyaya başka türlü bakılmasına, bu dünyayı onarmaya ve hatta yeni bir dünya inşa etme girişimine yol açabilir. Fakat Frantzen, böyle bir bakım ve onarım için keder deneyiminin kolektifleşmesi ve siyasallaşması gerektiğini söyler. Bu olduğu takdirde ortaya çıkan umut sadece geçmişe, zarar görmüş ve görmekte olana değil gelecekteki kayba yönelik olur (Frantzen, 2021: 223).

Anna L.Tsing *Dünyanın Sonundaki Mantar (Kapitalizmin Enkazlarında Yaşam İmkânı Üzerine)* adlı kitabında kapitalizmin yaşanmaz hale getirdiği enkazlarına işaret ederek “bu insan rejimi içinde yaşayıp yine de onu aşabilir miyiz?” sorusunu sorar (Tsing, 2023: 37). Bu bölümü Tsing’in bu sorusundan hareketle şu sorulara verdiği cevaplarla bitireceğim: “Sinema, yaşanmaz hale gelen bu enkazlarda yaşamı yeniden inşa etmede nasıl rol oynayabilir? Gelecek ekolojik kayıplara ilişkin öngörülen ekolojik kederin yarattığı çaresizlik yerine bir umut nasıl yerleşebilir?

Sinema, ekolojik deneyim yaşattığı seyirciye ekolojik yası kolektif olarak yaşama fırsatı verme gücüne sahiptir. Sinema seyircinin sağlıklı bir yas süreci yaşamasına katkı sağlayarak ekolojik çöküşe karşı harekete geçme potansiyelini doğurabilir. Bu potansiyel enkazı onarmaya çalışırken gelecekteki olası ekolojik kayıpları önleyecek umudu ve politik bilinci de yerleştirecektir. Ekolojik keder duyanlar öteki olarak konumlanan insan olmayanlara karşı etik sorumluluk duyan, yaşadığı yerle, toprakla, ağaçla, çok ötesinde bir buzulla, denizle kısacası tüm varlıklarıyla koca bir dünya ile derin bağlar kuran kişilerdir. İşte bu yüzden dünyayı insan ve insan olmayan tüm bileşenleriyle bu denli seven, kayıplar yaşandığında kederlenen, geleceği için endişelenen kişiler enkazdan yeni bir yaşam inşa edebilir. Ekolojik keder duyanlar, *Wall-E* (2008) filminde artık yaşanması mümkün olmadığı için terk edilmiş bir dünyada, insanlardan arta kalan bir çöp enkazın içinde her gün aşkla çöp toplama, paketleme işini sürdüren robot Wall-E karakteri gibi bir enkazdan umudu yeşertebilir. Wall-E karakterinin de dünyaya ait eski güzel zamanlardan kalan eşyalarla derinden bağ kurduğu, enkazdan öncesine ait eski film görüntülerini izlerken

duygulandığı görülür. Wall-E'nin ötekine olan derin sevgisi ölmüş bir gezegende bulduğu canlı kalmış küçük bir bitkiyle simgeleşen umudu da o enkazdan doğurur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMA VE EKOLOJİ

3.1. Ekosinema

Rachel Carson'ın *Sessiz Bahar* (1962) adlı eseri modern çevreciliğinin kurucu metni olarak kabul edilir. Bu kitap Kuzey Amerika'da modern çevre hareketini başlatır. Bir deniz biyoloğu olan Carson, kitabında bilimsel gerçekler ışığında, o dönemde tarımda kullanılan böcek öldürücü kimyasalları (özellikle DDT) çevreye, insanlara ve diğer canlılara verdiği zararları somut örneklerle açıklar. Bilimsel gerçeklerin yanında kitabın duygusal dili kullanılan tarım pestisitlerinin doğaya olan zararlı etkilerini birebir deneyimlemekte olan geniş kitlelerin ilgisini hızla çeker. *Sessiz Bahar* kitabı daha sonra edebiyat alanında başlayan ekoeleştirici çalışmalarına ilham olur. Ekoeleştirici kavramı ilk kez William Rueckert tarafından 1978 senesinde kaleme aldığı "Edebiyat ve Ekoloji: Ekoeleştiride bir Deney" (Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism) adlı makalede kullanılır (Glotfelty, 1996: xx). Rueckert, makalesinde ekoloji kavramlarını edebiyata uygulamaya çalışır. Felsefe, etik, eleştirel teori gibi çalışmalarda henüz ekoeleştirici terimi kullanılmaya başlanmadan önce de ekolojik bir bakış açısıyla insan dışı dünyayla metin arasındaki etkileşim incelenmiştir (Willoquet-Maricondi, 2010: 3). Cheryll Glotfelty ve Harold Fromm'un derlediği ve içinde birçok eko-eleştirmenin yazıları olan, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (1996) isimli kitap ise ekoeleştirmenin edebiyat çalışmalarında yaygınlaşmasına öncülük eder (Opperman, 2006). Glotfelty bu kitapta, ekoeleştirmeyi "edebiyat ile fiziksel çevre arasındaki ilişkinin incelenmesi" olarak ele alır (Glotfelty, 1996: xix). Paula Willoquet-Maricondi ise ekoeleştirmeyi şu şekilde ifade etmektedir:

Günümüzde edebi ekoeleştirici bir tür olarak doğa yazınının incelenmesini içerir; edebi ürünlerdeki fiziksel ortamın rolünü, çevreye ilişkin ifade edilen değerleri ve bir kültürün çevre hakkında söyledikleri ile çevreye nasıl yaklaştığı arasındaki ilişkiyi inceler; yeri kritik bir kategori olarak değerlendirir; toplumsal cinsiyet, sınıf, etnisite ve doğa arasındaki karşılıklı ilişkiyi arar; kültürel olarak üretilmiş metinlerin doğal dünya ile ilişkimizi nasıl etkilediğini sorar; bir kültürdeki çevre kavramının zaman içinde nasıl değiştiğinin izini sürer; ve çevresel krizin literatürdeki temsillerini inceler.

Kısacası, ekoeleştiri, dünyanın toplumsal küre (social sphere) ile ekosferden (ecosphere) oluştuğunu, ikisinin birbiriyle ilişkili olduğunu ve birincisinin ikincisinin bağlamı dışında düşünülemeyeceğini kabul eder (Willoquet-Maricondi, 2010: 3).

Ekoeleştiri, kültürel incelemelerde analiz için kullanılan bir yaklaşım olarak edebiyat çalışmalarıyla başlamış sonrasında sinema, müzik, fotoğraf, çağdaş sanat gibi alanlarla genişleyerek disiplinler arası bir işlev üstlenmiştir. Ekoeleştiri genel olarak insanın insan olmayan canlılar ve fiziksel çevre ile ilişkisinin gözden geçirildiği, insan merkezli bir anlayışın sorgulandığı çalışma alanlarını kapsar. Bu bakımdan ekoeleştiri de Feminist eleştiri, Marksist eleştiri gibi eleştirel çalışmalar alanına girer. Willoquet-Maricondi bunu şöyle açıklar:

Cheryll Glotfelty ve Harold Fromm tarafından ekoeleştirin en eski temel metinlerinden birinde genel olarak tanımlandığı gibi, edebi ekoeleştiri ve bunun diğer alanlardaki tezahürleri, metinlerin incelenmesinde ve bu metinlerle fiziksel çevre arasındaki ilişkilerin araştırılmasında dünya merkezli, çevreye duyarlı bir yaklaşım benimser. Feminist ve Marksist eleştirin bize sırasıyla toplumsal cinsiyet ve sınıf bilinci kazandırmasında olduğu gibi, o da kültüre dair çevresel bir bakış açısı sunar (Willoquet-Maricondi, 2010: 2).

Film çalışmalarında ise ekoeleştirel bakış açısının kullanılmasıyla “ekosinema” başlığı altında toplanabilecek bir literatür oluşmaya başlamıştır. Ekosinema alanında yapılan ilk çalışmalardan bahsetmeden önce ekosinema teriminin ilk olarak nerede ve hangi amaçla kullanıldığına bakmak yararlı olacaktır. “Ekosinema” terimini ilk olarak Roger C. Anderson’un “Ecocinema: A Plan for Preserving Nature” adlı yazısında kullanılmıştır. 1966 yılında Wisconsin Üniversitesi, Arboretum and Wildlife Refuge biriminin *Arboretum News* adlı dergisinde yayımlanan bu yazı daha sonra 1975 yılında Amerikan Biyolojik Bilimler Enstitüsü’nün *BioScience* adlı dergisinde tekrar yayımlanmıştır. Bir restorasyon ekolojisti olan Anderson (1975: 452) yazısına şöyle başlar: “Bir gün üniversitenin ısıtma tesisinin önünden geçerken, bacalardan yükselen kükürtlü dumanla sarmalandım. Gözlerimdeki kor, kirlilik sorununa dair artan endişeyi düşünmeme neden oldu”. Anderson yazısında hava ve su kirliliği sonucu oluşan endişelere dikkat

çeker. Anderson’a (1975: 452) göre azınlık bir kesim “doğanın” yok edilmesine dair gürültü çıkarırken büyük çoğunluk ise kirliliğin kentleşmeyi yavaşlatmasından ya da nüfus artışını sınırlandırmasından endişe duymaktadır. Anderson bu endişeleri gidermek adına ortaya atılmış çözüm önerilerinin bazıları makul ve pratik de olsa hepsinde iç görü eksikliği olduğunu belirtir. Daha önce yapılmış bitki ve hayvanların plastik kopyalarının kırsal kesimlere gönderilme önerisini değerlendiren Anderson, bunun mantıklı bir öneri de olsa bir şeyin doğal olup olmadığına önem veren doğa tutkunları için deneyim eksikliği yaratacağını belirtir. Bunun yerine Anderson kendi önerisini dile getirir ve “benim önerim çok güzel “doğal” ve aynı zamanda basit, ucuz ve estetik açıdan sağlam” der. Anderson, canlı organizma örneklerinin sığınıklarda değil formaldehitte¹⁰ korunmasını ve doğal topluluk içindeki tüm bitki ve hayvanların tek tek yakım çekim fotoğraf ve hareketli görüntülerinin çekilerek bunları gerçek bir doğadaymış gibi deneyimleme fırsatı sunacak salonlarda gösterilmesini önerir.

Anderson (1975: 452) önerisini, sinemanın olanaklarına işaret ederek “sinema filmleri, doğanın kendisinden çok daha üstün bir sanat formu üretmek için tüm uygun görüntü, ses ve kokuların bir araya getirileceği, rafine edileceği ve geliştirileceği belirli özel tiyatrolarda gösterilmeli (bunlara Ecocinemas denilmesini öneriyorum)” şeklinde açıklar. Doğanın plastik kopyaları doğa tutkunları için deneyim eksikliği yaratırken ekosinema ile görüntü, koku, ses bir araya getirilerek gerçekliğe öyle yaklaşılabilecektir ki bu deneyim bir doğa tutkunu için doğanın kendisinden dahi daha gerçek bir haz kaynağı olacaktır. Anderson (1975: 452) bunu şöyle açıklar: “Makul bir yatırımla Ecocinema’nın doğa severler için tatmin edici olacağından eminim; çünkü bu onlara doğanın kendisi kadar gerçek, hatta ondan daha gerçek bir şeyi garanti edecektir”.

Anderson ekosinema terimini, sinemanın teknolojik olanaklarla doğayı taklit edip seyirciye gerçekmiş gibi bir deneyim fırsatı sunması açısından kullanır. Burada ekosinema ile seyirciye gerçeklik deneyimi fırsatı sunan gerekli tüm teknolojik araçlarla donatılmış bir sinema ve sinema salonu kastedilir. Anderson’un bu önerisi

¹⁰Antimikrobiyal özelliği olan formaldehit, mumyalama tekniğinde, cenaze saklama havuzlarında ölü beden çürümelerini engelleme ve uzun bir süre bozulmadan saklanabilmesi amacıyla kullanılan bir kimyasaldır.

21. yüzyılda her geçen gün teknolojiadaki ilerlemeler ile gerçeklik deneyimine daha çok yaklaşma iddiasında bulunan 360 derece sanal gerçeklik (VR), artırılmış gerçeklik (AR) gibi genişleyen sinemayı, kullanılan sinema sistemlerini ve bu özelliklerle donatılmış sinema salonlarını hatırlatacaktır.

Anderson'un yazısında Carson'un *Sessiz Bahar* kitabında geçen ve kirleticiler yüzünden kuşların artık ötmediği sessiz baharları hatırlatan bir ayrıntı da vardır. Anderson doğa severleri kastederek "bu insanların korkularını giderdiğimizde, kirlilik sorunlarıyla makul bir şekilde başa çıkabileceğiz, böylece bir ötücü serçenin larenjiti yüzünden fabrikalarımız kapanmak zorunda kalmayacak" der. Hava kirliliği kuşlarda larenjite yani ses kısıklığı belirtisiyle görülen iltihaplanmaya sebep olmuştur. Bu da artık kuşların ötmediği *Sessiz Bahar* kitabını hatırlatır. Bu kısa açıklamasından anlıyoruz ki o dönem fabrikalardan çıkan gazların doğaya verdiği zarar çevreciler tarafından gündeme getirilmiştir. Anderson'un (bu yazıyı 1966 yılında yazdığı dikkate alındığında) 1962 yılında yazılmış *Sessiz Bahar* kitabını okumuş olması muhtemeldir. Anderson'un aslında bir ekolojist olduğu düşünüldüğünde yazısında su ve hava kirliliğine dikkat çekmek için ironik bir dil kullandığı anlaşılır. Metinden doğanın giderek yok olduğu ve böyle giderse onu ancak ekosinema denilen teknoloji güdümlü salonlar ile deneyimlenebileceği sonucu çıkar. Buradaki ekosinema teriminin ekoeleştirel bakış açısıyla yapılan film çalışmaları anlamında kullanılmadığı açıktır.

3.1.1. Film ve Ekoeleştirelinin Buluştuğu İlk Çalışmalar

Film çalışmalarında ekoeleştirelinin kullanılması 1990'lı yılların sonlarından itibaren mümkün olmuştur. Jhan Hochman'ın 1998 yılında yayımlanan *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel, and Theory* adlı kitabı ile Gregg Mitman'ın 1999 yılında yayımlanan *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film* adlı kitabı ilk çalışmalara örnek olarak gösterilebilir. Hochman'a göre (1998: 1) "insanın doğayı yok etmesi iki yönlü bir "literasyon"a işaret eder". Buna göre ilk olarak kültür kendisini doğanın tenine karalar. Hochman (1998: 1) bu karalamaya hayvanların etiketlenmesi, markalanması, derilerinden parşömen yapılması, ağaçların oyulması,

üzerine yazı yazılması ve onlardan elde edilen selülözün selüloide dönüştürülmesi, arazilerin şeritlerle işlenmesi, kayaların patlama, kesme, boyama ve grafiti ile kaydedilmesi, bir zamanlar ilahi mesajlar sergilendiği düşünülen gökyüzünün üzerine bıraktıkları mesajlarla uçaklar tarafından lanetlenmesi ve yeryüzünü lanetleyen araba egzozlarıyla lekelenmesi şeklinde örnekler verir. Diğer yön ise doğanın bir yüzey olarak hizmet etmeye zorlanmasıyla kalınmayıp aynı zamanda yazması için kendisine tahakküm kurulmasıdır. Hochman bu iddiasını bitki ve hayvanlardan mürekkep elde edilmesi, uğruna eko-felaket savaşlarının yapıldığı ve insanların, doğanın feda edildiği metaller ve petrol ürünleri gibi hammaddelerin özellikle bilgisayar, kamera, ses kayıt cihazları ve matbaa ekipmanları gibi tüketim mallarına dönüştürülmesi örnekleriyle destekler (Hochman, 1998: 1).

Hochman (1998: 1) “doğa yok edilirken ve kültürün kendisini yazmak için kullandığı malzeme olarak sunulurken, doğa da kavramsal olarak kültürel bir kazanda pişirilir” der. Hochman burada kültürün doğaya olan bağlılığını kasteder ve aralarındaki bu ilişki için şöyle bir kavramsallaştırma yapar: “Kültürün, fiziksel ve temsili inşa amaçları için etten hammadde olarak çifte faydalanması, Andrew Ross'un daha önce “yeşil kültürel eleştiri” olarak adlandırdığı şeyi ya da benim tercih ettiğim yeşil kültürel çalışmaları gerektirir” (1998: 1-2). Hochman, kültürün doğanın bir parçası olarak ona bağımlı olduğunu belirtir ve bu yüzden doğanın kültürel çalışmalara dahil edilmesi gerektiği çağrısını yapar.

Hochman, kültürel çalışmaların Stuart Hall, Raymond Williams, Richard Hoggart ve E. P. Thompson gibi önde gelen isimlerini anarak bu çalışmaların daha çok “etnik köken/ırk, cinsiyet, cinsellik, ekonomik sınıf ve yaş (özellikle gençlik alt kültürleri) üzerinde etkili olan (popüler) metinler/uygulamalar” olduğunu belirtir (1998: 2). Hochman (1998: 5) yeşil olarak adlandırdığı doğa alanında da kültürel çalışmaların başladığını söyler. Hochman (1998: 2) “yeşil kültürel çalışmaların görevi, doğanın çoğalan kültürel temsillerinin incelenmesidir” der. Hochman’a (1998: 3) göre “yeşil kültür teorisyenleri sadece doğanın kültürel tarihiyle yakından ilgilenmekle kalmayıp, aynı zamanda onu tasvir eden belirli medyanın işleyişi ve tarihi hakkında da bilgi sahibi olmalıdır”.

Hochman kitabında *Deliverance* (1972) filmini inceler. Filmin konusu hafta sonunu geçirmek için ormana giden dört arkadaşın keyifli başlayan yolculuklarının bir kabusla dönüşmesidir. Filmde orman her türlü tehlike ile karşılaşılabilir bir korku nesnesidir. Hochman (1998: 71)’a göre filmdeki orman “nesli tükenmekte olan ve tehlikeli bir yer, çifte ölümün olduğu bir yer”dir. Ormanın korkulacak vahşi bir yer olması dolayısıyla “temsil yoluyla yoğunlaşan korku, insanları ormandan uzak tutar ve sayısız hayvan, bitki ve ormanın ve çevresindeki unsurların yok edilmesinin (insanları doğrudan etkilemesi dışında) ne anlama geldiğine ilişkin endişeleri engeller” (1998: 71). Hochman böylece yaptığı film analiziyle doğayı kültürel çalışmalara dahil ederek filmdeki temsilini eleştirel bir şekilde analiz eder. Çünkü Hochman’a (1998: 71) göre “filmin izleyicilerin yok olan ve tehdit altındaki ormanların ciddiyetini anlamalarına yönelik görünürdeki arzusuna rağmen, *Deliverance*’ın tehditkâr ormanının yok edilmesiyle devam eden şey rahatlama veya ilgisizliktir”.

Film ve ekoeleştiriye buluşturan ilk çalışmalardan bir diğeri ise Gregg Mitman da ilk basımı 1999 yılında yapılan *Reel Nature: America’s Romance with Wildlife on Film* adlı kitabıdır. Mitman çalışmasında doğa belgesellerini inceler. Mitman (2009) 1998 yılında Walt Disney Company tarafından açılan ve özellikle fantastik yaban hayvanlarla ilişkilendirilen canlı hayvan temalı eğlence parkı Animal Kingdom’a gitme motivasyonu ile yaban hayatını konu edinen doğa belgesellerini izleme davranışı arasında bir ilişki kurar. Mitman’a göre “engebeli düzlükler, egzotik bitki örtüsü ve bin kadar yaban hayatı sakiniyle Animal Kingdom, aynı anda hem çevresel bir öğrenme merkezi hem de turistler için bir oyun alanıdır. Burada doğa senaryolaştırılmış ve insan tarafından uydurulmuştur” (2009: 17). Mitman’a (2009: 20) göre Animal Kingdom’a gitme isteği ile doğa belgesellerini izleme motivasyonu insanların kendilerini yaban hayat manzarasının içine kaptırarak modern yaşamın karmaşasından ve yapaylığından kurtulma ihtiyacından kaynaklanır. Bu bakımdan doğa filmleri de ticari başarıyı garantilemek için çeşitli yolların denendiği eğlence kültürünün bir tüketim nesnesi haline gelmektedir.

Mitman doğa belgeselleri ile ilgili araştırmasının temelde nasıl bir sonuca ulaştığını şöyle açıklar: “İster heyecan uyandırmak, ister izleyicileri tehdit altındaki yaban hayatının gerçek hayattaki draması hakkında korumak ve eğitmek için yapılmış

olsun, doğa filmleri, Amerikalıların hem doğaya yakın hem de belirgin bir biçimde ondan ayrı olma arzuları hakkında çok şey ortaya koymaktadır” (Mitman, 2009: 20). Buradaki doğaya özlem ayrıntısı önemlidir. O dönem Amerikalıların doğadan ayrı düşüklerini düşündükleri sonucu çıkartılabilir. Mitman şöyle devam eder: “Otantiğe özlem ve masum bir geçmişe nostalji duyan bizler insan müdahalesi ve iradesiyle lekelenmemiş bir yaban hayatı manzarasının cazibesine kapılıyoruz. Ancak bu doğa dünyasını böyle bir müdahale olmadan gözlemleyemeyiz. Kamera merceği kendini kabul ettirmeli, nesnesini seçmeli ve görüntüsünü çerçevelemelidir” (2009: 20). Doğa belgesellerinde de yaban hayatı müdahalesiz, lekesiz bir görünüm gibi insanları cezbetse de aslında film kamerası başlı başına yapay bir araç olup doğanın içinde bir kurgu-alan yaratarak yaptığı çerçeveleme ve sergilediği hikayelerle insanların doğayı algılama biçimini şekillendirir. Benzer şekilde Paula Willoquet-Maricondi da (2010: 7) “temsiller doğrudan doğayı şekillendirmiyor; doğaya ilişkin algılarımızı şekillendiriyor; algılar da doğayla ilgili eylemlerimizi bilgilendiriyor ve şekillendiriyor...” demektedir. Mitman’ın bu çalışması insanların doğaya duydukları nostaljinin sebeplerini ekoeleştirel bir bakış açısıyla tartışmak açısından önemlidir.

2000’li yıllara gelindiğinde film ve ekoeleştiriye buluşturan çalışmalarda bir artış gözlemlenir. Bu artış dönemin yaygın ekolojik kaygılarının dışavurumuyken ayrıca gezegenin geleceği ile ilgili gerçekleşen önemli tarihsel gelişmelerle de ilişkilidir. Bu tarihsel gelişmelere sera gazlarının küresel ısınmaya sebep olduğunu kabul eden ve bunun önüne geçmek için imzalanan Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Çerçeve Sözleşmesi (1992), Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Konferansı’nın (COP) 1995 yılından itibaren her yıl düzenlenmesi, Kyoto Protokolü’nün (1997) imzalanması, girdiğimiz yeni çağı tanımlamak için insanın gezegen üzerindeki yıkıcı etkisine ve bunun sonucu oluşan iklim krizine dikkat çeken Antroposen (Crutzen ve Stoermer, 2000) isminin önerilmesi gibi örnekler verilebilir.

Mitman gibi yaban hayatı filmlerine odaklanan bir diğer çalışma da Derek Bousé’un 2000 yılında yayımlanan *Wildlife Films* adlı kitabıdır. Bousé (2000: xiv) çevreyi veya yaban hayatını koruma konularını ele alan, tutum, davranış ve politikalarda değişiklik hedefleyen “çevresel belgeseller” olarak adlandırılacak filmlerin [John] Griersoncu tarza belgesel geleneğini sürdürerek bizi sorunlara karşı

uyardığını, çözümler önerdiğini ve eyleme çağırdığını belirtirken bunun aksine incelediği yaban hayatı filmlerinin belgesel olmadığını “bunların öncelikle gerçek sosyal ve çevresel sorunlardan uzak duran anlatısal eğlenceler olduğunu”(Bousé 2000: xiv) iddia eder. Bousé yaban hayatı filmlerinin eleştirel bir yaklaşımla ele alınması gerektiğini düşünür. Bousé’a göre yaban filmlerindeki doğa imajı “ortama uyacak şekilde” biçimlendirilmiştir (Bousé 2000: 4). Çünkü “film ve televizyonun doğal dünyayı nasıl tasvir ettiği genellikle bilim veya gerçek açık hava deneyiminden çok medya ekonomisi, yerleşik üretim uygulamaları, izleyicilerin beklentileri ve bunların her birinin diğerlerini etkileme biçimleriyle ilgilidir” (Bousé 2000: 1). Yaban hayatı filmlerinin ana akım aksiyon-macera hikayeleri ve aile melodramlarıyla rekabet halinde olması, bunu onların şartlarında yapması ve onlara ait bazı araç ve temaları kendine mal etmesi anlamına geliyor (Bousé 2000: 4). Doğal dünyanın ortama uyacak şekilde biçimlendirilmesi yakın çekim, farklı kamera açıları, kurgu, dış ses anlatımı, dramatik müzik eklenmesi gibi sinemanın biçimsel araçlarıyla bir nevi manipüle edilmesidir. Bousé, bu biçimsel araçların yaban hayatı filmlerinde yaygın kullanılmasıyla ilgili olarak, bu durum “bizi doğayla tanıştırmaktan ziyade ona yabancılaştırabilir ve sinematik gelenekler örtüsü aracılığıyla doğaya ve yaban hayatına tekrar tekrar maruz kalmamız, ona karşı daha fazla değil, daha az duyarlı olmamıza sebep olabilir” şeklinde açıklama yapar (Bousé 2000: 8).

Paula Willoquet-Maricondi, Bousé ve Mitman’ın yukarıda bahsedilen çalışmalarının ekoeleştiri alanına olan katkılarını şöyle değerlendirir:

Bousé’nin çalışması, Gregg Mitman’ın *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film* adlı eseri gibi, doğaya ilişkin algılarımızı ve tutumlarımızı şekillendirmede görüntülerin işlevini incelemekle ilgilenen ekoeleştirmenler için önemli bir çalışmadır. Her iki çalışma da kendisini bir eko-eleştiri örneği olarak öne sürmese de, hem kameranın hem de film yapımı kurumunun temsil politikaları hakkında bize sundukları içgörüler, sinematik bir ekoeleştirin detaylandırılması için çok önemlidir. (Willoquet-Maricondi, 2010: 8)

David Ingram’ın 2000 yılında yayımlanan *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema* adlı kitabı filmleri ekoeleştirel film çalışmalarına katkı sağlayan bir başka çalışmadır. Ingram, kitabın önsözünde Neil Smith’ten bir alıntı aktararak şöyle değerlendirmede bulunur:

Coğrafyacı Neil Smith, insan olmayan doğanın edebiyatta genellikle 'bir arka plan, bir ruh hali belirleyicisi, en iyi ihtimalle metne kazınan belirli insan duyguları ve dramalarının dirençli bir imajı veya daha basit bir metaforu' olarak sunulduğunu söylüyor. Önemli olan insan tutkularının oyunudur. Aynı şey elbette Hollywood sineması için de geçerli. Bununla birlikte, bu tür filmlerin eleştirel analizi onların özelliklerini ön plana çıkarabilir (Ingram, 2008: vii).

Ingram (2008: vii) “çevreci” filmi “çevre sorununun açıkça dile getirildiği ve anlatının merkezinde yer alan” film olarak niteler. Fakat Ingram’a göre Hollywood sineması, çevreciliği diğer güncel konularda olduğu gibi ticari estetiği önemseyerek daha çok eğlence amaçlı ele alır. Bu filmlerde çevre sorunları anlatının merkezinde olsa dahi çevre Smith’in (1996: 42) de dile getirdiği gibi insanın ruh hali belirleyicisi olarak bir arka plan konumundadır. Ingram çalışmasında bu filmlerin geniş kapsamlı bir analizini yapmaktadır. Ingram’a (2008: viii) göre Hollywood çevreci filmleri “insanlarla çevre arasındaki ilişkiyle ilgili olarak bir dizi çelişkili söylemden yararlanan ve bunları sürdüren ideolojik yığılmalar”dır. Ingram kitabının “Amerikan kültüründe hem insan dışı doğanın hem de inşa edilmiş çevrenin kavramsallaştırıldığı karmaşık yolları tanımlamayı ve Hollywood filmlerinde işleyen bir yandan da sonuç olarak çevre politikaları hakkındaki tartışmayı açık ve geçici kılan çevre ideolojileri arasındaki etkileşimi analiz etmeyi” amaçladığını belirtmektedir (Ingram, 2008: x). Ingram’a (2008: 10) göre Hollywood’un çevreci filmleri doğayı (ister el değmemiş doğa ister yaban hayvanları olsun) bir arka plan yaparak çoğu zaman insan dışı doğayla ilgili kaygıları, insanların sosyal ilişkilerine ilişkin spekülasyonların temeli olarak kullanıyor. Böylece bu kaygıları Hollywood’un insan merkezli, insanı ilgilendiren hikayelere olan ticari ilgisine uygun hale getiriyor.

21. yüzyılın başında ekoeleştirel film çalışmalarına verilebilecek bir diğer örnek de Scott MacDonald’ın 2001 yılında yayımlanan *The Garden in the Machine: A Field to Independent Films about Place* adlı kitabıdır. MacDonald (2001: xix) kitabının önsözüne “Eyaletimizin Kuzey Dağlarını koruma iradesini bulamazsak, burada oluşan dengeyi birkaç sezon içinde kaybedebiliriz” diyerek ekolojik kaygısını dile getirir. MacDonald medya okuyazarlığı için çok önemli pedagojik bir kaynak

olarak gördüğü 16 mm’lik avangard filmleri ve videoları inceler. MacDonald alternatif film olarak nitelenen (avangard, bağımsız, deneysel ya da video sanatı) filmlere olan ilgisinin sebebini şöyle açıklar: “Çünkü yirminci yüzyılın en yaratıcı, çağrıştırmacı ve teşvik edici -hatta en güzel- yer tasvirlerinin çoğu, özellikle Amerika’daki mekân tasvirleri, alternatif filmlerde ve videolarda bulunuyor ve bu eserlerin neredeyse tamamı, kendilerine ilginç ve kullanışlı gelmesi muhtemel kişilerin çoğu tarafından bilinmiyor” (2001: xx-xxi).

Film ve ekoeleştiri buluşturan bu ilk çalışmalar ekosinemanın kuramsallaşmasında büyük katkıları olmuştur. Stephen Rust ve Salma Monani’nin (2013: 4) belirttiği gibi eko-film eleştirisinde benzeri görülmemiş bir yükselişin başlangıcı, yirmi birinci yüzyılın başında yayımlanan Jhan Hochman’ın *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel and Theory* (1998); Gregg Mitman’ın *Reel Nature: America’s Romance with Wildlife on Film* (1999); Derek Bousé’nin *Wildlife Films* (2000); David Ingram’ın *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema* (2000) ve Scott MacDonald’ın *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place* (2001) adlı eserleri sayesinde olmuştur.

3.1.2. Ekosinema’nın Kavramsallaşması ve Genişleyen Anlamı

Scott MacDonald, Anderson’un 1975 yılında yazdığı makaledeki kullanımından farklı olarak ekosinema terimini ekoeleştirel bir film çalışması kapsamında 2004 yılında yayımladığı “Toward an Eco-Cinema” adlı makalesinde kullanır. MacDonald, makalesinde ekosinema’yı bir tür olarak kavramsallaştırır. Buna göre MacDonald (2004) ekosinemanın temel işlevinin çevreye ilişkin algının yeniden eğitilmesi ve geleneksel medya izleyiciliğine bir alternatif sunmanın yolu olduğunu belirtir. MacDonald gibi Sheldon Lu ve Jiayan Mi (2009) da ekosinema kavramını ekolojik bir mesajı olan filmleri tanımlamak için kullanmışlardır. İlk olarak doğa belgesellerinin ya da teması çevre olan filmlerin incelendiği ekosinema çalışmaları zamanla tüm filmlerin ve film yapım süreçlerinin ekoeleştirel analiziyle genişlemiştir.

Ekosinema alanında, ekolojik meselelerin irdelendiği, insan türünün ayrıcalıklı yerinin ve doğayla ilişkilene biçiminin sorgulandığı, insanın çevre üzerindeki yıkıcı etkisini ortaya koyan, her türlü filmin ekoeleştirel bir bakış açısıyla analiz edilebileceğini söyleyen (Willoquet-Maricondi, 2010; Kääpä ve Gustafsson, 2013; Rust vd., 2013; Murray ve Heumann, 2014) ve film yapım süreçlerinin karbon ayak izine odaklanan çalışmalar (Bozak, 2011; Pick ve Narraway, 2013) yapılmıştır. Nadia Bozak (2011) *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources* adlı kitabında film yapımının diğer endüstriler gibi doğaya ve onun sağladığı kaynaklara olan bağlılığı ile ilişkili olarak sinema sektörünün sinematik ayak izinin çevreye olan etkisini inceler.

Bu çalışmada her filmin bir ekosinema örneği olarak analiz edilebileceği görüşünü paylaşıyorum. Robin L.Murray ve Joseph K. Heumann'ın (2014: xiii) da dediği gibi “her film potansiyel olarak eko-sinemanın bir örneğidir, eko-medya tanımlarına dahil edilen medyalardan biridir, durağan fotoğraflardan sinemaya, müzikten video oyunlarına kadar basılı olmayan medyayı kapsayan bir terimdir”.

3.2. Sinemada “Ekolojik Felaket”

Sinemada “felaket”, sinema tarihin ilk filmlerinden başlayarak sık sık konu edinmiştir. “Felaket” özellikle bilim kurgu sinemasının başat konularından biridir. Susan Sontag 1965 yılında kaleme aldığı “The Imagination of Disaster” adlı makalesinde 1950'den 1965'e kadar dönemin yaygın korkularını yansıtan bilim kurgu filmlerinin işlevlerine değinir. Sontag'a göre “bilim kurgu filmleri bilimle ilgili değildir. Sanatın en eski konularından biri olan felaketi konu alırlar” (Sontag, 1965).

Mick Broderick 1993 yılında yazdığı “Surviving Armageddon: Beyond the Imagination of Disaster” [Armageddon'dan Kurtulmak: Felaketin Hayal Gücünün Ötesinde] adlı makalesinde, Susan Sontag'ın “The Imagination of Disaster” makalesinde ileri sürdüğü düşüncelerine bir eleştiri getirir. Sontag'ın öne sürdüğü “bilim kurgu filmlerinde kesinlikle en örtük türden bile sosyal bir eleştiri yoktur” iddiasının nükleer filmlerle ilgili olarak haklı olmaktan uzak olduğunu belirtir

(Broderick, 1993: 364). Broderick, bu çalışmasında “bilimkurgu sinemasının nükleer Armageddon vizyonlarını besleyen önemli alt türünün, Susan Sontag’ın öne sürdüğü şekilde felaketle değil, baskın söylemsel biçim olarak öncelikle hayatta kalmayla ilgilendiğini” iddia eder (Broderick, 1993: 382).

19. yüzyılın başlarında sinema tarihinin ilk filmlerinin felaketi ele alış şekli ise dönemin yaygın korkularını yansıtmaktan çok, felaketin etkileyici bir görsel seyir malzemesi olarak seyircileri derinden etkileyeceğinin düşünülmesiyle ilişkilidir. Çevresel felaketlerin sinemaya konu olması da yine bu döneme rastlar. Lumière Kardeşler’in çektiği *Bakü Petrol Kuyuları: Yakın Görünüm* (1896) filminin çevresel felaketi konu edinmesi, seyirciyi sarsacak gerçek felaket görüntülerinin kayda alınması şeklinde olmuştur. Lumière Kardeşler filmde yanan bir petrol kuyusunu kayda alırlar. James Williamson’un çektiği *Fire* (1901) filminde ise yangın çıkmış bir evdeki söndürme çalışmaları kayda alınmıştır. Bu filmlerdeki amaç, muhteşem felaket görüntüleriyle seyirciyi şok etmektir. Bugün hâlâ sinemada genellikle çok gişe yapan apokaliptik, post-apokaliptik filmler felaket estetiğini kullanarak, muhteşem imajlarla seyirciyi sarsıp şok etmektedir.

Birinci Dünya Savaşı ile birlikte sinemada, erken dönem sinemanın ilk örneklerinde görülen gerçek felaketi sadece kayda almak dışında dönemin krizlerini yansıtacak senaryolara da yer verilmiştir. Bu bakımdan Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra sinemanın felaket senaryolarıyla daha çok ilgilenmeye başladığı söylenebilir. Özellikle bilim kurgu sinemasında dönemin kaygılarını yansıtan filmler çekilmiştir. Broderick bunu şöyle açıklar:

Sınırsız simyasal ve teknolojik ilerlemeye ilişkin Promethean ve Frankensteinçi mitsel uyarılar, henüz Avrupa Birinci Dünya Savaşı’na girmek üzereyken erken dönem sinemasal ifadesini buldu. H.G. Wells ve diğerlerinin spekülatif gazeteciliği ve bilim kurgusu, kimyasal ve mekanik savaşla ilgili sinema filmi terör hikayelerine verimli bir zemin sağladı. Örneğin, *The War o'Dreams*’de (1915), güçlü bir patlayıcı keşfeden fakir bir kimyager, ABD Hükümeti tarafından kendisine karlı bir anlaşma teklif edilmesine rağmen, gördüğü kehanetsel bir rüya onu bunun aşırı yıkıcılığına karşı uyardıktan sonra formülünü yok eder. *The Branded Four*’da (1920) kötü adamlar için insan ırkını yok edebilecek bir enerji “ışını” yaratan bilim insanı ise duyarsızdır. Jean Renoir’ın *Sur un Air de Charleston* (1927) adlı filminde, Dünya’da kalan son kadın, yıkıcı bir savaştan çok sonra bir bilim insanı tarafından keşfedilir. Bilimin çelişkili

görüntüleri, çılgın bir bilim insanının dünyayı yok etmekle tehdit ettiği ilk serial sesli filmlerden *Voice from the Sky* (1930) ile H.G. Wells'in 30 yıllık yıkıcı bir küresel savaşın sonunda soylu bilim insanlarından oluşan bir topluluk tarafından durdurulacağını öngören *Things to Come* (1936) filmi arasındaki karışıklıkta görülmektedir (Broderick, 1993: 363).

Broderick, Birinci Dünya Savaşı'ndan başlayarak 1945'te atom bombasının kullanılmasına kadarki süreçte çekilmiş bilim kurgu sineması örneklerini inceleyerek, filmlerde konu olan felaketi “insan yapımı” ve “kozmetik” felaket temsilleri olarak gruplandırır. Broderick'e göre 1945'te Hiroşima ve Nagazaki'ye atom bombası atılmadan önce bilim kurgu sineması eskatolojik senaryolarla daha az ilgilenmiştir (Broderick, 1993: 363). Eskatoloji terimi teolojide “son”, “dünyanın sonu” anlamında kullanılır. Birçok dini inançta, gelecekte dünyanın sonunun geleceği düşüncesi hakimdir. Kutsal kitaplarda bu “son”un nasıl gerçekleşeceği anlatılır. Atom bombasının kullanılmasıyla birlikte insanlar bir anda tüm insanlığı yok edebilecek kimyasal bir güce tanıklık etmişlerdir. Bu tanıklığın sanata da yansımaları olmuştur. Bu olaydan sonra Broderick'in de belirttiği gibi, özellikle bilim kurgu sinemasında nükleer kıyametle ilişkili eskatolojik anlatıların sayısı hızla artmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan önce filmlere konu olan felaketi “insan yapımı” ve “kozmetik” olarak iki gruba ayıran Broderick (1993), gezegen felaketini tasvir etmek için kullanılan film görüntülerinin ya kozmik ya da doğal kökenli olduğunu belirtir. Halley Kuyruklu Yıldızı'nın 1910 yılında gelişi yine aynı yıl çekilen *The Comet* (1910) filminde uğursuz bir şekilde tasvir edilir. Broderick'e göre bu ilk anlatıdaki tasvir çağdaş nükleer soykırım senaryolarının çoğuna benzerdir (Broderick, 1993: 363).

Broderick, 1945 öncesi sinemanın erken döneminde çekilen bilim kurgu filmlerinin daha çok dönemin küresel krizlerinin görünümünü yansıttığını belirtir: “...birçoğunun Dünya Savaşları'nın gelişi, 1917 komünist devrimi ve Büyük Buhran gibi küresel olarak algılanan kriz zamanlarındaki yıkıcı felaketlerin yaygın korkularını yansıttığı görülür” (Broderick, 1993: 364). Örneğin 1910 yılında Halley kuyruklu yıldızının geçişi dünyada büyük bir korkuya sebep olur ve bu olaydan sonra çekilen filmlerde bunun etkisi açıkça görülür. Bu olaydan altı yıl sonra Birinci Dünya

Savaşı'nın yarattığı kötü etkiler devam ederken August Blom'un yönettiği *The End of the World* (1916) filminde Dünya'nın yanından geçen bir kuyruklu yıldız yıkıcı doğal afetlere, sosyal huzursuzluğa sebep olur. Film bir kuyruklu yıldızın dünya çapında sebep olduğu felaketi anlatır. Filmde ateşli kıvılcımlar, duman örtüleri gibi felaket görüntüleri yaratmak için kullanılan özel efektler sonraki başka birçok felaket filminde benzer bir şekilde tekrarlanır.

1945'ten önce çekilen filmlerde kullanılan doğal afetten etkilenecek yıkılmış şehirler, duman örtüleri, karaları yutan dev dalgalar, depremler gibi görüntüler bugün sinemanın hâlâ kullanmakta olduğu felaket estetiği örnekleridir. İkinci Dünya Savaşı'nda atom bombasının kullanılması bir anda tüm insanlığın ortadan kalkacağı ve dünyanın sonunun geleceği düşüncesini daha da beslemiştir. Bu tarihten sonra görünür bir şekilde sinemada nükleer felaketle ilişkili kıyamet anlatıları artmıştır.

Broderick, bilim kurgu sinemasında nükleer felaketi konu alan filmlerin, felaketten çok öncelikle hayatta kalmayla ilgili olduğunu belirtir (Broderick, 1993: 382). İlk atom bombasının atılmasıyla birlikte daha önce daha çok doğal afetlerin sebep olduğu kozmik kıyamet anlatılarının yerini, insanın neden olduğu nükleer kıyamet anlatıları almıştır. Bu dönemde çekilen filmler insanın hayatta kalıp kalmayacağı ile ilgili endişenin yansımasıdır. Bu filmlerde nükleer felaketin gezegene verdiği zarara ilişkin bir mercek söz konusu değildir. İlk çevre kaygısı da aslında insanın kendi geleceğine ilişkin duyduğu endişedir. Fakat henüz eleştirel bir bakış yoktur. İnsanın gezegen üzerindeki yıkıcı etkisi, insanın hayatta kalıp kalmayacağı ile ilgili endişeleri odağına alarak zararları yadsınamaz olan atom bombası kullanımı ile sınırlıdır. Burada şu soru önem kazanmaktadır. Bir filmin ekolojik bir felaket filmi olarak görülmesi için o filmin nasıl bir bakış açısı olmalıdır? Aşağıdaki başlıkta bu soruyu cevaplamaya çalışacağım.

3.2.1. İlk Ekolojik Felaket Film?

Robin L. Murray and Joseph K. Heumann (2006) "The First Eco-Disaster Film?" (İlk Ekolojik Felaket Film?) adlı makalelerinde Bertrand Tavernier'in Lumière

Kardeşlerin 1896 yapımı *Oils of Baku: Close View (Baku Petrol Kuyuları: Yakın Görünüm)* filminin “şimdiye kadar yapılmış ilk ekolojik felaket filmi olabileceğini” iddia ettiğini belirtirler. Murray ve Heumann’a göre Tavernier, filmde yanan petrol kuyularının görüntülerini eko-eleştirel bir bakış açısıyla okumaktadır. Çünkü onlara göre “gerçekten de “Petrol Kuyuları”, petrol aramanın yıkıcı etkileri gibi görünen çevresel kaygıları merkeze alan bir okumaya davet ediyor” (Murray ve Heumann, 2006: 44).

Baku Petrol Kuyuları: Yakın Görünüm filminin “ilk ekolojik felaket filmi” olup olmadığı filmin ekolojik bir kaygıyla yapılıp yapılmadığıyla doğrudan ilişkilidir. Film eko-eleştirel bir bakış açısıyla okumak elbette mümkündür. Filmde yanan petrol kuyularının çevre ve gezegen üzerindeki yıkıcı etkileri hakkında düşünmek filmin hangi amaçla çekildiğinden bağımsızdır. Murray ve Heumann’a göre film; “Azerbaycan’ın Bakü kentinde yanan petrol kuyularından çıkan devasa alevleri ve siyah dumanı gösteriyor- görünüşe göre çevresel felaketin kesin işaretleri. Ancak felaket daha çok bir gösteriye benziyor” (Murray ve Heumann, 2006: 44).

Murray ve Heumann, *Bakü Petrol Kuyuları: Yakın Görünüm* filmi için “ekolojik bir film, çevreci bir film ve zenginliğin tarihine bir bakış olarak okunabilir” derler. Fakat onlara göre bu film korkunç bir eko-felaket gibi görünen bir şeyi vurguluyor olsa da asıl önemli olan şey filmin 1896’da çıkan petrol yangınlarının görünümüyle görselde ısrar etmesi durumudur (Murray ve Heumann, 2006: 51).

Yanan petrol, yalnızca büyük ekonomik kayıplarla sonuçlanıyorsa felaket olarak görülüyor. Böylece, yanan petrol kuyularının filmsel temsillerinin ekolojik felaketler yerine muhteşem olaylara dönüşebileceği bir alan var. Ekolojik felaketler filme alındığında, izleyicilere olayın yeniden yaratılmasını sağlar, ancak bu olayın olası feci etkileri, ekrandaki muhteşem anlarla gizlenir. Tavernier’in “Oils of Baku” “şimdiye kadar yapılmış ilk ekolojik film olabilir” iddiası, gösteriyle bağlantılı olarak okunduğunda gücünü yitiriyor. Bununla birlikte, o filmdeki umursamaz figürün aksine, seyirciler, bunların çevresel sonuçları nedeniyle olmasa da, sergilenen yangınlarla donakalır (Murray ve Heumann, 2006: 45).

Sophie Christman Lavin ve E. Ann Kaplan (2017) “The Climate of Ecocinema” adlı makalelerinde sinema tarihinin ilk filmlerinin çevreyi konu etseler de insanın gezegen üzerindeki ekolojik etkisine ilişkin eleştirel bir bakış açısını sunmadıklarını belirtirler. Yazarlara göre, Birt Acres’in sessiz filmi *Rough Sea at Dover* (1895), kabarıp alçalarak kıyıya çarpan deniz dalgalarına yer vererek insanın doğanın ihtişamına karşı duyduğu hayranlığı gösterir. Thomas Edison’un *Sorting Refuse at Incinerating Plant, New York City* (1903) ve *New York City Dumping Wharf* (1903) filmleri ise sanayileşmeye yönelik çevreyi koruyan küresel sosyal eğilimin ilk sinemasal örnekleridir (Lavin ve Kaplan, 2017: 4). Fakat bu filmlerde çevresel sorunlara ilişkin eleştirel bir kaygı söz konusu değildir.

İlk felaket filmlerinden bugüne olan tarihsel sürece baktığımızda Birinci Dünya Savaşı, 1917 Sovyet Devrimi, Büyük Buhran, İkinci Dünya Savaşı, atom bombası denemeleri, nükleer tehdit, viral salgınlar, ekolojik felaketler gibi tarihsel olay ve durumların yarattığı endişe, kaygı durumu özellikle distopik, apokaliptik – post apokaliptik filmlerin arka planını oluşturmaktadır. Sinemada ekolojik felaketleri eleştirel bir bakış açısıyla ele alan filmler ise 1970’li yıllarda çekilmiştir. Bu filmler dönemin çevre hareketinin etkisiyle insanın gezegen üzerindeki yıkıcı etkisine dikkat çekmeye çalışmışlardır.

3.3. Sinemada Antroposen Estetiği

Bu bölümde ilk olarak “sinemada Antroposen estetiği ekolojik krize nasıl çözümler üretiyor?” sorusunu soruyorum. Antroposen estetiğinin ekolojik krize nasıl çözümler ürettiği şu açıdan önemlidir: Jonathan Crary (2023: 49), “modern sanayi uygarlığı dünyayı ateşe vermenin eşiğinde” olduğunu söyler. Ona göre “artık kapitalizmin en son, ‘yakıp yıkma’ (*scorched earth*) safhasındayız”. Yeryüzünün yakılıp yıkıldığı bu çoklu krizler çağında, filmlerdeki Antroposen estetiğinin hangi duyularını harekete geçirdiği önem kazanmaktadır. Neoliberal kapitalizmin yakıp yıktığı dünyayı Crary şöyle betimler:

Sudan mahrum bırakılmış, nehirleri ve yeraltı suları zehirlenmiş, havası kirlenmiş, toprağı kuraklık ve kimyasal tarımla mahvedilmiş, kavrulmuş bir dünya demektir. Yakıp yıkmak kapitalizmi, grup ve toplulukların kendi kendini yönetmesine veya birbirlerine destek olmasına imkân veren ne varsa imha eder. Bu durum madencilik, ormansızlaştırma ve zehirli atık yığılma yoluyla yaşanması imkânsız çorak alanlar ve yoksulların umutsuz iç sürgünler haline geldiğı şehirler yaratılan Küresel Güney’de aşırı şiddetli yaşanıyor (Crary, 2023: 49-50).

Crary’in “yakıp yıkmak kapitalizmi” şeklinde nitelediğı kapitalizm, bugün dünyayı giderek çorak bir yere dönüştürmüştür. Crary’e (2023:50) göre “dünyanın hayat verici ve koruyucu tabakalarının yüzölçümü her ay hızlanarak sürüyor; Amazon ormanlarının yakılması, mercan resifleri beyazlaması, koca koca nehirlerin hidroelektrik santrallerle boğulması, ılıman bölgelere özgü otlakların büyük ölçüde yok olması” buna örnektir. Bütün bu yaşananların acı sonucu yaşanmakta olan iklim krizi gerçeğidir. Fakat biliyoruz ki iklim krizinin yıkıcı etkilerini bütün insanlar eşit bir şekilde deneyimlememektedirler. İlerlemeci neoliberal politikaların büyüttüğü pastadan payını halihazırda zaten alamayan, kapitalizmin sermayesini büyütmek için sömürdüğü bölgelerdeki insanlar, iklim krizinin etkilerini “yavaş şiddet” (Nixon, 2011) olarak yaşamaktadırlar. Bu bakımdan iklim krizinin neden olduğı felaketler çağında çevresel adaletin olduğunu ve herkesin bu felaketlerden payını eşit bir şekilde aldığını söylemek imkânsız görünüyor. İklım krizinden dolayı bugün binlerce insan özellikle neoliberal faaliyetlerin posasına dönüşmüş topraklarından göç etmek zorunda kalıyor ve iklim mültecilerin sayısı giderek artıyor.

Yanan ormanlar yüzünden yaşam yerlerini kaybeden, hızla değışen iklim şartlarına uyum sağlayamadığı için nesilleri tükenmekle karşı karşıya kalan, avlanma yüzünden sayıları giderek azalan, uygun yaşam koşullarını bulmakta zorlanan, kısacası iklim krizinin ve insanın yıkıcı gücü karşısında ölüm kalım savaşı veren hayvanları, yok olan ormanları, ağaçları, kirlenen denizleri, okyanusları, toprağı, havayı düşündüğümüzde Antroposen estetiğinin izleyicide hangi duyguları harekete geçirdiğı etik bir tartışma konusu oluyor. Özellikle apokaliptik filmlere baktığımızda kullanılan Antroposen estetiğı dünyanın karşı karşıya kaldığı acı gerçeklerle yüzleştirmek yerine seyircinin kendine ve içinde yaşadığı dünyaya yabancılaştığı bir estetik haz alma aracı olarak işlev görmektedir. Bu sonuçtan yola çıkarak insanın

nasıl olur da kendisinin ve doğanın yok oluşundan estetik zevk alabildiğini Susan Sontag, Walter Benjamin, Umberto Eco, Immanuel Kant, Edmund Burke gibi yazar ve düşünürlerin görüşlerine başvurarak tartışacağım.

3.3.1. Yıkımın Estetiği

Susan Sontag (2008) “Büyüleyen Faşizm” adlı makalesinde Leni Riefenstahl’ın *İradenin Zaferi* ile *Olimpiyat* gibi filmleri ve 1974 yılında yayımlanan *The Last of the Nuba* isimli fotoğraf kitabı üzerinden faşist bir estetiği tanımlar. Sontag’a göre “Riefenstahl tamamen Nazi sanatıyla özdeş olan ve sanatı yalnızca Üçüncü Reich döneminde değil, bu rejimin yıkılışından otuz yıl sonra da sürekli olarak faşist estetiğin temalarını işleyen tek önemli sanatçıdır” (Sontag, 2008: 2016).

Riefenstahl’ın Hitler döneminde çektiği filmleri propagandist filmlerdir. Sontag (2008), bu filmlerdeki kusursuz güzellikteki devasa kalabalıkları, anıtsal yapıları faşist bir estetiğin göstergeleri olarak sayar. Sontag’a göre “Faşist dramaturji büyük güçler ile kuklaları arasındaki ilişkilere odaklanır. Koreografisi durmaksızın hareket ile donmuş, statik, “eril” duruş, arasında gider gelir. Faşist sanat boyun eğmeyi yüceltir; akılsızlığı över; ölümü çekici hale getirir” (Sontag, 2008: 2017).

Robert P. Kolker *İradenin Zaferi* filmini şöyle değerlendirir; “İzleyicide, gözleri yukarda, Hitler’e tapınan mutlu insanlardan oluşan, yüzleri seçilmeyen, geometrik olarak düzenlenmiş, yığına katılma arzusu yaratmak. Biçimsel olarak film yalnızca ideolojiye giden yolu göstermez, filmin kendisi bizzatihi eylem halindeki ideolojidir (Kolker, 1999: 153).

Sontag faşist sanatın özelliklerinin komünist ülkelerin resmi sanatında da ortaya çıktığını belirtir;

Anıtsal olandan alınan hazlar ve kitlelerin kahramana bağlılığı hem faşist hem de komünist sanat için ortaktır; bunlar sanatın toplumun liderlerini ve öğretilerini ölümsüzleştirme işlevine sahip olduğu bütün totaliter rejimlerin görüşlerini yansıtır. Devrimin görkemli ve katı modeller içinde gösterilmesi bir diğer ortak

ögedir, çünkü böylesi bir koreografi devletin birliğini aktarır. Bu nedenle kitlesel atletik gösteriler, bedenlerin teşhiri ve koreografisi bütün totaliter ülkelerde değerli bir etkinliktir (Sontag, 2008: 2017).

Faşist sanat biçimsel bir mükemmelliği önemser. Bu bakımdan Sontag faşist sanatın kısmen totaliter sanatın özel bir varyantına sahip olduğunu belirtir:

Sovyetler Birliği ve Çin gibi ülkelerin resmi sanatı ütopyan bir ahlaka temellidir. Faşist sanat da ütopyan bir estetiği -fiziksel mükemmelliğin estetiğini- sunar. Nazi dönemindeki ressam ve heykeltıraşlar sık sık çıplak insan bedenini tanımladılar, ancak bedensel kusurları göstermeleri yasaktı. Onların çıplak insan bedenleri erkek sağlık dergilerindeki resimlere benzer; bunlar dindarca aseksüel ve (teknik anlamda) pornografik resimlerdir, çünkü bir fantezinin mükemmelliğine sahiptirler (Sontag, 2008: 2017).

Faşist sanatın biçimsel anlamda bir mükemmelliğin estetiği ile ilgilenmesi Riefenstahl savunucuları için yönetmenin Nazi döneminde çektiği propaganda filmlerindeki sorumluluğundan onu azade etme çabasına dönüşmüştür. Savunucularına göre, Riefenstahl her zaman güzel ile ilgilenmiştir (Sontag, 2008: 2013).

Riefenstahl, *Cahiers du Cinema* dergisine verdiği röportajda “Bicime yönelik bu kaygı konusunda özel olarak Alman olan bir şeyler görüyor musunuz?” (akt. Sontag, 2008: 2013) sorusunu şöyle cevaplandırır:

Yalnızca şunu söyleyebilirim ki, güzel olan her şeyi çekici bulduğumu hissediyorum. Evet, güzellik, harmoni. Ve belki de kompozisyona yönelik bu dikkat, biçime yönelik bu arzu sonuçta gerçekten Alman bir şeydir. Bunları tam olarak bilmiyorum. Bu bilgimden değil, bilinçdışından geliyor... Ne eklememi istiyorsunuz? Saf olarak gerçekçi, yaşam dilimine ait, sıradan, gündelik olanlar beni ilgilendirmiyor... Güzel, güçlü, sağlıklı ve canlı olan beni büyülüyor. Ben harmoniyi arıyorum. Harmoni ortaya çıktığında mutlu oluyorum. Sanıyorum bununla sorunuza yanıt verdim (akt. Sontag, 2008: 2013).

Riefenstahl “saf olarak gerçekçi, yaşam dilimine ait, sıradan, gündelik olanlar beni ilgilendirmiyor” der. Riefenstahl’ın faşist estetiği gündelik olanla ilgilenmez, doğal, saf gerçekçi olanı güzel olarak değerlendirmez. Riefenstahl gibi İtalyan fütürist Filippo Tommaso Marinetti de “savaş güzeldir, çünkü yemyeşil çayırların rengini makineli tüfeklerin alev saçan orkideleriyle zenginleştirir” (akt. Benjamin, 2013: 93) diyerek doğal olanı yok eden yıkımın estetiğinden duyduğu hazzı dile getirir. Marinetti’nin kaleme aldığı ve 1909 yılında Le Figaro’da yayımlanan “Fütürist Manifesto”da savaş bir sanat olarak yüceltilir ve yıkım estetize edilir:

Biz fütüristler, yirmi yedi yıldan beri savaşa anti-estetik bir damga vurulmasına karşı isyan halindeyiz... Bunun yerine şunu söylüyoruz: ... Savaş güzeldir, çünkü gaz maskeleri, dehşet salan megafonları, alev makineleri ve küçük tankları aracılığıyla, insanın boyunduruk altına alınmış bir mekanizma üzerindeki egemenliğini kurar. Savaş güzeldir, çünkü bir düşü (insan bedeninin madenleştirilmesi düşünüy) uygulamaya sokar. Savaş güzeldir, çünkü yemyeşil çayırların rengini makineli tüfeklerin alev saçan orkideleriyle zenginleştirir. Savaş güzeldir, çünkü tüfek seslerini, top gürlemelerini, ateşkes haykırıışlarını, kokuları ve çürümüş etlerden yayılan iğrençlikleri bir senfoniye dönüştürür. Savaş güzeldir, çünkü büyük tankların, geometrik dizilişle uçan filoların, yanan köylerden yükselen duman halkalarının ve savaşa özgü başka benzeri şeylerinki gibi yeni bir mimari yaratır... Fütürizmin şairleri ve sanatçıları! ... Savaş estetiğinin bu ilkelerini hiç aklınızdan çıkarmayın; çıkarmayın ki, yeni bir edebiyat ve yeni bir grafik sanatı uğruna yürüttüğünüz mücadeleniz bunların ışığıyla aydınlansın! (akt. Benjamin, 2013: 93).

Walter Benjamin, faşizm ile birlikte estetiğin nasıl siyasallaştırıldığına dikkat çeker. Benjamin’e göre; “siyaseti estetize etmeye yönelik her türlü çabanın doruğuna varacağı tek bir nokta vardır: savaş”. Savaşta yıkım estetize edilerek yüceltilir. Benjamin fütürist manifestoda olduğu gibi faşizmin de yıkımı estetize ettiğini savunur (Benjamin, 2013: 92). Benjamin’e göre;

Fiat ars -pereat mundus,*der faşizm ve faşizm -Marinetti'nin açıkça belirttiği üzere-savaştan, teknolojinin değiştirmiş olduğu algı duyusunun sanatsal yolla karşılanmasının sağlanmasını bekler. Bunu en açık biçimiyle l'art pour l'art* düşüncesinin hayata geçirilmesinde görebiliriz. Homeros'un devrinde Olimpos'taki tanrıların gözünde seyirlik bir şey olan insanlık, artık kendisi için bir seyir malzemesidir. İnsanlığın kendine yabancılaşması o raddeye varmıştır ki, kendi yıkımını dahi birinci kalite bir estetik haz olarak yaşayabilecektir. Faşizmin siyaseti

estetize etmesinin bizi getirip getireceği yer burasıdır. Komünizm ise buna sanatı siyasallaştırarak karşılık vermektedir. (Benjamin, 2013: 95).

Benjamin'e göre faşizmin siyaseti estetize etmesiyle insanın kendine yabancılaşması öyle bir noktaya gelmiştir ki, insanlık artık kendi yok oluşundan estetik bir haz almaktadır. Bir zamanlar Olimpos'taki tanrılar için seyirlik bir malzeme olan insanlık şimdi kendi kendisinin seyir malzemesidir (Benjamin, 2013: 95). Yıkım, ölüm gibi normalde acı duygusunu harekete geçirmesi gereken durumlar estetize edilerek insanın kendi yok oluşu artık bir seyirlik bir malzemeye dönüşmüştür. Sontag yıkımın estetiğini, yıkımın ortalığı kasıp kavurarak, ortalığı karıştırarak ortaya çıkardığı kendine özgü güzellik olarak niteler (Sontag, 1965).

Yıkım estetiği, ölmüş insan bedenleri, bombalanmış şehirler, yanıp kül olmuş doğa ile ilgilenir. Özellikle teknoloji güdümlü savaşların ortaya saçtığı dehşet görüntüler yıkım estetiğinin imgeleridir. Fütürist manifesto "Savaş güzeldir, çünkü büyük tankların, geometrik dizilişle uçan filoların, yanan köylerden yükselen duman halkalarının ve savaşa özgü başka benzeri şeylerinki gibi yeni bir mimari yaratır..." der (akt. Benjamin, 2013: 93). Bugün yaşanan çevresel felaketlerin kendi yıkım estetiğini yaratmak için uçan filolara, dev tanklara ihtiyacı yok artık. Benjamin, "Toplum, nehirlerin akışını sürdürmek yerine, insan selini bir siper yatağına dönüştürür; uçaklardan tohum atmak yerine şehirlere yangın bombaları yağdırır" der (Benjamin, 2013: 94). Yaşadığımız Antroposen çağı insanların yıkıcı faaliyetleriyle nehirlerin akışına adım adım engel olduğu, şehirlerine küresel ısınma bombalarının yağdığı, ormanlarının yanıp kül olduğu, hayvanlarının yaşam yerlerini bir bir kaybettiği, felaketler zinciriyle her gün felaketlerden felaket beğenmek zorunda kaldığı bir çağdır.

Antroposen estetiği, Antroposen çağın alameti farikası olarak bir felaket estetiği, ölümün ve yıkımın estetiği olarak ele alınabilir. İnsanın kendi yok oluşundan duyduğu estetik hazzı çevresel felaketleri konu almış apokaliptik, post-apokaliptik filmlerin yıkım estetiğinde görmek mümkündür. Sontag, bilimkurgu filminin yıkımın estetiğiyle ilgilendiğini ve iyi bir bilimkurgu filminin özünün de yıkım imgelerinde yattığını belirtir (Sontag, 1965). Önceleri güzellik kavramı ile ilişkilendirilen zevk ve

estetik haz alma duygusu nasıl olur da dehşet saçan manzaralara, anlatılara duyulmaya başlamıştır. Bu durum korku ve dehşet duygusu ile ilişkili olarak “yücelik” kavramı ile açıklanmaktadır. Felaket filmlerindeki Antroposen estetiği, korku ve dehşet saçan, şok eden, büyüleyen yönüyle “yücelik” kavramı ile ilişkilidir.

Miles Orvell, “Photographing Disaster: Urban Ruins and the Destructive Sublime” adlı makalesinde Dünya Ticaret Merkezi’ne (ikiz kulelere) yapılan terör saldırısının, Katrina ve Sandy Kasırgalarının ardından çekilen harabe ve yıkım fotoğraflarının görsel kültüre olan etkisine odaklanır. Orvell şöyle devam eder:

Can kayıplarına üzülüyoruz ama aynı zamanda görsel medya ve özellikle fotoğraf aracılığıyla deneyimlediğimiz bu tür yıkım gösterileri karşısında büyüleniyoruz. Bu hayranlık benim “yıkıcı yüce” (“11 Eylül'den Sonra”) dediğim şeydir...Kendi dönemimiz için fotoğrafın, maddi yıkım görüntüsüyle bağlantılı yaygın bir kayıp ve keder duygusu uyandıran özel bir felaket ikonografisi yarattığını iddia ediyorum (Orvell, 2013: 647).

Orvell, felaket fotoğrafçılığının bize sarsıcı ve muğlak estetik bir zevk verdiğini belirtir (Orvell, 2013: 647). Orvell’in sözünü ettiği yıkımın bu estetiğini yüce kavramı ile ilişkili okumak gerekir. Yaşanan felaketlerle sarsılıp, yaşanan kayıplar ardından bir nevi yas süreci yaşasak bile yıkımın, yok oluşun estetiği bizi büyüler. Orvell bu hayranlığı “yıkıcı yüce” olarak adlandırmaktadır.

1991 yılında yaşanan Körfez Savaşı televizyonda canlı olarak yayımlanan ilk savaştı. Jean Baudrillard Körfez Savaşı’nın patlak vermesinden önce “Körfez Savaşı gerçekleşmeyecek” başlıklı bir makale yazar. Savaş gerçekleştiğinde ise Baudrillard öne sürdüğü düşüncelerinden caymak bir yana önceki yazdıklarıyla benzer doğrultuda “Körfez Savaşı: Gerçekten oluyor mu?” ve “Körfez Savaşı yaşanmadı” adında iki makale daha yayımlar. Baudrillard (2011), *Simülakrlar ve Simülasyon* adlı kitabında öne sürdüğü “simülasyon kuramı”nda gerçeklik anlayışının yerini belirli göstergelerin (görünümlerin) aldığı ve gerçeğe ait bütün semptomların ortada bulunmasına karşın, gerçekliğin yerini alan simülakrlarla örülmüş bir evrene işaret etmektedir. Buna göre gerçek ile onun imgesi arasında ayırım yapma becerimiz kaybolmuştur. Baudrillard

(1995) Körfez Savaşı ile ilgili yazdığı makalelerde de bunun bir savaş olmadığını savaşın görünümü olduğunu söyler. Çünkü artık gerçek olan, imgesinden ayırt edilemez noktaya gelmiştir. Claire Colebrook, Baudrillard'ın Körfez Savaşı ile ilgili açıklamalarını şöyle açıklar:

Baudrillard'ın en ünlü açıklaması, Körfez Savaşı'nın “gerçekten yaşanmadığı”ydı. Bununla kastettiği şey, medyanın olayı savaşın hiçbir *mahalle* veya gerçek bir konuma sahip olmayacağı şekilde kazanılmıştı. Ama yalnızca bir imgeler savaşı söz konusu değildi, Ortadoğu'nun sunumları düşmanı iblisleştirmek için kullanıldı, görüntüleme araçlarıyla güdümlü füzeler fırlatıldı ve hedefler vuruldu, CNN izleyicileri savaşı daha gerçekleşirken bir medya olayı olarak izleyebildi. Savaşın yeri, mahalli artık sınırlı değildi, ama yayılarak Batı'da televizyon ekranlarına taşınmıştı-füze bombardımanı ile imge bombardımanı arasında bir ayrımın yapılamayacağı noktaya dek üstelik (Colebrook, 2013: 131).

CNN izleyicileri Körfez Savaşı'nı bir “medya olayı” olarak izlediler. Bu izleme deneyimi patlamış mısır eşliğinde kıyamet filmi izleme deneyimini andırır. Çünkü dehşet “yıkıcı yüce” olarak gerçeği gölgede bırakacak şekilde bir yıkım estetiği olarak imgeler sunmuştur.

Baudrillard yaptığı bir söyleşide 11 Eylül'deki saldırıya ilişkin tepkisinin ne olduğu sorulduğunda da şöyle cevap verir: “...Ben de afalladım tabi, ama hissettiğim şey ahlâki bir duygu, bir felaket duygusu değildi. Dürüstçe söylemem gerekirse ilk tepkim bir tür yüceltme duygusu, coşkunluk oldu. Bu olağandışı bir olaydı. Ne var ki, üzerine hemen konuşulamayacak kadar önemli, olağandışı göründü bana” (Ada, 2006). Baudrillard'a ilk anda coşkunluk, yüceltme duygusu veren de yıkım estetiğinin “yüce” ile olan ilişkisidir.

11 Eylül saldırılarının fotoğraflarını çekmiş James Nachtwey, Joel Meyerowitz ve Lyle Owerko gibi fotoğrafçılar da Baudrillard ile benzer bir açıklama yaparak bu saldırıyı “güzel, korkunç, güzellik ve muhteşem sözcükleriyle betimlemişlerdir” (Erciyeş Tosun, 2021: 644). Alman klasik müzik bestecilerinden Alman Karlheinz Stockhausen da bu saldırıyı “bütün kozmosta mümkün olan en büyük sanat eseri” olarak niteler. Stockhausen'göre teröristler “müzikte hayal dahi edemeyeceğimiz bir

şeyi tek perdede” gerçekleştirmişlerdir (Lentricchia ve McAuliffe, 2017: 20). Frank Lentricchia ve Jody McAuliffe *Katiller, Sanatçılar ve Teröristler* adlı eserlerinde Stockhausen’in hayranlığını gizlemeden coşkunluk duymasını şöyle değerlendirirler:

Hepimizin ağzını açık bırakan şey. Dünya Ticaret Merkezi’nin harikulade imajlarla örülü bir anlatıya dönüşmesi. Kamera için terörizm. (Bodur ve çirkin bir yapı olan Pentagon’un o garip bölümündeki dumanlar tüten yıkıntıların imajı aynı çekiciliğe sahip değil.) Ancak Stockhausen’i ilgilendiren imajlar değil. Onu büyüleyen eylemin kendisi. “Tüm kozmosta mümkün olan en büyük sanat eseri” derken bunu kastediyor. Stockhausen’in kullandığı bu kıskırtıcı sanatsal benzetme bilerek seçilmiş bir ifade. Şöyle devam ediyor: “Bütünüyle bir performansla konsantre olmuş insanlar var ve bu nedenle 5.000 kişi sonsuzlukta kayboluyor, tek bir anda.” Stockhausen’in böylesi bir başarı karşısında kendini daha önemsiz bir sanatçı gibi hissetmesi mi söz konusu? Adeta bir parça kıskançlık -terörizm kıskançlığı- hissediliyor: “Ben bunu yapamazdım. Bununla karşılaştırıldığında besteci olarak bizler hiç sayılırız.” (Lentricchia ve McAuliffe, 2017: 20).

Lentricchia ve McAuliffe, Stockhausen’ı ilgilendiren şeyin aslında estetik imajlar olmadığını söyleseler de yaptıkları “hepimizin ağzını açık bırakan şey. Dünya Ticaret Merkezi’nin harikulade imajlarla örülü bir anlatıya dönüşmesi. Kamera için terörizm” açıklamayla yıkımın estetiğine ve bu estetiğin verdiği estetik haza bir anlamda dikkat çekmektedirler. 11 Eylül saldırıları ile ilgili Damien Hirst, Karlheinz Stockhausen, Richard Schechner, Miles Orvell, Baudrillard gibi ünlü isimler bu saldırıların “büyüleyici, hayranlık uyandıran, yüce, trajik, güzel, coşkulu, olağandışı, ürkünç, gerçekleştirilmesi imkânsız bir sanat eseri olarak estetik bir haz verdiğini iddia etmişlerdir” (Erciyeş Tosun, 2021: 644).

Orvell’in “yıkıcı yüce” olarak tanımladığı şey yıkımı bir gösteriye dönüştürürken izleyeni yaşanan felaketleri normalleştirerek ondan uzaklaştırma işlevi görür. Burada Benjamin’in kendine yabancılaşma dediği durum söz konusudur. Çevresel kıyamet filmleri de bizi felaketin gerçekten olabileceği fikrinden uzaklaştırarak felaketi kanıksamamıza neden olur. Bu filmlerde kullanılan ve “yıkıcı yüce” denilebilecek Antroposen estetiği izleyicinin canlılığın yok oluşundan bir nevi estetik haz almasıyla sonuçlanır.

Film eleştirmeni David Thomson *Filmler Hayatımızı Nasıl Etkiler?* adlı kitabında felaket görüntülerinin bizde nasıl bir yabancılaşmaya sebep olduğunu şöyle açıklar:

Bir fotoğrafın varlığı çağırırken aynı zamanda yokluğu akla getirdiğini ilk kaydeden John Berger'di. Film ve varislerinin esas işlevi yalnızca gerçekliğe katılmak değil, bizi ondan uzak tutan ekranlara bizi alıştırmak. Mart 2011'de Japonya'daki yıkımın televizyon görüntülerini izlerken bir katlı otoparkta sel üzerinde cidden tersyüz olmuş ve derli toplu halde geri giden ve köşeleri dönen boş otomobillerin gösterildiği sonsuz bir çekim gördüm. Dehşete kapıldım ve çaresizdim ama komik olduğunu düşündüm. Bir Jacques Tati filminden bir sahne olup olmadığını merak ettim. En küçük oğlum naklen yayında ikinci uçağın Dünya Ticaret Merkezi kulesine girdiğini gördüğü zaman "Baba, bu hangi filmden?" diye sormuştu" (Thomson, 2015: 693-694).

Japonya'da 11 Mart 2011 tarihinde 9.1 büyüklüğünde bir deprem olmuş hemen ardından gerçekleşen tsunamide binlerce canlı yaşamını kaybetmiştir. Bu arka plandaki binlerce kayba rağmen Thomson'un da belirttiği gibi felaket görüntüleri bizi dehşete sürüklerken aynı zamanda bizi bağlama yabancılaştırır. Çevresel felaketleri konu almış, tüm yıkım estetiğini cömertçe kullanan apokaliptik, post-apokaliptik filmler bizi felaketten uzak tutan ekranlara alıştırdıkları için dünyada yaşanmakta olan gerçek bir felakete ait görüntüler izlerken izlediklerimizi bir film izleme deneyimi ile karıştırabiliriz.

Bu başlıkta yıkım estetiğinin "yüce" ile olan ilişkisini tartıştım. Aşağıdaki başlıkta "yüce" kavramının kaynağı ile ilgili temel kaynaklara başvurarak "insan nasıl olur da canlılığın yok oluşundan estetik bir haz alabiliyor?" sorusu ekseninde tartışacağım.

3.3.2. "Yıkıcı Yüce" Olarak Antroposen'in Estetiği

Umberto Eco'ya göre; "yücelik" kavramını ilk olarak MS I. yüzyılda yaşadığı düşünülen Longin kullanmıştır. Eco, Longin'in yücelik kavramını ele aldığı ünlü incelemesinin XVII. yüzyılda İngilizce ve Fransızca 'ya çevrilmiş olsa da bu kavramın

tarafıtar toplamasının XVIII. yüzyıl ortalarını bulduğunu belirtir (Eco, 2019: 278). Eco Longin'in yücelik ile ilgili görüşlerini şöyle aktarır:

Sahte Longinus'un görüşüne göre, Yücelik deyimi (Homeros'un şiirlerinde ve klasik trajedilerde dile getirilen), hem yaratıcının hem de sanat eserini algılayanın duygusal katılımını tetikleyen ulu ve soylu tutkuları ifade eder. Sanatçı yaratıcılığı süreci söz konusu olduğunda, Longinus en büyük önemi heyecan anına verir; onun görüşüne göre, Yücelik şiirsel söylemi içten harekete geçiren, böylelikle de dinleyiciyi ya da okuru coşkuya sürükleyen bir şeydir. Longinus bu etkiyi yaratan söylev ve üslup yöntemlerine büyük dikkat gösterip, Yüceliğe sanat sayesinde erişilebileceği sonucuna varır...Böylece, Longinus için Yücelik bir sanat etkisidir ve doğal bir olay değildir, gerçekleşmesi için bazı kuralların bir araya gelmesi gerekir ve keyif verme amacı taşır (Eco, 2019: 278).

Longin (2016: 15) “yüce olanlar doğuştandır sonradan öğretilemez” düşüncesine karşı çıkararak “ben aksinin geçerli olduğunu iddia ediyorum” der. Longin yüce olana dair beş kaynağı açıklar. Buna göre bu beş kaynaktan ilk iki temel kaynak olan yüce düşünceler ve muhteşem coşkuların doğuştan olduğunu, diğerlerinin (edebi sanatlar, ifade gücü, kelime seçimi ve cümle yapısı) ise sonradan sanatsal faaliyetlerle kazanıldığını belirtir (Longin, 2016: 21).

Kant (2017) ilk baskısı 1764 yılında yayımlanan *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler* adlı eserinde ince duygunun *yücelik* duygusu ve *güzellik* duygusu olarak iki türlü olduğunu belirtir. Kant'a göre;

İkisinin de etkisi hoştur, ama farklı biçimlerde. Karla kaplı doruğu bulutların üzerine yükselen bir dağın görüntüsü, şiddetli bir fırtınaya ilişkin betimleme ya da Milton'un cehennem krallığının tasviri zevk uyandırır, ama korkuyla; diğer yanda, çiçeklerle kaplı çayır, derelerin kıvrılarak aktığı ve sürülerin otladığı vadi görüntüsü, [Verigilius'un] Elysium tarifi ya da Homeros'un Venüs kemerini tasviri de hoş, ama şen ve gülümseten bir duyuma vesile olur. Önceki izlenimi yeterli güçte edinebilmemiz için bir *yücelik duygusuna*, ikincisini yaşamamız için bir *güzellik duygusuna* sahip olmalıyız (Kant, 2017: 50).

Kant (2017: 51) yüceliği üç şekilde inceler. Kant’a göre yücelik duygusuna “bazen belli bir korku ya da melankoli, bazı durumlarda asude bir merak ve bazen de yüce bir plana tamamen hâkim bir güzellik eşlik eder”. Kant, “ilkine *korkutucu yücelik*, ikincisine *soylu yücelik* ve üçüncüsüne *görkemli yücelik*” der. Kant’ın *korkutucu yücelik* olarak nitelediği yüce duyguyu korku ile ilişkilendirmesi şu açıdan önemlidir. Çünkü bu korku aynı zamanda zevk veren bir korkudur. Kant’a (2017: 51) göre; “yüce harekete geçirir, güzel büyüler. Tam bir yücelik duygusu yaşayan bir adamın edası ciddi, bazen sert ve şaşkındır. Diğer yanda, canlı güzellik duyumu gözlerde parıltıyan neşeyle, gülümseten özelliklerle ve çoğu kez ışıltılabılır sevinçle kendini belli eder.”

Eco da XVIII. yüzyılda estetik beğeni dünyasının Güzellik ve Yücelik olarak ikiye ayrıldığını söyler. Eco’ya göre bu bölünmenin temelinde, Yücelik deneyinin önceleri Güzellik deneyine atfedilmiş olan pek çok özelliği kazanmış olması yatmaktadır. Eco, XVIII. yüzyılı “yeni manzaralarla ve yeni âdetlerle karşılaşmaya can atan gezginlerin çağı” olarak niteler (Eco, 2019: 281-282). Ona göre,

Bu tutkunun nedeni, daha önceki yüzyıllarda olduğu gibi fetih değil, yeni keyifler ve yeni heyecanlar tatmaktır. Bu merak egzotik, ilginç, tuhaf, farklı ve şaşırtıcı olandan alınan zevkin gelişmesine yol açtı. Bu dönem, “dağların şiirselliği” olarak adlandırabileceğimiz bir akımı doğurdu: Alp Dağları’nı aşacak kadar cesur gezgin, aşılmaz zirvelerin, sonsuz buzulların, dipsin yarların ve sınırsız topraklar’ın karşısında hayranlığa düşüyordu (Eco, 2019: 282).

Eco’ya göre XVIII. yüzyılın ikinci yarısında harabeler, tüm düzensizlik ve biçimsizlikleriyle “bitirilmemişlikleri, amansız zamanın üzerlerine bıraktığı izler, üzerlerini kaplayan yabanî otlar, çatlaklar ve yosunlar yüzünden beğeniliyordu”. Bu durum oransız ve düzensiz olarak görülen gotik mimarinin başarısına yol açtı. Bu dönemde harabelerle ve gotikle ilgili bu eğilimin edebiyatta da yansımaları oldu ve “gotik” roman yükselişe geçti. Gotik romanda kasvetli manzaralar, hortlaklar ve tüyler ürpertici durumlar tasvir edilirken ayrıca önceleri zevk ve keyif kavramları Güzellik kavramı ile bağdaştırıldığından nasıl olur da dehşet duygusunun hoşla gittiği merak ediliyordu (Eco, 2019: 285-288).

Eco'un, Friedrich von Schiller'in *Über die tragische Kunst* (1792) adlı eserinden yaptığı alıntı, dehşet duygusunun nasıl olur da hoşla gittiğini açıklar niteliktedir. Schiller'e göre dehşetli şeylerin bize çekici gelmesi doğamız gereğidir (akt. Eco, 2019: 289). Buna göre;

Üzücü, korkunç ve hatta dehşetli şeylerin bize çok çekici gelmesi, kederin ve terörün aynı güçle bizi itmesi ve çekmesi doğamızın genel bir olgusudur. İnsanlar, beklenti içinde cinayet öyküsü anlatan birinin çevresinde toplanacaktır; maceralı hayalet öykülerini hevesle ve bir solukta okuruz ve tüylerimizi ne kadar çok ürpertirse isteğimiz o kadar çok artar. Ruhun bu itici gücü, bir gerçekle yüz yüze geldiğimizde gözle görülür bir hal alır. Kıydan baktığımız zaman, bütün donanmanın batmasına neden olan fırtına, yüreğimizin duygularını heyecanlandığı aynı güçle imgelemimizi de sevindirir (akt. Eco, 2019: 289).

Eco'ya göre yücelik temasının yayılmasında hiçbir eser Edmund Burke'un ilk baskısı 1756 yılında yapılmış olan *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* [Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma] adlı kitabı kadar katkıda bulunamamıştır (Eco, 2019: 290). Burke'a göre; "Acı ve tehlike düşüncesini uyandırmaya uygun her tür şey, başka bir deyişle, herhangi bir biçimde korkunç olan ya da korkunç nesnelerle bağlantılı olan veya dehşete benzer bir etki yaratan her şey *yücenin* kaynağıdır. Yani, zihnin hissedebileceği en güçlü duyguyu ortaya çıkarandır" (Burke, 2008: 42).

Burke (2008: 42) dehşet duygusunu açığa çıkaran korkunç addedilen şeyleri yücenin kaynağı olarak görür. Eco'ya göre Burke, yüzlerce yıllık estetik kültürüyle çelişir çünkü güzelliğin orandan ve uyumdan oluştuğu düşüncesine karşı çıkar. Burke, güzelliği yüceliğin karşısına yerleştirerek güzelliği öncelikle vücutların, insan ruhuna duyular yoluyla etki eden ve vücuda karşı sevgi yaratan nesnel özellikleri olarak niteler. Yücelik ise dehşet gibi duyguların dizginlerinden kurtulmasıyla hayata geçer, karanlıkta gelişir, gücü doğurur ve yoksunluğu çağırır. Güçlük, sınırı olmayan unsurlar ve sürekli daha büyük özlemi yüceliğin baskın özellikleridir (Eco, 2019: 290).

Burke'a (2008: 49) göre "alışılmadık ve keder verici bir felaket kadar istekle peşine düştüğümüz başka bir manzara daha yoktur; öyle ki, talihsizlik ister gözümüzün

önünde ister geri dönüp baktığımız tarihte olsun, bize her zamana keyif verir.” Burke’un dehşetin nasıl olur da keyif verici olabildiğine dair yaptığı açıklama bu tezin argümanı açısından da önemlidir. Burke bunu şöyle açıklar: “Tehlike ya da acı çok yakındaysa, hiç keyif vermezler ve yalnızca korkuturlar, ama belli mesafelerden ve çeşitli biçimlerde değişikliğe uğrayarak, her gün yaşadığımız üzere, keyif verebilirler, nitekim verirler de” (Burke, 2008: 43). Felaket estetiğini kullanarak izleyici kitlesini artıran apokaliptik ve post-apokaliptik filmler de iklim krizini hep uzak bir geleceğin ya da bizden çok uzakta bir yerin konusu olarak kurgularlar. Burke da “dehşet ensemizde hissetmediğimiz müddetçe her zaman için keyif veren bir tutkudur” der (Burke, 2008: 49). Eco’ya göre, Burke’un bu açıklaması korkunun nedenlerinden uzaklaşma anlamına geldiğini ve bunun da korkuya karşı bir tür aldırma iması ettiğini söyler. Eco’ya göre, acı ve dehşet zarar vermedikleri sürece yücelik nedenleridir. Ve bu da önceki yüzyıllardaki güzellik yaklaşımının bir eşidir. Buna göre; Güzellik hoşla giden şeyi mutlaka tüketme ya da ona sahip olma arzusundan bağımsız olarak zevk veren bir şeydir; aynı şekilde, Yücelik’le ilgili dehşet, bize hükmedemeyen ve zarar veremeyen bir dehşettir. İşte Güzellik ve Yücelik arasındaki derin ilişki de bu benzerlikten kaynaklanır (Eco, 2019: 291).

“Dehşet nasıl olur da keyif verici olabilir?” sorusunu bu bölümde yineliyorum. Bu soruya verdiğim cevap Burke’ın XVIII. yüzyılda yaptığı açıklamayla aynı olacaktır. Ekolojik felaketi konu edinen, yıkımı, yok oluşu kısacası dehşeti tüm cömertliğiyle sunan apokaliptik, post-apokaliptik filmler neden bu kadar çok izleniyor ve haz veriyor? sorusunun cevabı da aynıdır. Bu filmler Antroposen estetiğini bir estetik bir şov aracı olarak kullanır. Bu filmlerdeki dehşet ve kitlesel yıkım görüntüleri genel izleyiciye keyif verir çünkü bu filmler bu dehşet görüntülerini uzak bir geleceğin konusu yaparlar. Şimdi için endişe duymamızı gerektirecek hiçbir şey yoktur. İklim krizi felaketi de bizden çok uzakta bir geleceğin ya da yerin konusudur. Bu filmleri ayrıca güvenli bir mesafeden izleriz. Sinema perdesi ya da bir ekran filmdeki dehşeti seyirciden belli bir mesafeden tutar. Burke’ın (2008) deyiimiyle ensemizde hissetmediğimiz için dehşeti keyif verici bir tutku olarak izleriz.

Thomas Elsaesser ve Malte Hagener’in *Film Kuramı Duyular Yoluyla Bir Giriş* adlı kitaplarında seyirci ve film arasında kurulan bu mesafeyi şöyle açıklarlar:

Seyir yerindeki gerçek arayüz, seyirci ve film arasındaki maddi sınır, perdedir [screen]. Kelimenin kendisine kısa bir etimolojik-arkeolojik genel bir bakış, terimi kullandığımız zaman işleme sokulan referans çerçevesini daha açık kavramamıza yardımcı olur. “Screen” kelimesi, erken on dördüncü yüzyılda, zengin bir semantik alana açılan eski Germanik terim “scirm”den gelişti. “Scirm” kalkan gibi işlev görerek insanı hayvanlardan ya da (ateşten gelen ısı ya da hava koşulları gibi) kötü etkilerden koruyarak onlara yaklaşmamıza olanak verir. Yine de perde/screen, bir uzamı bölerek (örneğin bir paravan koyarak) bir şeyi ya da birini gizleyen bir düzenlemeyi belirtir. Bu anlamda perde bir şeyi sergilemenin, bir şey görünür kılmak yahut yaklaştırmamanın, tam karşıtı bir anlama gelerek emniyetli bir mesafeyi korumaya işaret eder. “Screen”ın bir başka anlamı, gün ışığını tutup geçirmeyerek ışığa duyarlı kişileri ya da nesneleri korumak için kullanılan bir perde [curtain] anlamında, koruyucu bir filtredir. Bu özellik de görünürlük ve ışıkla bağlantılıdır, ama sinema salonundaki perdenin tersine bunu negatif anlamıyla gerçekleştirir. Bir analogi kuracak olursak, sözcük koruma, saklama ya da engelleme amacıyla kullanılan bir nesneyi belirtir, ayrıca bir bölüm ya da filtreyi çağırıştırır (Elsaesser ve Hagener, 2014: 75-76).

Elsaesser ve Hagener’e göre bu mesafe “sinema salonunun karanlığında oturan izleyici açısından bakma eylemini güvenli kılar. İzleyici filmdeki olayların tamamen dışındadır” (Elsaesser, Hagener, 2014: 31). Sinema perdesi ya da film izlenen ekran seyirci ile olay arasında halihazırda bir mesafe yaratır. Bu güvenli mesafe bir anlamda seyirciye “felaket benden çok uzakta bir yerde gerçekleşiyor” rahatlığını verir.

Thomas De Quincey *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet* adlı kitabında bir komşuda gerçekleşen yangını estetik bir sanatmış gibi seyretme davranışımızdan bahseder: “Ne olursa olsun, olayı bir felaket sayıp bir kez üzüntü borcumuzu ödedikten sonra, kaçınılmaz biçimde ve hiç çekinmeksizin, bir sahne gösterisiymiş gibi seyretmeye devam ederiz” (De Quincey, 2013: 87). Burada De Quincey’in dikkat çektiği olay artık gerçekleşmiştir. Olaya karşı belli bir mesafemiz söz konusudur. Bizim için tehlikeli bir şey yoksa felaketin artık estetik hazzı ile ilgileniriz.

Antroposen çağında ekolojik kıyamet anlatıları felaket estetiğini yaratmak için sınırsız bir hayal gücüne artık çok ihtiyaç duymaz. Çünkü her gün ortaya çıkan felaket zincirlerinin gerçek görünümünün, filmlerde görsel efektlerle oluşturulmuş felaket estetiğinden aşağı kalır yanı yoktur. Antroposen çağı kendi estetiğini zahmetsiz bir şekilde yaratır. Yönetmenliğini John Hillcoat’ın yaptığı ve Cormac McCarthy’nin

Pulitzer ödüllü romanından uyarlanan *The Road* (2009) filminin sinematografisine baktığımızda Antroposen çağının zahmetsiz estetiğinin filmde nasıl kullanıldığını görürüz. Film için “korkunç derecede inandırıcı, tüyler ürpertici derecede güzel ve kesinlikle tavizsiz bir dram” diyen Nicholas Barber (2010) bunun sebebini şöyle açıklar:

...hiçbir hayvanın veya bitki örtüsünün hayatta kalmadığı ve sadece bir avuç insanın kaldığı bir zamanda geçiyor. Ağaçlar kömürleşmiş ve dalsızdır; gökyüzü gri; kasabalar metruk. Görüntü yönetmenliğini Javier Aguirresarobe'nın yaptığı bu film, Buzz Aldrin'in Ay'ı tarif ettiği gibi “muhteşem ıssızlığın” çarpıcı bir tasviridir. Ayrıca, oldukça endişe verici bir şekilde, bu kadar ikna edici olmasının bir nedeni de filmin Amerika Birleşik Devletleri'nde halihazırda buna benzeyen yerlerde çekilmiş olmasıdır (Barber, 2010).

Filmin görüntü yönetmeni Javier Aguirresarobe, genellikle apokaliptik ve post-apokaliptik filmlerde görmeye alışkın olduğumuz CGI ile yapılmış bol efektli görüntüler yerine filmin post-apokaliptik sinematografisi için ABD'deki gerçek felaket sonrası mekanları kullanmıştır. Filmde kullanılan bu mekanlar, St Helens yanardağı, Katrina kasırgasını yaşamış New Orleans, Pensilvanya'daki ıssız kömür yataklarından Pittsburgh'un terk edilmiş mahallelerine, kentsel yayılma ve endüstriyel gelişme nedeniyle kirlenmiş ve tahrip edilmiş Erie Gölü kıyılarına kadar uzanan yerlerdir (Stratton, 2014: 89). Billy J. Stratton, *The Road* filminin başarısının önemli bir unsurunun bu gerçek yerlerde çekilmiş keskin panoramaların yarattığı etki olduğunu belirtir (Stratton, 2014: 88). *The Road* filmi Antroposen çağına nelerin sebep olduğundan hiç bahsetmeden bu felaket çağın yarattığı Antroposen estetiğini kullanarak post-apokaliptik bir film-dünya yaratır. Filmin Antroposen estetiği izleyici etkiler çünkü Barber'in (2010) deyimiyle filmin Antroposen estetiği “korkunç derecede inandırıcı, tüyler ürpertici derecede güzel”dir.

The Road filminin kullandığı gerçek felaket sonrası yerler gibi dünyada Çernobil, Auschwitz, Antik Pompeii şehri, Hiroşima gibi başka yerler de bugün binlerce insanın turistik olarak ziyaret ettiği yerlerdir (dark turizmi, hüznün turizmi gibi). Yordanka Beleva *Keder* adlı öykü kitabında “Kara Toprağın Aile Portresi” adlı

öyküde şöyle yazar: “Garip bir turistik cazibe merkezidir acı. Dünyanın bir yerlerinde büyük trajediler için giriş ücreti alınır. Birine yıllarca işkence yapılan evler, birilerinin topluca kurşuna dizildiği okullar, tren enkazları” (Beleva, 2024: 11). Bugün bu felaket destinasyonları filmlerde apokaliptik, post-apokaliptik bir film-dünya yaratmak dışında insanların belli bir ücret karşılığında akın ettiği, orada yaşanan acıdan bihabermiş gibi selfiler çekilen, sosyal medya hesaplarında alakasız pozlarla dolaşıma giren yerlerdir. Bu acı coğrafyalarını ziyaret etme amacının kolektif bir hatırlama mı yoksa “o turistik cazibe merkezine ben de gittim” motivasyonu mu olduğu etik bir tartışma konusudur.

Bugün insanlık dünyanın yok oluşunu da aynı iştahla izlemektedir. Sayıları azımsanmayacak derecede çok insan buzulların eridiği bölgelere gitmekte telefon kameralarıyla dev buz kütlelerinin devrilerek okyanusa karışma anını sevinç çığlıklarıyla çekmektedir. İzlenmekte olan şey kendi yok oluşuna dair görüntüler de olsa eğer seyircinin dehşet görüntüleriyle arasında güvenli bir mesafe varsa bu dehşet görüntüleri “yıkıcı yüce” olarak ona estetik haz verecektir. Liliana Colombo’nun yönetmenliğini yaptığı *Icemeltland Park* (2020) deneysel filmi¹¹ insanın kendi yok oluşunun nasıl bir seyirlik malzemeye dönüştüğünü çok iyi özetler niteliktedir.

Yönetmen filmde telefon kameralarıyla amatörce kaydedilmiş gerçek buluntu görüntüler ile NASA’dan alınmış bilimsel görüntüler kurgulayarak bir film-dünya yaratır. Filmde insanların buzullardan kopan her parçada attıkları sevinç çığlıklarıyla çektikleri görüntüler ile gerçekten yaşanmış sel felaketlerine ait görüntüler kurgu estetiği ile yapay şeritler kullanılarak üst üste bindirilir. Anlatıda eriyen buzulları onu belli güvenli bir mesafeden seyredenler için görsel bir şova dönüşme durumu söz konusudur. Yönetmen bunu Disneyland Park benzeri bir eğlence parkı olarak kurgular. Film “*Aileler, çiftler, arkadaş grupları ve ziyaret etmek isteyen herkes için tasarlanmış bir luna park. Tatile nereye gideceğinizi bilmiyor musunuz? Yoksa balayınızı nasıl geçireceğinizden emin değil misiniz? Icemeltland Park'a gelin, pişman*

¹¹ Ülkemizdeki gösterimi “Documentarist 14. İstanbul Belgesel Günleri” kapsamında 2021 yılının Temmuz ayında yapılmıştı. Pandemi boyunca sinema salonlarından zorunlu olarak uzak kaldıktan sonra 7 Temmuz günü ilk defa sinema salonuna gitmiş ve Fransız Kültür Merkezi’nde kalabalık denilmeyecek bir grupta birlikte bu filmi izlemiştik.

olmayacaksınız!” sözleriyle başlar. Bu eğlence parkının farklı etapları arasında dünyanın tahribatından doğrudan sorumluluğu olan BP gibi ünlü şirketlerin reklam anonsları karanlık bir kadrada reklamın betimlenmesi şeklinde verilir. Bu hayali parkın eğlence etaplarını sıradan insanların çektiği ve yok oluştan haz aldıklarını gösteren gerçek buluntu görüntüler oluşturur. Yönetmen bu etap aralarında ise bilimsel bilgilere başvurur. Bunun için NASA’dan alınan ve dünyadaki buzullarda, ormanlık alanlarda, maden çıkarma bölgelerinde yıllar içinde gerçekleşen değişimi gösteren uydu görüntülerine yer verir. Zaman için buzullar erimiş, ormanlık alanlar yok olmuş, maden faaliyetleri ve yapılaşma giderek artmıştır. İnsanların tüketim çılgınlıkları zaman içinde hem kendi sonunu hem de dünyadaki canlılığın sonunu getirmiştir. Filmdeki insanlar aslında kendi yok oluşlarını yine tüketim çılgınlığı denilebilecek bir eğlence anlayışıyla estetik bir haz alarak izliyorlardır. Film, kurgu estetiği ile ortaya atmış olduğu iddiayı (devrilen buz parçaları görüntüleri ile gerçek sel felaketi görüntülerinin birlikte kurgulanması) filmin sonunda bilimsel makalelerin görüntülerine yer vererek destekler. Bu makaleler buzullar eridikçe sel felaketlerinin artacağını, tsunamilerin daha sık görüneceğini söyleyen makalelerdir.

“Sinemada Antroposen estetiği ekolojik krize nasıl çözümler üretiyor?” sorusunu yinelersek ilk olarak bunun Antroposenin görme rejiminden bağımsız ele alınmayacağını belirtmek gerekir. Bu da ekolojik bir etik sorumluluğa girer. Ekolojik felaketin filmlerde temsil edilme biçimi, tercih edilen estetik ve bu estetikle nasıl ilişki kurulduğu etik sorumluluğu belirler. *Icemeltland Park* filmi de *The Road* filmi gibi gerçek görüntülerden yararlanarak Antroposen estetiğini kullanır. Fakat Antroposen estetiğini seyircinin felaket görüntülerinden estetik bir haz alması için değil tam aksine felaket karşısından duyulan estetik haz konusunda insanın bir sorgulamaya girmesi açısından kullanır.

3.4. Sinemada Antropos Kibri: Apokaliptik ve Post-Apokaliptik Filmler

Apokaliptik, post-apokaliptik ve distopik anlatılar hem sinemada hem de edebiyatta popüler anlatılardır. Komünizm ve yabancı korkusunun tetiklediği uzaylı istilas, nükleer yok oluşlar, Dünya'ya çarpmak üzere olan meteorlar, virüslerin neden olduğu toplu yok oluşlar, teknolojiye duyulan korku, despotik hükümet gözetimi korkusu gibi konular bu anlatıların arka planını oluşturur. Bu bakımdan bu anlatılar çoğunlukla sosyal ve politik yaşamda değişen ya da değişeceği düşünülen durumlara karşı açığa çıkan gerçek korkulara yaslanır. Bu anlatılar genellikle değişen durumlar ile ilgili ortaya çıkan sorunlara ve gelecekte olacağı varsayılan olaylara karşı insanları uyarma amacı taşırlar. Ekolojik felaketlerden kaynaklanan bir kıyameti anlatan filmler de gezegenin geleceğine ilişkin yaygın korkulardan beslenirler.

Çevresel kıyameti konu alan apokaliptik, post-apokaliptik filmler insan yaşamının biricikliği söylemini yeniden üreterek Antropos'u insan olmayan diğer canlılar karşında yüceltir. Bütün olaylar insanın bakış açısından sunulur. Filmin kahramanı (genellikle batılı beyaz bir erkek) kurtarıcı rolüne soyunur. Böylece geleneksel ataerkil kodlar da yeniden üretilir. Robert Geal *Ecological Film Theory and Psychoanalysis: Surviving the Environmental Apocalypse in Cinema* (2021) adlı kitabında, özellikle Hollywood apokaliptik filmlerinin ekolojik sorunları yoğun bir şekilde ele aldıkları halde bu filmlerin iklim krizine karşı harekete geçmeyi değil insan ve insan olmayanlar arasındaki Kartezyen ayrımı daha da derinleştirdiğini belirtmektedir. Geal (2021: 79) *2012* (Roland Emmerich, 2009), *The Core* (Jon Amiel, 2003), *The Day After Tomorrow* (Roland Emmerich, 2004), *Geostorm* (Dean Devlin, 2017) *Noah* (Darren Aronofsky, 2014) filmlerini analiz ederek “ekolojik felaket/kıyamet filmleri, kartezyen sinematik ‘cankurtaran botları’ (lifeboats)” olarak işlev görür. Yaklaşan felaketi çağrıştırıp temsil ederler ve bu felaketi zevk verici mazoşist bir gösteriye dönüştürürler, ancak kahramanlar nihayetinde cankurtaran botları bulurlar- arabalar, uçaklar ve son olarak *2012* filminde gemiler” açıklamasını yapar. Geal'e göre (2021: 202-203), post-apokaliptik filmler apokaliptik filmlere göre daha az ideolojik olsalar bile “bu filmler de ideolojiktir ve seyircinin yanılsamalı

Kartezyen merkeziliğini pekiştirir”. Geal (2021: 188) *Waterworld* (Kevin Reynolds 1995), *The Road* (John Hillcoat 2009), *Mad Max: Fury Road* (George Miller 2015), *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002) gibi filmleri bu tarz post-apokaliptik filmlere örnek olarak gösterir.

Apokaliptik, post-apokaliptik filmler, kıyameti bir anda bir yok oluş gibi geleceğe öteleyerek insanın neden olduğu çevresel kıyametin şimdide yavaş yavaş gerçekleştirdiğini unutturur. Ekolojik felaketleri şimdide yaşıyoruz ve giderek gezegenin geleceği için daha çok endişeleniyoruz. Ayres, eşi görülmemiş çevresel sorunların bizi strese soktuğunu ve bu strese karşı kaçma davranışında bulunduğumuzu belirtir:

Çevresel ve sosyal istikrarsızlık bizi eşi görülmemiş düzeyde strese sokuyor: 500 yıllık seller, yıkıcı kasırgalar, şiddeti giderek artan su kıtlıkları, beklenmedik hasat kıtlıkları, yeniden dirilen hastalıklar ve gerilla savaşları. Bir zamanlar sağlıklı olan sular kızıl gelgitle kaplanıyor; yağmur ormanları yanıyor ve çocuklar gezici ordulara alınıyor. Genellikle bu tür strese verilen tepki, sadece fiziksel olarak değil aynı zamanda duygusal ve bilişsel olarak da kaçmak olur. Parası olan insanlar çoğu zaman tüketim yoluyla hayatlarının acısından kaçarlardı. Aşırı yemenin sıklıkla kişisel stresin bir belirtisi olduğunu biliyoruz. Toplumsal ölçekte aşırı tüketimin büyük ölçüde aynı güvensizlikten— ya da boşluk duygusundan — kaynaklanabileceğinden şüpheleniyorum (Ayres, 1999).

Ayres’in de belirttiği gibi ekolojik felaketler bizi strese sokarak onunla yüzleşmek yerine kaçma davranışı sergilememize neden olur. Apokaliptik, post-apokaliptik filmler ise Antroposen estetiğini tüm cömertliğiyle kullanarak, ekolojik felaketlerden görsel bir seyir malzemesi yaratır. Bu filmlerin çok tüketilmesi aslında gerçek ekolojik felaketlerle yüzleşmeyi sağlamaz. Örneğin baş edemediğimiz iklim krizi gibi bir sorun karşısında bu konuyla ilgili yapılmış apokaliptik, post-apokaliptik filmleri izleyerek/tüketerek aslında bir kaçma davranışı sergilemiş oluruz. Bu filmlerin geleneksel kodlara dayalı ve asıl sorunları görünmez kılan yapısı felaketin estetiği ile maskelenir. Önümüze konulan gösteri bize o an tüm sorunları unutturur. Geal’in (2021: 79) de belirttiği gibi bu filmler seyirciyi güvenli bir yerde konumlandırır. Bu filmlerdeki kahramanların yaşanan ekolojik felaketin boyutu ne olursa olsun hayatta

kalmasını sağlayan cankurtaran botu seyirciyle de paylaşılır. Bu filmler seyircide ekolojik felaketin üstesinden gelme yanılısamasını yaratırken bu felaketlere karşı sorumlu eylemde bulunmasını ise engeller.

Antroposen kavramsallaştırması sorumluluğu tüm insanlara eşit dağıtarak çevresel adalet, dekolonyalizm gibi konuları da görünmez kılar. Antroposen zamandaki apokaliptik, post-apokaliptik film anlatıları da sorumluluğu tüm insanlara yükler. Benlisoy bunu şöyle açıklar:

Günümüzün kıyamet anlatıları çoğu zaman insanlığın karşı karşıya olduğu büyük felaketler, insanlığın somut toplumsal örgütlenme biçimleri ve güç hiyerarşilerinin belirlediği spesifik tarihsel koşullardan azade bir biçimde sunar. İklim değişikliği ya da türsel yokoluş gibi örneklerde sorumluluk çoğu zaman tarih dışı addedilen bir “insan doğasına” atfedilir. Pandemik tehdit başlığında dahi hâkim anlatı, sermayenin değil “insanın” doğayla kurduğu ilişkiyi hedef tahtasına oturtur. Böylece felaketin sorumluluğu dağıtılmış, görünmez kılınmış olur. Artık hesap soracak kimse yoktur, kıyamet sonrasında yeni bir başlangıç da mümkün değildir. Yeniden başlansa da “doğamız gereği” dönüp dolaşacağımız yer bellidir. Lynteris’e göre bu durum, günümüzde kıyamet ya da insanlığın yokoluşuna dair anlatıların bir aldatma işlevi görmesine neden olur (Benlisoy, 2021: 191).

Odağına ekolojik felaketleri almış apokaliptik, post-apokaliptik filmler yıkım estetiğine dayanan bir Antroposen anlatısı kurarlar. Bu filmler insanın gezegen üzerindeki yıkıcı etkisinde tüm insanları eşit olarak sorumlu tutar. Kıyamette hayatta kalabilenler ya da kurtarıcı rolünde olanlar genellikle ayrıcalıklı niteliklere sahip insanlardır. Bu filmlerdeki Nuh’lar insanın biricik yaşamının devamlılığı için insan olmayanları da kurtarmaya, korumaya çalışırlar. Bu filmlerin temel söylemi aslında öncelikle insanın kıyametten kurtuluşu ve hayatta kalma mücadelesi üzerinedir.

3.5. Sinemada Ekolojik Yas: Gezegenin Geleceğine İlişkin Ekolojik Kaygılar

Lynn White 1967 yılında yazdığı “The Historical Roots of Our Ecological Crisis” adlı makalesinde insanların genellikle kendi çevrelerinde dinamik bir unsur

olduklarını, ancak çevredeki insan kaynaklı değişikliklerin tam olarak ne zaman, nerede ve hangi etkilerle ortaya çıktığının tam olarak bilinemediğini belirtir. White, 20. yüzyılın son üçte birine girerken, ekolojik sorunlar ile ilgili endişelerin hararetle arttığına dikkat çeker (White, 1967). White'ın da bu açıklamasında belirttiği gibi 1960'lı yılların sonlarına doğru insan kaynaklı çevresel değişimler ilgili endişeler artmıştır. Bu endişelerin artmasında ve bir çevre bilincinin oluşmasında Rachel Carson'un 1962 yılında yayımladığı *Sessiz Bahar* kitabının etkisi büyük olmuştur. *Sessiz Bahar* kitabı Amerika kamuoyunda ciddi endişelere sebep olduktan sonra 1972 yılında ABD Çevre Koruma Ajansı'nın [Environmental Protection Agency (EPA)] yaptığı çalışmalar neticesinde DDT'nin hem yaban hayatı üzerinde olumsuz çevresel etkiler yarattığı hem de insan sağlığı açısından risk oluşturduğu anlaşılmış ve kullanımı yasaklanmıştır (EPA, 1972).

Bill McKibben dünyanın karşı karşıya kaldığı ekolojik krizle mücadele noktasında özellikle Amerika'da 1960'lı yılların sonlarından başlayarak gelişen çevre hareketinden şöyle bahseder:

Birçok kişi bugünün gelmemesi için savaştı; evet, bunlar yerel mücadelelerdi, belki tehlikede olanın tam olarak ne olduğunu da bilmiyorlardı ama özgür doğanın ciddi bir tehdit altında olduğunu farkındalardı. 1960'ların sonlarına doğru "çevre bilinci" doğdu, 1970'lerde ve 1980'lerde ciddi bir ilerleme kaydedildi; birçok şehirde hava kirliliğinin önüne geçildi, vahşi doğa koruma altına alındı, kirliliğin sembolü haline gelen Eri Gölü hayata döndürüldü (McKibben, 2015: 99).

1960'lı yılların sonlarından başlayarak gelişen çevre bilinci özellikle 1970'li yıllarda dönemin aktivist özgürlükçü hareketleriyle birlikte bir çevre hareketi de doğurmuştur. 22 Nisan 1970 tarihinde ABD'de gerçekleşen ilk Dünya Günü gösterilerine 20 milyonu aşkın insan katılmıştır. Tarihçi Adam Rome'a (2010: 194) göre "1970 Dünya Günü yalnızca çevrenin korunmasına yönelik kamu desteğinin benzeri görülmemiş bir gösterisi değildi. Dünya Günü, büyük bir harekete geçirme çabasıydı: Dünya Günü birçok yönden ilk yeşil [çevreci] nesli besledi." Klise, şehir parkları, devlet dairelerinin önü gibi kamusal mekanlarda gerçekleşen gösterilere

milyonlarca Amerikalının katılması çevresel davaya halk desteğinin çarpıcı bir göstergesiydi. Dünya Günü çevre sorunlarına dikkat çekmekle kalmayıp ayrıca çevre savunuculuğu faaliyetleri yürütecek lobi gruplarının, geri dönüşüm merkezlerinin, çevre programlarının oluşumuna ilham vermiştir (Rome, 2010: 195). İlk Dünya Günü gösterilerine milyonlarca Amerikalının katılmasında ülkenin yakın zamanda yaşadığı çevresel felaketlerin yarattığı endişe etkili olmuştur. Ronald Bailey (2000) Amerikalıların endişelerinin artmasında “Cuyahoga Nehri'nin 1969'da alev alması, Santa Barbara açıklarındaki bir petrol kuyusunun patlaması ve Erie Gölü'nün kirlilik nedeniyle “ölümü” gibi dramatik olaylar”ın etkili olduğunu belirtir.

Rome'a (2013: 10) göre Dünya Günü, “birçok Amerikalıyı kirlilik, kentsel yayılma, nükleer serpinti, pestisit kullanımı, vahşi doğanın korunması, atık imhası ve nüfus artışının birbirinden ayrı sorunlar olmadığına ikna etti: Bunların hepsi geniş kapsamlı bir 'çevre krizinin' bileşenleriydi”. Çevre krizinin bu bütünsel kavranışı bir çevre bilincinin oluşmasını sağlayarak, bir çevre aktivizmi de doğurmuştur. Nitekim Rome göre (2010: 195) “Dünya Günü aynı zamanda binlerce katılımcıyı kendini adanmış çevrecilere dönüştürdü”. 1990 yılından sonra Dünya Günü sadece Amerika’da kutlana bir gün olmaktan çıkarak her yıl dünya genelinde etkinlikler organize edilerek kutlanmaya başlanmıştır.

1970’li yıllarda gezegene ilişkin kaygılar ayrıca uluslararası bir görünüm kazanmıştır. 5-16 Haziran 1972 yılında İsveç’in Stockholm kentinde ilk Birleşmiş Milletler İnsan Çevresi Konferansı düzenlenmiştir. Konferansta çevre etkinliklerini koordine edecek, çevre politikaları kapsamında çalışmalar yapacak Birleşmiş Milletler Çevre Programı’nın (UNEP) kurulması kararlaştırılırken ayrıca 5 Haziran günü Dünya Çevre Günü olarak belirlenmiştir. 1973 yılından günümüze 5 Haziran Dünya Çevre Günü etkinlikleri çevrenin korunmasına yönelik farkındalık yaratmak ve koruyucu eylemleri harekete geçirmek amacıyla dünya genelinde yapılmaktadır (Wedocs.unep.org., t.y.).

1972 yılında yayımlanan *The Limits to Growth* [Büyümenin Sınırları] adlı rapor da gezegene ilişkin kaygıların haklılığını bilimsel gerçeklerle ortaya koyarak çevre hareketi üzerinde belirleyici gelişmelerden biri olmuştur. Ümit Şahin Roma

Klübü raporu olarak da bilinen *The Limits to Growth* için “yeşil hareketi belki de en çok etkileyen, yeşil ekonominin çıkış noktalarından biri olan, hatta bir noktaya kadar yeşil partilerin sebebi sayılabilecek tarihsel belgelerden biridir” demektedir (Şahin, 2012). İlk olarak 1968 yılında Roma Klübü¹², ABD Massachusetts Teknoloji Enstitüsü (MIT) araştırmacılarından dünya genelinde devam eden büyümenin ne gibi sonuçlar doğuracağını araştırmalarını talep eder. Araştırmacılar (Donella H. Meadows, Dennis L. Meadows, Jørgen Randers, William Behrens III) 1970 yılında başladıkları araştırmalarında gezegendeki büyümeyi etkileyen beş temel faktörü incelediler: nüfus artışı, tarımsal üretim, yenilenemeyen kaynakların tükenmesi, endüstriyel üretim ve kirlilik üretimi (Meadows vd., 1972: 11-12).

Araştırma ekibi küresel endişenin beş ana eğilimine yönelik belirledikleri beş faktöre (sanayileşme hızı, hızlı nüfus artışı, yaygın yetersiz beslenme, yenilenemeyen kaynakların tükenme hızı ve çevre kirlenmesi) ilişkin verileri bir bilgisayar modeline aktardıktan sonra bilgisayar simülasyonlarını incelemişlerdir. Araştırmacılar geliştirdikleri modelle bu eğilimlerin nedenlerini, birbirleriyle olan ilişkilerini ve bunların yüz yıl sonrasına kadar olan etkilerini anlamaya çalışmışlardır (Meadows vd., 1972: 21).

Araştırmacılar araştırma sonrası yayımladıkları raporlarında şöyle bir değerlendirmede bulunuyordu: “Dünya nüfusundaki, endüstrileşmedeki, kirlilikteki, gıda üretimindeki ve kaynak tükenmesindeki mevcut büyüme eğilimleri değişmeden devam ederse, bu gezegendeki büyümenin sınırlarına önümüzdeki yüz yıl içinde ulaşılacaktır” (Meadows vd., 1972: 23). Dünyanın mevcut ekonomik düzeninin doğal kaynakları tüketerek büyümesi göz önünde bulundurulduğunda ve bu şartlara bir de küresel ısınmanın sebep olduğu ekolojik felaketler eklendiğinde bu raporun güncelliğini hâlâ koruduğunu söyleyebiliriz. Mevcut dünya sisteminde her gün irili ufaklı kıyametler yaşanmakta, doğalar ölmektedir.

¹² Roma Klübü resmi sitelerinde kendilerini şöyle tanıtmaktadır: “Karmaşık küresel sorunlara bütünsel çözümler belirleyen ve insanlığın gezegendeki birçok acil durumdan çıkmasını sağlayacak politika girişimlerini ve eylemlerini destekleyen çeşitli düşünce liderlerinden oluşan bir platformdur” (Clubofrome.org., t.y.).

1970’li yıllarda gezegenin geleceğine ilişkin yaygın kaygılar, bu kaygılara ilişkin aktivist toplumsal hareketler, tarihsel arka planda gerçekleşen Birleşmiş Milletler İnsan Çevresi Konferansı, Birleşmiş Milletler Çevre Programı’nın (UNEP) kurulması, *The Limits to Growth* [Büyümenin Sınırları] adlı raporun yayımlanması, düzenlenen çevre etkinlikleri gibi gelişmeler kültür sanat üretimlerine de bir yansıması olmuştur. Rolf Forsberg’in *Ark* (1970), Douglas Trumbull’ın, *Silent Running* (1972), Richard Fleischer’in *Soylent Green* (1973) filmleri bu dönemde çekilmiş ve ekolojik kaygılara yer veren önemli filmlerdir.

Amerika’da 1960’lı yılların sonlarından itibaren bir çevre hareketi gelişirken buna karşın Türkiye’de ise çevre bilincinin çok geç oluştuğu söylenebilir. Amerika’da çevre hareketinin oluşmasında etkisi büyük olan ve 1943 yılında kullanılmaya başlanan tarımsal ilaç olarak nitelenen ama aslında böcek öldürücü bir kimyasal olan DDT, ucuz ve kolay uygulandığı için kolaylıkla benimsenmiş ve 1947 yılında Van’da kullanılmaya başlanmıştır (Teksöz, 2014: 82). Türkiye’de DDT kullanımının geri döndürülmesi artık mümkün olmayan zararı Gaye Teksöz’ün N. Özbağdatlı’dan (2002) aktardığı şu hikâye çok iyi özetlemektedir:

1950’lerin sonuna kadar her şey yolunda sayılırdı. Şimdi bulundukları Birecik ile Mısır arasında gidip gelirlerdi. Şubat ayında kelaynaklar Birecik’e gelince, Birecikli bayram yapardı. Gelmeleri gecikirse, korkardı Birecikli “yaz geç, mi gelecek” diye. Yavruları yumurtadan çıkıp, büyüdükten sonra, üzüm kararmaya başlayana dek kalırlardı Birecik’te. Birecikli onları severdi. Onlar da Birecikli tarlalarına gidip ürüne yararlı olmayan ne kadar böcek, çekirge hatta akrep varsa afiyetle yerlerdi. 1950’lerin sonunda, Suriye’den gelen çöl çekirgesi baskınını önlemek için en güçlü zehri (DDT) uçaklarla döküldü. Gün oldu yüzlercesi bir anda öldü. Aynı nedenlerle bugüne kadar henüz bilimsel isim bile verilememiş, daha nice canlı yok oldu. DDT’nin ardından tüm bölgede “kakarayara” adı verilen bir hastalık çıktı ve insanlar da zarar gördü. Olanların ardından Afrika’ya göç etti Kelaynaklar. Ama üremek ve nesillerini devam ettirmek için Birecik’e geri gelmek zorundaydılar. Oysa artık yavrular sağlıklı büyüyemiyordu, yumurtalar çürüyüp gidiyordu. Sayıları iyice azaldı. 1975 yılında durum anlaşıldı, kayalar oyulup Kelaynaklara yuva yerleri yapıldı. İlaçsız taze yemle beslendiler. Sayıları iyice düştü. 1989 yılından sonra göç eden son Kelaynakların da ölmesiyle toplam 58 birey sadece kafeslerde yaşamaya başladı (akt. Teksöz, 2014: 82-83).

Nesilleri tükenme tehlikesi ile karşı karşıya kalan kelaynaklar 1977 yılında koruma altına alınmışlardır. Türkiye’de çok erken başlanan DDT kullanımının zararları (kelaynaklar örneğinde olduğu gibi) o yıllarda Amerika’daki gibi bir çevre bilinci ya da bir çevre hareketi doğurmamıştır. Türkiye’de sinemada da çevre bilincine çok geç rastlanır. 1970’li yıllarda çekilmiş filmlere baktığımızda, Antroposentrik bir perspektifle daha çok toplumsal gerçekçi diyebileceğimiz bir yerden çevre meselelerinin mülkiyet açısından ele alındığı görülür. Ekin Gündüz Özdemirci bunu şöyle açıklar:

Türkiye’de çevre ile ilgili konulara değinen ilk film örneklerinin toplumsal gerçekçi bir çerçevede şekillendiğini söylemek doğru olur. Toprak ya da su mülkiyetinin getirdiği toplumsal sorunlar ve göç olgusu, 1960-1980 yılları arasında çekilen ve çoğunu ‘köy veya göç filmleri’ olarak adlandırabileceğimiz kurmaca filmlerin (Örn: *Yılanların Öcü*, 1962; *Susuz Yaz*, 1964; *Hudutların Kanunu*, 1967; *Sürü*, 1978) çevresel temalarını oluşturmuştur. Fakat insan ve insan-dışı doğa arasındaki yoğun emek ilişkisinin tasvirine rağmen, doğal kaynakların insanlara eşit ve adil dağılımının odağa alınması insan-merkezci bir çevresel adalet söylemi ortaya koyar. Estetik olarak da doğal çevre, bir arka plan olmanın ötesine geçemezken filmin hikayesine dahil olan bir karaktere dönüşmez. Dolayısıyla bu filmlerde, doğal çevreye dair etik bir sergileyerek sorumluluk söylemi geliştiren bir temsil ve anlatım öne çıkmaz (Özdemirci, 2023: 252-253).

Gezegeenin geleceğine ilişkin ekolojik kaygıların karşılık bulduğu ilk filmlere tekrar bakacak olursak Rolf Forsberg tarafından çekilen 1970 yapımı *Ark* filmi, canlılığın çok az sayıdaki insan dışında büyük oranda öldüğü bir dünyada geçer. Hava artık öyle kirlidir ki insanlar dışarda maske takmak zorundadır. Yer altından petrol çıkartan makinelerin durmadan çalıştığı bu dünya ayrıca çok gürültülüdür. Bu yüzden dışarda kulaklık takmak da bir zorunluluktur. Havanın zehrinden korunmak içinse şeffaf plastikten yapılan giysiler giyilmektedir. Filmde dünyayı yeniden kurtarmak için tüm canlı varlıklardan ikişer tane alıp bir gemiye yükleme göreviyle cisimleşmiş Nuh Gemisi miti yeniden canlandırılmıştır. Filmdeki Nuh, hâlâ canlılığın olduğu bir gölet fark eder. Bu göletin etrafını sera gibi kapatarak teknolojinin yardımıyla canlılığın devamlılığını sağlayacak bir kapalı sistem oluşturur. Bugün dünya da bir

seraya dönüşmüştür. Dünyada oluşturulan küçük seralarda teknolojiye kurtarıcı bir rol verilmektedir.

Film, insanların dünyaya canlılığı yok edecek kadar zarar verdiğini anlatmaya çalışır. Burada, artık Antroposen olarak adlandırılan çağın ekolojik krizlerinde insanın sorumluluğuna bir vurgu söz konusudur. Filmde Nuh karakteri çevreyi korumaya çalışan çevrecileri temsil eder. Filmdeki Nuh gerçek dünyadaki çevreciler gibi gezegeni korumak için elinden geleni yapmaktadır. Nuh, dünyayı kurtarmak için topladığı canlı örnekleriyle teknoloji güdümlü kapalı bir sistem (sera-dünya) oluşturmuş ve böylece korumaya almıştır. Sera-dünya filmde bir zamanlar canlı ekosistemlerinin olduğu, biyoçeşitliliğin henüz azalmadığı yaşayan bir dünyanın metaforudur. Fakat bu sera-dünya, dünyadan farklı olarak insan tarafından yaratılmıştır. Dünyada canlılık teknolojiye bağımlı olmaksızın vardır. Sera-dünya ise teknolojinin imkânlarından yararlanarak ekosistemlerinin korunabileceğini söyleyen bir çevrecilik anlayışına işaret eder.

Nuh, ölmüş dünya için acı çekmektedir. Filmde dünyadaki canlılığı vurgulayan insan dışındaki canlılar, akan sular, dağlar ile Antroposen zamanın imgeleri (kuraklık görüntüleri, kurumuş ağaçlar) birbiriyle tezat oluşturacak şekilde verilir. Böylece insanın dünya üzerindeki yıkıcı etkisi vurgulanır. Nuh dünya evini kaybetmiştir. Tesadüfen bulduğu bir göleti tekrar kaybettiği dünya evine döndürmek için elinden geleni yapar. Fakat filmin sonunda bir grup insan üstü cam kubbe şeklinde çevrilmiş bu sera-dünyayı fark eder. Elllerinde taşlarla yaşadıkları renksiz, ölmüş gerçek dünyaya tezat bu sera-dünyadaki gölde yüzen canlıları, bitkileri, ağaçlarda öten kuşları görürler. Elllerinde taşlar sera-dünyanın cam kubbesine ısrarla vururlar. Sonunda kubbe kırılır. Cam parçaları göldeki canlıların üstüne bombalar gibi yağar. Nuh göle atlayıp cam parçalarını toplar. Ama artık tüm yapacakları nafiledir. Havanın zehri sera-dünyaya kubbenin kırılmış yerlerinden sızmaya başlamıştır bile. Nuh yaptığı çabanın nafile olduğu anlar. İnsanlar bir zamanlar yok ettikleri dünya gibi bu sera-dünyayı da yok ederler. Çaresiz bir şekilde kaybettiği dünyaya ağlar. Ekrana artık ölmüş bir dünyanın görselleri gelir. Kuru ağaçlar, hiçbir canlılık belirtisi göstermeyen bir yeryüzü. Nuh'un çaresizliğini ve acısını gösteren ağlama sahnesinden hemen sonra ölmüş bir dünyanın görüntüleri Nuh'un yaşananlara karşı olan psikolojik tepkisini

anlamamızı sağlar. Nuh'un ağlayarak yansıttığı duygu dünyanın kaybına karşı duyduğu ekolojik yastır.

Silent Running (1972) filmi ise yine Nuh Gemisi mitinin canlandırıldığı bir uzay gemisinde geçer. Dünyada nesli tükenmiş olan bitki ve hayvanlardan arta kalanlar bu gemiye alınmış ve dev kapsül ormanlar oluşturulmuştur. Filmin ana karakteri Freeman Lowell'ın (Bruce Dern) temel motivasyonu, bu ormandaki canlıları korumaktır. Bir zamanlar dünyada yapıldığı gibi uzay gemisinde bitki yetiştirmeye devam eder. Filmde dünyadaki canlılığın neden yok olduğuna ilişkin bilgi verilmez. Gemideki diğer mürettebat Freeman'ın aksine insan olmayan canlılığa karşı ilgisizdirler. Bu durum temsil ettikleri insanlığın doğaya karşı olan sorumsuzluklarını ima eder. Filmde doğa bir cennet gibi tasvir edilmiştir. Bu cennet uzay gerçekliğinde yaratılmıştır. Filmde bildiğimiz anlamda dünya çoktan ölmüştür. O dünyayı hatırlatacak bitki ve hayvanlarla uzay boşluğunda bir cennet yaratılmaya çalışılmıştır. Bu cennetin devamlılığı için filmin ana karakteri Freeman Lowell, arkadaşlarını ve sonunda kendisini dahi öldürmekten geri durmaz. Kahramanın ekolojik yas tuttuğunu gösteren imgeler söz konusudur. Artık olmadığını bildiğimiz cennet bir dünya imgesi ile keder duygusu verilir. Bunlar; bu cennetin artık dünyada olmadığını hatırlatan diyaloglar ile film-dünyadaki bitkilerin hızla kuruma imajlarıdır. Doğacak çocukların eski dünyayı tanımadan büyücek olmalarının verdiği ekolojik keder duygusu ("bizim gibi yaşayamayacaklar" ve kimlik kaybı kederi) hissedilir. Ayrıca filmin başkarakterin solastalji duygusu söz konusudur. O ev özlemi evden uzak olmakla alakalı değildir. O mekân durduğu halde artık eski evi olmaktan çok uzaktır. Ortada bir ev kalmamıştır. O yüzden "Görev bitti. Eve dönebilirsiniz" dendiğinde artık dönülecek bir evin olmadığını söyler. Çünkü dünyayı ev yapan tüm yaşayanlarıyla (insan-insan olmayanlarla) olan bir aradalıktır. Geriye sadece insanın kaldığı bir dünya-ev artık yurt-ev değildir. Yerindeyken sürgün edilmiştir insanlar. Artık olmadığını bildiği dünyayı yeniden inşa etme umudu ve eski dünyaya duyulan özlem bir aradadır. Filmde direniş, umut ve yas bir aradadır.

1970'li yıllarda gezegenin geleceğine ilişkin kaygılar *Ark* ve *Silent Running* örneklerinde olduğu gibi sinemada eko-distopya şeklinde kendine yer bulmuştur. Sonraki süreçte ise 2000'li yıllara kadar, gezegenin geleceğine ilişkin kaygı duyan,

ekolojik kayıplar için ekolojik keder duyan filmlerin kendine sinemada çok yer bulmadığını söylemek yanlış olmayacaktır. 2000’li yıllara kadar “ne oldu da bu konuyu unuttuk?” sorusunun cevabı ise özellikle neoliberal politikalar ve her alandaki ilerlemeci bakış açısının bir büyüme yanılısaması yaratmış olmasıdır. Teknolojideki baş döndürücü gelişmeler ise birçok sorunun bu yolla çözüleceğine olan hâkim anlayışı doğurmuştur. Bilimsel ve teknolojik ilerleme insanın karşı karşıya kaldığı sorunların bu alanlara yapılacak yatırımlarla çözüleceği bilgisini dayatırken, bu anlayışın hâkim olmasıyla ekolojik felaketlere dikkat çeken kişilerin felaket tellalı olarak nitelendirildiği bir dönem yaşanmaya başlanmıştır.

2000 sonrasında ekolojik kaygılar özellikle apokaliptik, post-apokaliptik iklim kurgu filmlerinde görünür olmaya başlamıştır. Bunun yanında gezegen geleceği için endişe duyan, günümüzde karşı karşıya kaldığımız küresel ısınma, iklim değişikliği ve insanın doğa üzerindeki yıkıcı antropojenik faaliyetleri gibi ekolojik sorunlara yer veren, ekolojik kayıplar için ekolojik yas tutan ya da içine ekolojik yas sızmış filmlerde de bir artış gözlemlenmeye başlanmıştır. Bu artışın oluşmasında küresel ısınma ve insan faaliyetlerinin bundaki rolü ile ilgili bazı tarihsel gelişmeler etkili olmuştur.

1992 yılında ilk hükümetler arası çevre sözleşmesi olan Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Çerçeve Sözleşmesi (UNFCCC) imzalanmıştır. Sözleşmenin 1994 yılında yürürlüğe girmesinden sonra ilki 1995 yılında olmak üzere her yıl tüm üye ülkelerin katıldığı küresel ısınmaya karşı sera gazını azaltmaya yönelik Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Konferansı (COP) düzenlenmektedir. Küresel ısınma ile mücadele için sera gazı emisyonlarını sınırlandırma ve azaltma taahhüdünde bulunan Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Çerçeve Sözleşmesini işler hale getirmek için taraf ülkelerden somut politika ve önlemler benimsemelerini ve bunu periyodik olarak rapor etmelerini talep eden Kyoto Protokolü ise 1997 yılında imzalanmış 2005 yılında ise yürürlüğe girmiştir (Unfccc.int, t.y.).

Antroposen kavramının da 2000 yılında literatüre girdiği (Crutzen ve Stoermer, 2000) ve bilimsel gerçeklerle gezegenin ekolojik dengesinde bir kırılma yaşandığı göz önünde bulundurulduğunda 21. yüzyılın başlarında dünyada ekolojik kaygılarda bir

artış olması sürpriz bir gelişme değildir. Bu dönemde ayrıca doğa sınırsız bir kaynak düşüncesiyle kapitalist büyümenin çarklarına kurban edilirken bu büyüme ve devamlı ilerleme hızıyla doğru orantılı olarak insanın doğanın kopuşu hızlanmış, doğa ve kültür arasındaki mesafe giderek artmıştır. Bu durum beraberinde giderek daha çok insanın günlük hayatında ekolojik felaketlere tanıklık etmesine ve kaybettiği doğa için ekolojik yas tutmasına neden olmuştur.

Robin L.Murray ve Joseph K. Heumann *Film and Everyday Eco-Disasters* (2014) adlı kitaplarında sinemanın sessiz döneminden başlayarak genellikle insan topluluğunu yıkıcı bir doğa biçimine karşı karşıya getiren “doğal saldırı” temasını işleyen ekolojik felaket filmlerinin çağdaş filmde evrim geçirdiğini belirtirler. Buna göre ekolojik felaket filmleri özellikle 2000’li yıllarla birlikte günümüzde karşı karşıya kaldığımız endüstriyel kirlilik, endüstriyel çiftçilik, enerji üretimiyle ilişkili olarak açığa çıkan felaketler gibi günlük hayatta deneyimlenen “gündelik eko-felaketler”i de içermeye başlamıştır (Murray ve Heumann, 2014).

Antroposen kavramı 2000 yılında Paul Crutzen tarafından kullanılmasıyla paralel 2000 yılından sonra apokaliptik, post-apokaliptik filmlerin yanında iklim krizinin etkilerini “gündelik eko-felaketler” olarak gösteren filmlerde de bir artış gözlenmiştir. Bu filmlerde deneyimlemekte olduğumuz Antroposen zamanın imgeleri bir gelecek zaman anlatısına başvurmada yer almaya başlamıştır. Örneğin bu filmlerde görmeye başladığımız devasa plastik atıklar, orman yangınları, kuraklık, sel felaketleri vb. Antroposen çağının imgelerindendir. Antroposen çağı insanın gezegen üzerindeki yıkıcı etkisinin bir kabulüdür. Bu kabul insanın hem kendi geleceği hem de gezegenin geleceğine ilişkin duyduğu endişeyi canlı tutar. Bu endişe disiplinler arası bir Antroposen sanatının doğuşunda da etkili olmuştur.

Antroposen zamanın imajlarına koku, kirlilik, müsilaaj, yüzülemez denizler, artan sıcaklık, orman yangınları, kuraklık, ormansızlaşma, iklim değişimi, türlerin yok olması, biyoçeşitlilik kaybı, habitatların yok olması, sel felaketleri örnek gösterilebilir. Örneğin *Körfez* (2017) filminde koku, *Balık* (2014) filminde su kirliliği, *Wall-E* (2008) filminde plastikler gibi atık imajları kullanılır. *Kızıl Gökyüzü* (2023) filminde sıcaklık artışlarının neden olduğu orman yangınları vardır. *Ark* (1970), *Wall-E* (2008),

Interstellar [Yıldızlararası] (2014), *Buğday* (2017), *Kurak Günler* (2022) filmlerinde kuraklık imgesi yer alır. *Yuva* (2018) ve *Selyatağı* (2018) filmlerinde ormansızlaşma söz konusudur. Adı geçen birçok filmde iklim değişimin etkileri söz konusudur. Bu filmlerde ekolojik felaketler habitatları yok ederken ayrıca biyoçeşitlilik kaybına sebep olmuştur. Bu çalışmada ele alınan *Eko Eko Eko* (2023) belgeselinde ise yukarıda sayılan hemen hemen bütün Antroposen zamanın imgeleri yer alır.

Aşağıdaki tabloda (Tablo 3.1.) ekolojik felaketleri konu edinmiş ya da ekolojik felaketlerin anlatıya sızdığı ulusal ve uluslararası uzun metraj filmlerden öne çıkan bazı örnekler verilmiştir. İlk sütunda ekolojik felaketleri Antroposentrik bir bakışla ele alan, kahraman/kurtarıcı mitiyle hareket eden ve böylece Antropos kibrini yeniden üreten apokaliptik, post-apokaliptik filmler, ikinci sütunda ise gezegenin geleceğine ilişkin kaygı duyan ve bu ekolojik kayıplar için ekolojik yas hisseden ya da içine ekolojik yas sızan filmler yer almaktadır.

Tablo 3.1. Antropos Kibrini Yeniden Üreten Filmler ile Ekolojik Yas Tutan ya da İçine Ekolojik Yas Sızan Filmler

Sinemada Antropos Kibri: Apokaliptik ve Post-Apokaliptik Filmler	Sinemada Ekolojik Yas: Gezegenin Geleceğine İlişkin Ekolojik Kaygı Duyan Filmler
<i>Waterworld</i> (Kevin Reynolds 1995) <i>28 Days Later</i> (Danny Boyle, 2002) <i>The Core</i> (Jon Amiel, 2003) <i>The Day After Tomorrow</i> (Roland Emmerich, 2004) <i>2012</i> (Roland Emmerich, 2009) <i>The Road</i> (John Hillcoat 2009) <i>Noah</i> (Darren Aronofsky, 2014) <i>Mad Max: Fury Road</i> (George Miller 2015) <i>Geostorm</i> (Dean Devlin, 2017)	İlk Filmler <i>Silent Running</i> (1972)- Douglas Trumbull <i>Soylent Green</i> (1973)- Richard Fleischer 2000 Sonrası Filmler <i>Wall-E</i> (Andrew Stanton, 2008) <i>Avatar</i> (James Cameron, 2009) <i>Melancholia</i> (Lars von Trier, 2011) <i>Interstellar</i> (Christopher Nolan, 2014) <i>Blade Runner 2049</i> (Denis Villeneuve, 2017) <i>Roter Himmel [Kızıl Gökyüzü]</i> (Christian Petzold, 2023) <i>Avatar: The Way of Water</i> (James Cameron, 2022) <i>Yurt</i> (Mustafa Özdemir, 2011) <i>Balık</i> (Derviş Zaim, 2014) <i>Buğday</i> (Semih Kaplanoğlu, 2017) <i>Körfez</i> (Emre Yeksan, 2017) <i>Yuva</i> (Emre Yeksan, 2018) <i>Kurak Günler</i> (Emin Alper, 2022)

Özellikle 2000 sonrası yapılan filmlerde küresel ısınmanın ya da ekolojik kırımların neden olduğu “gündelik eko-felaketlerin” imgeleri daha çok yer almaktadır. Bazen bir filmin doğrudan amacı ekolojik felaketlere, iklim krizine dikkat çekmek olmasa da arka planda ekolojik krizin filme sızdığı, Antroposen estetiği diyebileceğimiz bir film estetiğinin film çerçevesinde kullanımına daha sık karşılaşıyoruz. Örneğin yakın dönemde seyirciyle buluşmuş Emin Alper’in bol ödüllü *Kurak Günler* (2022) filminde, filmin anlatı yapısında alegorik bir okuma fırsatı sunan dev obruklar bu imge değişiminin bir tezahürü olarak aynı zamanda Antroposen zamanın kuraklık imgesidir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EKOLOJİK ETİK DENEYİM: ANTROPOS KİBRİNİ AŞMAK İÇİN EKOLOJİK YAS TUTMAK

4.1. Araştırmanın Amacı

Bu bölümde *Kızıl Gökyüzü* (Christian Petzold, 2023) filmi, *Eko Eko Eko* (İlkay Nişancı, 2023) belgesel filmi ve *Selyatağı* (Deniz Tortum, 2018) kısa film ekoeleştirel bir ekosinema yaklaşımı ile filmozofi (Frampton, 2013) yöntemi kullanılarak analiz edilecektir. Araştırmanın amacı bu filmlerin Antroposen estetiğini nasıl kullandıkları, ekolojik kriz hakkında ne düşündükleri, ekolojik yas hangi hareketli ses-imajlarla ve nasıl bir anlatıyla hissettikleri ortaya çıkarmaktır. Film analizleri yapılırken “Ekosinematik Etik: Film Aracılığıyla Ekolojik Etik Deneyim Kazanmak ve Ekolojik Yas’ı Hissetmek” başlığında geliştirilen düşüncelerden yararlanılacaktır. Film analizleri Antroposen kibrini aşmak için nasıl bir insan tahayyülü gerektiği, filmlerde Antroposen zamanın imgesinin nasıl yer aldığı gibi konulara açıklık getirilecektir. Film analizlerinde aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır:

1. İnsanların ekolojik krizle ilgili bir düşünüşe ortak olması için sinema nasıl rol oynayabilir?
2. Sinema insana etik deneyim yaşatarak ekolojik krize ilişkin sorumluluğunu hatırlatabilir mi?
3. Sinemanın olanaklarıyla ekolojik yas nasıl hissedilebilir?
4. Sinemanın olanakları ile Antroposen kibri nasıl aşılır?

Bu çalışmada “Ekolojik kayıpları, canlı türlerinin yok oluşunu idrak etmeye başlayınca dünyanın kırılmalılığı karşısında ne hissedersiniz?” sorusunu kendime de yöneltiyorum. Bu çalışmayı yapmamı sağlayan ekolojik keder duygum ile ele aldığım filmlerin yönetmenlerinin bu filmleri çekmelerine iten ekolojik çöküşler için duydukları keder duygusu birbirine bağlanmaktadır. Tez konumu belirlemeden önce başlayan ve yazma süresince derinden hissettiğim ekolojik keder duygumun

araştırmamla olan yoğun ilişkisinden dolayı bu bölümde ayrıca otoetnografi yöntemini kullanarak kendi ekolojik yasımın analizi yapmayı amaçlıyorum.

4.2.Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada, ekofelsefe, ekopsikoloji, ekosinema tartışmaları tezin kuramsal çerçevesini oluşturmaktadır. Filmlerin hareketli ses-imajlarla düşünerek kendi tarzında felsefe yaptığı temel alınarak “ekolojik keder”, “ekolojik yas” izlekleri sunan filmler ekoeleştirel bir bakış açısıyla analiz edilmiştir. Bu tezde farklı yöntemler bir arada kullanılmaktadır. Edebiyat ve film çalışmalarında kuramsal bir çerçeve sunan ekoeleştiri ile ekosinemayı bir yaklaşım olarak benimsiyor, film analizlerini filmlerin düşündüğünü söyleyen Daniel Frampton’un filmozofi yöntemini kullanarak yapıyorum. Filmlerin ortaya çıkardığı duygusal düşünmeyi dikkate alırken araştırmacı olarak araştırma konumla (ekolojik yas) olan yoğun ilişkimden kaynaklı kendimi araştırmaya dahil ederek ayrıca otoetnografi yöntemini kullanıyorum.

Volkan ve Zıntl, yas tutma sürecinde “kaybedilen kişiye ait olan ya da kaybı akla getiren işlevsel eşyalar” ı “bağlantı nesneleri” olarak adlandırırlar (Volkan ve Zıntl, 2024: 84). Volkan’a göre “bazı şarkılar, mimikler ya da belli ifadeler de bağlantı nesnesi işlevi görür ve bunlara “bağlantı fenomeni” adı verilir” (Volkan ve Zıntl, 2024: 84). Bu çalışmada analizini yaptığım filmlerin kendisi de ekolojik yas sürecimin “bağlantı fenomeni” işlevi gördüler. Bu filmlerdeki yasını tuttuğum ekolojik kayıpları hatırlatan musallat imgelerin de birer bağlantı fenomeni oldukları söylenebilir. Derrida’nın (2007) *musallat-bilimi (hantologie)* teorisinde hayalet geri gelir ve geldiği yere musallat olur. *Kızıl Gökyüzü* (2023) filminde yanan ormanda acı çığlıklarla kaçışan hayvanların, bedeni küle dönmüş ağaçların, *Selyatağı* (2018) filminde kesilen ağaçların, *Eko Eko Eko* (2023) belgeselinde Türkiye’deki tüm bir coğrafyaya yayılan ekolojik kırımların imgeleri gerçek dünyada tanıklık ettiğim ve ekolojik yasını tuttuğum kayıpları yeniden canlandırmaları dolayısıyla da bu filmler araştırmada analiz konusu olmuşlardır.

4.2.1. Ekoeleştiri

Ekoeleştiri “Edebiyatın ve diğer yaratıcı medyaların çevresel boyutlarını herhangi bir yöntem veya taahhütle sınırlı olmaksızın, çevresel kaygı ruhuyla keşfetmeyi amaçlayan eklektik, çok biçimli ve disiplinler arası bir girişimdir (Buell vd., 2011: 418). Ekoeleştiri kendine has bir metodolojiye sahip değildir (Buell, 2005: 130). Ekoeleştiri edebiyat, film çalışmaları gibi kültürel incelemelerde analiz için kullanılan bir yaklaşımdır.

Ekoeleştiri yaklaşımı ilk olarak edebiyat çalışmalarıyla başlamış daha sonra diğer yaratıcı sanatlara (sinema, müzik, fotoğraf, ağdaş sanat gibi) genişleyerek disiplinler arası bir nitelik kazanmıştır. Ekoeleştiri alışmaları “evresel hassasiyeti güçlendirmek, canlandırmak ve yönlendirmek için kelime, hikâye ve imgenin gne ilişkin kavrayışları sayesinde, evre sorunlarının anlaşılmasına önemli ölçüde katkıda bulunabileceği inancından yola çıkar” (Buell vd., 2011: 418).

4.2.2. Filmozofi

“Filmozofi, filmi bir tür düşünme olarak ele alır, film-varlığa ve film biçimine dair bir kuram geliştirir” (Frampton, 2013: 20). Filmozofinin merkezinde “film-zihin” ve “film-düşünme” kavramları yer alır. Film-zihin, film-dünyayı yaratır. Deneyimlediğimiz imaj ve seslerin kuramsal yaratıcısı olan film-zihin, filmozofinin temel kavramıdır. Film-düşünme film biçimi kuramıdır. Film-düşünme, filmi biçimini tasarlar ve bir biçimin eyleminin film-zihnin dramatik düşünmesi olarak gösterir (Frampton, 2013: 20-28). “Film-zihin ‘filmin kendisidir’ — ‘film’ şuna inanır, bunu sorgular, vb. dediğimizde film-zihnin işleyişini de yeterince ifade etmiş oluruz” (Frampton, 2013: 122).

“Film-düşünme kavramı, biçim ve içeriği organik ve anlamlı bir şekilde birbirine bağlar” (Frampton, 2013: 324). Film-dünya imajlar, renklendirmeler, hareketler, ses tasarımı, kadraja alma, geçişler (kurgu), odak, hız gibi film-biçimi unsurlarıyla yaratılır. Film-düşünme film biçimi ile içeriği (diyalog, olay örgüsü) birleştirir. Film tüm bu unsurlarla birlikte düşünür (Frampton, 2013).

“Film-düşünme ‘okunmaz’, hissedilir. Filmin düşünce-imajları seyircinin zihninde düşünce-imajlar yaratmaya çok uygundur” (Frampton, 2013: 159). Filmin düşündüğü söylemek aynı zamanda içeriği, biçimi ve seyirciyi de birleştirir. Seyirci filmin kendi karakterleri ve olayları hakkında dramatik biçimler aracılığıyla düşünen organik bir film bütünü algılar (Frampton, 2013: 326).

Film-zihin filmin kendisi olduğu için film analizlerinde film-zihin demek yerine “film düşünür”, “film hisseder”, “film hissettirir”, “film duyumsar” gibi ifadeler kullanılacaktır.

4.2.3. Otoetnografi

Otoetnografi, aynı zamanda bu yöntemin kurucuları olan Carolyn Ellis ve Arthur Bochner’e göre araştırmacının kendisini araştırmasına dahil ederek hem araştırılan hem de araştıran kişi olduğu bir etnografi çeşididir (Ellis ve Bochner, 2000). “Bir yöntem olarak otoetnografi, otobiyografi ve etnografinin özelliklerini birleştirir” (Ellis, Adams ve Bochner, 2011: 275). Ellis, otoetnografiyi “otobiyografik ve kişisel olanı kültürel, toplumsal ve politik olana bağlayan araştırma, yazma, hikâye ve yöntem” (Ellis, 2003: xix) olarak açıklar. Otoetnografi, “‘oto’ (*auto*), ‘etno’ (*ethnos*) ve ‘grafi’ (*graphia*) sözcüklerinden oluşuyor. ‘Oto’ kendilik, ‘etno’ topluma göndermeyle kültür ve ‘grafi’ yazmak anlamına geliyor” (Aygün Cengiz, 2021:455-456).

Bu çalışmada araştırma yöntemime otoetnografiyi dahil etmem çalışmanın beni doğal olarak buna sürüklemesi neticesinde oldu. Araştırmacının araştırma problemini belirlerken, bu problemi gerçekten kendine dert etmiş olması ya da bunun deneyimlediği gerçek bir durumdan kaynaklanıyor olması araştırma sürecine katkı sunması açısından genellikle istenen bir şeydir. Fakat benim bu çalışmadaki varlığım bundan daha fazlasıydı. Bunu fark etmem 29 Şubat 2024 yılında İstanbul Beyoğlu’ndaki Atatürk Kitaplığı’nda tez yazma çalışmama ara vererek tezle ilişkiimi sorguladığım bir yazı yazmamla mümkün oldu. Bilinç akışıyla yazı yazmak çocukluğumdan beri devam ettirdiğim bir alışkanlığımdı. Bunu son zamanlarda

terapötik bir yöntem olarak kullanıyordum. Yazdıklarımı yargılamadan, sansürlemeden, çok silmeden (eğer kalemle yazıyorsam silmek istediğim kelimenin üzerini çiziyordum) o an zihnimde ne varsa kelimelere döküyor, yazabildiğim kadar yazıyordum. Bu tezi yazmaya başlama sürecimi ve tez kavramlarım olan “ekolojik keder”, “ekolojik yas”, “solastalji” ile olan ilişkiyi düşünürken geriye dönük bir bakış açısıyla önemli gördüğüm bazı anılarımı hikayeleştirmiştım. Otobiyografide yazar, “genellikle bu deneyimleri bir yayının parçası haline getirmek için yaşamaz; bunun yerine, bu deneyimler geriye dönük bakış kullanılarak bir araya getirilir” (akt. Ellis, Adams ve Bochner, 2011: 275).

Hikayesini yazdığım geçmiş an’larım buraya yazılacaklarından bihaber yaşanmıştı. O gün ortaya çıkan yazımı durup okumak bir epifani (aydınlanma) yaşamama neden olmuştu. Yazım yüksek lisans günlerinden bugüne uzanan son 7 yıllık bir zaman aralığını kapsıyordu. Bu zaman aralığında beni derinden etkileyen ekolojik kayıplar yanında ailemde çok acı kayıplar yaşamıştım. Yazımda belleğimi yoklarken sosyal medyada “kayıp” duygusu ile ilgili yaptığım paylaşımlara başvurmuştım. Yazımda kullandığım verilerim sosyal medyada paylaştığım ve genellikle altlarına duygularımı da ifade ettiğim fotoğraflar, videolar ile belleğimde iz bırakmış bazı anılarımdı. Sosyal medya hesaplarım paylaşımlarıma defalarca dönüp bakmamdan kaynaklı bir bellek işlevi görmüştü. Bochner, *Heart of the Matter: A Mini-Manifesto for Autoethnography* adlı makalesinde bellek çalışmasının otoetnografinin can damarı olduğunu belirtir (2017: 72). Bochner’a (2017: 73) göre “otoetnografi sadece bir bellek çalışması değildir; aynı zamanda bir anlatı çalışmasıdır. Bochner (2017: 74) otoetnografide anlatılanların gerçek deneyimlere sadık bir hikâye olduğunu belirtir. Benim yazdıklarım da gerçek deneyimlerime sadık bir anlatıydı. “Otoetnograf, bellek çalışması ve hikâye anlatıcılığı çalışmasının ikili süreçleri aracılığıyla geçmişini geri getirir, hatırlar ve düzenler (Bochner, 2017: 76). Belleğimde gezinerek geçmiş anılarımı bir araya getirmiş, hatırlamış ve düzenlemiştim.

Anıdan farklı olarak, otoetnografi, “Bu anı ne anlama geliyor? Bunu neden hatırlıyorum ve bu anı benim hakkımda ne söylüyor?” sorularını açıkça sorarak anı ve denemeyi sıklıkla birleştiren bir sorgulama biçimidir (Bochner, 2017: 77). Otoetnografide gerçek deneyimlerin hikayeleştirilmesinin yanında bu deneyimlerin

analiz edilmesi beklenir (Ellis, Adams ve Bochner, 2011: 276). Tezimde ekolojik kederi, ekolojik yası hisseden ve hissettiren filmleri analiz ediyordum. Yazımda kendi üzerime yaptığım bir düşünömsellik (self-reflexivity¹³) kendi ekolojik kederimi de analiz etmiştim.

Yazımın son cümleleri 5 Haziran 2023 tarihinde kaybettiğim abimin acısı ile bitiyordu: “Ve abimi kaybettim... Ne yazsam eksik kalır bu acıyı ifade etmek için. Acının içinden geçerken her türlü acıyı en derinden hissetmeye başlıyorsun...” Yazabildiğim kadar yazma eylemim o acıda takılmış devam edememişim. Abimin yasının örtüsünü kaldırmaya cesaretim yoktu henüz. Abimin kaybı için duyduğum kederi örttüğüm gibi bilgisayarımı da örtmüş bahçeye çıkmışım. Geri döndüğümde yazdıklarımı okumuş ve Kütüphane’nin İTÜ Taşkışla binasına bakan cephedeki masamda kafamı bilgisayardan kaldırıp düşünmüştüm: Yazdığım metin otoetnografik bir çalışmaydı.

Yaşadığım diğeri bir epifani de ele aldığım filmlerin yönetmenlerinin bazı açıklamalarına baktığımda onları bu filmleri çekmeye iten duygunun beni bu tezi yazmaya iten duyguyla kesiştiğini fark etmem oldu. Bu duygu, çoğunlukla Antroposen olarak adlandırılan bu zamanda yaşanan ekolojik kayıplara karşı duyulan yoğun kederdi. Tezde iddia ettiğim gibi yönetmenlerin bildiğimiz anlamda dünyanın kaybına karşı duydukları ekolojik keder bu üretimleri yapmalarını sağlamıştı. O gün yazdığım yazıyı okuduğumda ekolojik kederi ne denli hissettiğim daha görünür oldu. Tezde iklim krizine, ekolojik çöküşe, ekolojik kırımlara karşı harekete geçebilmek için öncelikle bu ekolojik kayıplar için ekolojik yas tutmamız gerektiğini savunuyordum. Analiz ettiğim filmler ekolojik kederi hisseden, karakterleri aracılığıyla bu kederi yaşayan ya da içine ekolojik keder sızmış filmlerdi. Tezde öne sürdüğüm gibi bu

¹³ Serpil Aygün Cengiz (2021) Türkçeye “öz-düşünömsellik” olarak çevrilen *self-reflexivity* kavramı için “kendi-düşünömsellik” çevirisini önerir.

filmler seyirciye ekolojik etik deneyim yaşatarak seyircinin ekolojik yas tutmasını sağlayabilir ve onu ekolojik kayıplara karşı harekete geçirebilirdi.

Gezegeenin geleceği için endişe duymak çoğu kez “her şeyi kafasına çok takan” kişiler olarak algılanmaya yol açar. Judith Butler (2014) kırılğan hayatların yası tutulamadığını hatırlatır. Yaygın anlayışa göre yası tutulamayan insanlar varken insan olmayan varlıklar ya da yeryüzü için yas tutmak marjinal bulunabilir. Bu anlayışa karşı ekolojik yas tutan filmlerin insan olmayan varlıklara ve yeryüzüne karşı etik sorumluluğunu yerine getirirken, ekolojik keder hissedenden seyircisine sinematik deneyimle duygularında yalnız olmadıklarını hatırlatabileceğini ileri sürüyordum. Bu tezde “ıskarta hayatlar” (Bauman, 2021) yaşayanların kırılğanlığı ile insan olmayan varlıkların ve yeryüzünün kırılğanlığını bir arada düşünüyordum. Tezimde otoetnografiyi de dahil ederek bu kırılğanlıklara¹⁴ araştırmacı olarak kendi kırılğanlığını eklemiş oluyordum. Antropolog Ruth Behar, *Vulnerable Observer* (1996) adlı kitabında şunları yazar: “İster duygusal deyin, Viktoryen ve on dokuzuncu yüzyıla ait deyin, yüreğinizi sızlatmayan antropolojinin artık yapmaya değmediğini söylüyorum” (Behar, 1996: 177). Serpil Aygün Cengiz (2021) de bu cümleden yola çıkarak “kalbimize derinden dokunmayan, kalbimizi sızlatmayan halkbilimin, sosyal bilimlerin artık çalışmaya değmediğini düşünüyorum” diyordu. Kendimi araştırmaya dahil ettiğimde benim gibi dünyanın acısını hissedenden başka araştırmacıların kalbine dokunarak onlara yalnız olmadıklarını hatırlatabilirdim.

Araştırmamda yaptığım film analizleriyle bir ürün ortaya koyuyordum ama aynı zamanda araştırma konumu doğrudan deneyimlediğim sürecin bir parçasıydım. Bu süreçte ve öncesinde yaşadığım ekolojik kederi paylaşmak için çok güçlü bir istek duymuştum. Kütüphane çıkışı, Taksim’den Kurtuluş’taki eve doğru Divan Otel, TRT İstanbul Radyosu, Harbiye Orduevi boyunca yürüdüğüm o çok sevdiğim yolda heyecanla eşimi aramış, ona o gün yaşadığım ve daha sonra tezin gidişatını etkileyen epifani anımı, tezime otoetnografi yöntemini dahil etme isteğimi eve varana kadar

¹⁴ Kırılğanlık ile ilgili olarak Gamze Hakverdi’nin doktora tezinden yola çıkarak yazdığı *Vulnus –Kırılğanlık Üzerine* (2020) adlı kitaba bakılabilir. Hakverdi kitabında saha araştırmasındaki katılımcıların kırılğanlık hikayelerini ele almıştır.

uzun uzun anlatmışım. İçinde bulunduğum bu eşik zamanda çok heyecanlıydım ama öncelikle tez jürisinin bu isteğimi kabul etmesi gerekiyordu.

Son tez izleme toplantısı öncesi danışman hocama gönderdiğim tez çalışmama bu yazıyı da dahil ederek, e-postada otoetnografik bir yazı yazdığımı ve bunu tezime dahil etmek istediğimi ama bunun için onaya ihtiyacım olduğunu yazdım. Hocamın yazımı okuduktan sonra dönüş yaptığı e-postada bu isteğimi onaylaması ve sonrasında yaptığımız konuşma neticesinde bu yazıyı da içeren tez raporumu diğer jüri hocalarımla da paylaştım. Heyecanlı bekleyişim son tez izleme toplantısında olumlu bir şekilde sonuçlandı. Film analizleri için kullandığım yöntemin yanında araştırmacı olarak kendimi araştırmaya dahil ederek otoetnografi yöntemini de kullanma isteğim tez jürisindeki tüm hocalarım tarafından onaylanmıştı.

Tez danışmanım tez izleme toplantısı öncesinde ayrıca otoetnografi konusunda Serpil Aygün Cengiz'in çalışmalarına bakmamı önermişti. Aygün Cengiz'in çalışmaları bana yazdığım yazıya metodolojik bir açıklama ve düşünömselliğe dair bir çerçeve oluşturmam açısından çok büyük katkıları oldu. İlk olarak Aygün Cengiz'in Koç Üniversitesi VEKAM tarafından 13 Nisan 2023 tarihinde webinar olarak gerçekleştirilen konferansta otoetnografi yöntemi ile ilgili yaptığı konuşmasının Youtube kaydını izledim. Aygün Cengiz'in (Koç Üniversitesi VEKAM, 2023) konuşmasının başlığı Birhan Keskin'in (2016) "Kargo" şiirinde geçen "Acı Mıhlanıp bir kalpte durmasın. Ortada dursun" sözleriydi. Daha konuşmasına başlamadan bu sözlerle beni etkilemeyi başarmıştı. "Kargo" şiiri benim de çok sevdiğim bir şiirdi. Keskin (2016) şiirinde "Dünyanın acısını başkaları da duysun!" diyordu. Ben de tezimde hem dünyanın acısını hem de dünyanın acısı karşısında duyduğum kederi başkalarına da göstermek istiyordum. Ekolojik yas ortada dursun istiyordum. Keskin (2016) "Olur ya biri eline alır okşar, biri alnında öper. Az unutursun" diyordu. Ben de tezimde "sinema aracılığıyla ekolojik yas kolektifleşebilir ve duygusunda yalnız olmadığını gören seyirci iyileşerek ve güçlenerek gezegenin geleceği için harekete geçebilir" diyordum. Keskin'in (2016) "Buraya bir silkindotu koydum. Kırk dert bir arada canına yandığım, kırkına birden deva olsun" sözlerine karşılık Aygün Cengiz de otoetnografi yönteminin sosyal bilimlerde hem araştırmacıyı hem okuyanı

güçlendiren, iyileştiren, değiştiren bir silkinotu olduğunu söylüyordu (Koç Üniversitesi VEKAM, 2023).

Aygün Cengiz konuşmasında 2005 yılında yazdığı “Modernizm, Otomobil Kültürü ve Reklam: Otomobil Reklamları ile Kurulan Evren” başlıklı doktora tezinin otoetnografik bir çözümlemesini yapmıştı (Koç Üniversitesi VEKAM, 2023). Yaptığı çözümlemede otoetnografinin kuramsal çerçevesi ile kurduğu ilişki biçiminden çok etkilenmiştim. Aygün Cengiz (Koç Üniversitesi VEKAM, 2023), Arthur Bochner’dan yaptığı alıntıyla “İyi bir hikâyeden daha kuramsal hiçbir şey yoktur” (akt. Ellis, 2003: 23) derken kendi üzerine yaptığı bir düşünömsellikle izleyiciye aynı zamanda kuramsal olan iyi bir hikâye sunuyordu.

Aygün Cengiz, aynı zamanda yayıma hazırladığı *Onun Kitabını Anlatıyorum Renato Rosaldo The Day of Shelly’s Death: The Poetry and Ethnography of Grief (Shelly’nin Öldüğü Gün: Yasın Şiiri ve Etnografisi)* (2021) adlı kitaptaki ““Ne çalışıyorsun, ne?!” Folkloru Yeni Bir Soluk: Otoetnografi” başlıklı yazısında şöyle diyordu: “İlk defa çok derinden kavramıştım ki araştırmacı ve araştırma konusu iki ayrı parçaya ayrıştırılamazdı; öyleyse her akademik/sosyal bilimsel metin kesinlikle düşünömsel bir dille yazılmalıydı” (Aygün Cengiz, 2021: 454). Aygün Cengiz’in bu sözlerini yazmasına sebep olan antropolog Renato Rosaldo’nun 2013 yılında yayımlanan *The Day of Shelly’s Death: The Poetry and Ethnography of Grief* adlı kitabıydı. Aygün Cengiz bu kitabın onda yarattığı farkındalığı şöyle aktarıyordu:

Rosaldo kitabında temel olarak iki ana eksen üzerinden yasin etnografisini bize aktarıyor. Birincisi, kafa avcısı olan Filipinlerde yaşayan (ve bu kitabın yazıldığı 1980’li yıllarda, üç bin beş yüz kişilik bir etnik grup olan) İlongotların kafa avcılığındaki öldürme arzularının arka planında olan unsurun yasla ilişkisi. Diğer eksen de Rosaldo’nun Filipinlerde bir yolda yürürken ayağı kayıp düşerek trajik bir şekilde ölen eşi Shelly’nin ölümünün ardından Rosaldo’nun tuttuğu yas, özellikle de Rosaldo’nun tuttuğu yasta ortaya çıkan öfkesi. Kafa avcılığına sebep olan öfke ile Rosaldo’nun eşinin ölümünden sonra antropoloğun kendi yasında ortaya çıkan öfke arasında Rosaldo’nun çok ustaca bu kitapta bir bağlantı kurduğunu gördüm. Kitaptan büyülenmişim (Aygün Cengiz, 2021: 454).

Aygün Cengiz’i büyüleyen bu ayrıntı benim için yeni bir epifani anıydı. Renato Rosaldo’dan bihaber onun yolunu takip etmiştim. Tezimde ekolojik yası araştırırken kendi yasımın izini sürerek belleğimdeki hüznün kayıtlarını bulup çıkarmış, bunları yazıya dökerken ekolojik yasımın araştırmama olan etkisini fark etmiştim. Benim tezim de iki parçadan oluşuyordu. Yöntem başlığı altında yazdığım ilk parçada otoetnografinin metodolojik çerçevesi ile kendi ekolojik yasımı analiz ederken ikinci parça kuramsal bir çerçeveye yaslanan ve ele alınan filmlerde ekolojik yasin analiz edildiği klasik bir tez çalışmasıydı.

Rosaldo’nun bahsi geçen kitabını bulup okuduğumda tahmin ettiğim gibi kitabın kurgusundan büyülenmiştim. Rosaldo kitabın ilk kısmında kendisi gibi antropolog olan eşi Shelly’in (Michelle Zimbalist Rosaldo) öldüğü günü birçok kişinin ağzından yazdığı şiir koleksiyonuyla anlatır. Koleksiyonun konusu bir saha gezisi sırasında Shelly’in ayağı kayarak düşmesi olayıdır. Rosaldo bunu şöyle açıklar: “Bu olay benim hayatıma patlak verdi, ancak aynı zamanda Mungayang köyünde ve yakınlardaki Lagawe ve Kiangang kasabalarında başka birçok hayata da patlak verdi. Bu koleksiyon, bu patlamayı ve yankılarını şiir ortamı aracılığıyla yakalamaya çalışır” (Rosaldo, 2014: 101). Shelly’in düşüp kaydığı kayalığın ağzından yazılan şiirde insan olmaya verilen faillik beni özellikle çok etkilemişti. Şöyle diyordu kayalık:

Uçurumdan nehre uzanıyorum
Amerikalı kadın düştü
benim kayalık omurgam boyunca
yüzünde çürükler
otopsi yok
akciğerlerde
su olup olmadığını
kontrol etmenin
yolu yok
ölümün
nedeninin
kayalar mı
yoksa
nehir mi
olduğunu
öğrenmenin
yolu yok
ama
suçlanıyorum
bu ağrı gününü hiç

istemedim (Rosaldo, 2014: 84).

Rosaldo yasının ilk gününde onu çevreleyen hem insan hem insan olmayanların ağzından yazdığı şiirlerle o günün kaydını tutar. Şiirleri okuduğumuzda kimisi ona şefkatle yaklaşırken başka birinin onu (eşinin kayalıklara gitmesine izin verdiği için) yargıladığını görürüz. Başkalarının yas tutan kişiye olan acıma, şefkat, yargılama gibi yaklaşımları şiirle ortaya çıkar. Rosaldo kitabında bu şiirlerin analizini yaparak kendi yasının bir etnografisini sunar. Rosaldo “şiirin malzemesi, ham olaydan çok bıraktığı izlerdir” der (Rosaldo, 2014: 102). Bu izler bir araya geldiğinde onun olayla ilgili duygu durumunu yansıtır. Rosaldo koleksiyonunda uyguladığı şekliyle şiirinin amacının “konusunu (ister acı ister üzüntü ister şok ister sevinç olsun) okuyucuyla buluşturmak” (Rosaldo, 2014: 105) olduğunu belirtir. Rosaldo etnografik duyarlılıkla betimlemenin merkezi olduğu bu şiir tarzı için antropoesía ya da antopoşir terimlerini kullanır (2014: 106).

Kitabın ikinci kısmında Rosaldo, Filipinler’de yaşayan İlongotların kederleri, öfkeleri ve kafa avcılığı (*headhunting*) arasındaki ilişkiyi aktarır. Rosaldo bunu şöyle açıklar: “Filipinler’in kuzeyindeki Luzon’da yaşlı bir İlongotluya neden insanların kafalarını kestiğini sorarsanız, cevabı hiçbir antropologun tam olarak açıklayamayacağı tek cümlelik bir yanıtıdır: kederinden doğan öfkenin onu diğer insanları öldürmeye ittiğini söyler (Rosaldo, 2014: 117). Rosaldo’nun bu ilişkiyi kavraması on dört yıl sürmüştür (Rosaldo, 2014: 122). Rosaldo, İlongotların kayıpları hakkında anlattıklarının gücünü saha araştırması için yaptığı sistematik hazırlıkla değil ancak kendi yıkıcı kaybı sonrası kavramaya başlamıştır (Rosaldo, 2014: 123). Bunu şöyle açıklar: “...kendi deneyimimde hiçbir şey, yas sırasında olası öfkeyi hayal etmemi bile sağlamamıştı. 1981’de Shelly’nin ölümünden sonra, İlongotların bana keder, öfke ve kafa avcılığı hakkında defalarca anlattıklarının gücünü kavrayabilecek bir konumdaydım (Rosaldo, 2014: 135).

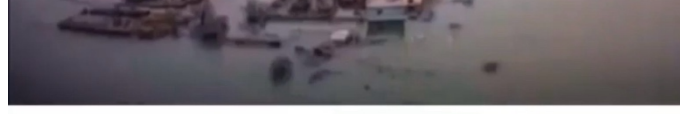
Aygün Cengiz (2021: 14), Rosaldo’nun kitabının düşünümsellik boyutu olan etnografik bir çalışmanın ötesinde otoetnografiye kayan içeriğiyle dikkat çektiğini belirtir. Aygün Cengiz’e göre;

Rosaldo, kitabında İlongotların yasa girdiklerinde duydukları öfkeyi dışavurmak için kafa avcılığı yaptığını anlatmaya çalışmaktan daha çok, eşi Shelley'nin ölümüyle birlikte içinde bastırıldığı öfkenin eşinin kaybından kaynaklanan yasla ilişkisini anlatıyor. Kendi deneyimi üzerinden yasin etnografisini yaparken yalnızca akademik bir dil kullanmıyor, ayrıca sanatın dilini de şiirleri ve fotoğrafları üzerinden kullanıyor (Aygün Cengiz, 2021: 14).

Aşağıdaki başlıkta otoetnografi yöntemini kullanarak Rosaldo'nun yaptığı gibi kendi yasının etnografisini yapmaya çalıştım. Bunun için belleğimin kayıtlarına başvuracak, kişisel hikayemde sosyal medyada yaptığım paylaşımlardan, fotoğraflardan, bazı eşik an'larımdan yararlanarak tezimle olan ilişkiyi ve kendi ekolojik kederimi analiz ettim. Bu yazı 29 Şubat'ta yazdığım ilk yazının düzenlenmiş ve hatırladığım yeni ayrıntılar eklenerek genişletilmiş halidir.

4.2.3.1. “Ekolojik Yas Tuttum da Yazdım!”

2020 yılının Şubat ayında doktora ders alma sürecimi tamamlamış izne ayrılarak 2019 yılının Eylül ayından beri doktora araştırması için Paris'te bulunan eşimin yanına gitmiştim. Dünyanın kederinden biraz uzaklaştığımı düşünüyordum. Fransızca kursuna başlamanın heyecanını yaşıyordum. Gittikten çok kısa bir süre sonra Hasankeyf'in yıkım fotoğrafları düştü önüme. On iki bin yıllık geçmişe sahip Hasankeyf Ilıca Barajı yüzünden tamamen su altında kalmış, yok olmuştu. Bu kayıp karşısında yaşadığım acı üzerine Instagram hesabımda yaptığım paylaşımda (Resim 4.1.), Hasankeyf'in son halini gösteren bir videonun altında duygularımı ifade etmiştim. Videoda kulaklarda ağıt gibi yankılanan Arianna Savall'ın (2009) seslendirdiği Fransızca “Adoucit La Mélodie” isimli şarkı bu ekolojik kayıp için duyduğum kederi çok iyi yansıtıyordu.



[Redacted text]

hulyaakancelik Hasankeyf...

Çocukluğum gitti...

"Evimiz, m kansal, varoluşsal ve kültürel olarak ait olduğumuz topluluğun, ailemizin ve sevdiklerimizin yağadığı, kendi k kenlerimizi bulacağımız, dünyanın bağka bir yerindeyken geri dönmeyi özlediğimiz yerdir"
(Hedetoft&Hijort)

Bu ağıdı bu acıyı kaydetmek için paylaşıyorum.
Hasankeyf'in sular altında kalmasına engel olamamıő olmanın utancına ortağım:(((

26 Şubat 2020

Resim 4.1. "Hasankeyf...Çocukluğum Gitti..."

"Hasankeyf...Çocukluğum gitti..." demiőtım. Dünyanın bağka yerindeyken geri dönmeyi özlediğim bir yer yoktu artık. Çocukluğum Hasankeyf'e 42 km uzaklıktaki Midyat ilçesinde ge miőtı. Hasankeyf, hem sözlü kültürle bize aktarılan hikayelerdeki yer yer karakterlerin önüne geçen tarihi kent hem de çocukluk anılarımdaki büyülü yerd . O gün acısını hissettiğim, beni kederlendiren Şeyin ekolojik yas olduğunu henüz bilmiyordum ama kaybettiğim  evre için yüreğimde sızısını hissettiğim bu duygu ekolojik yas'tı. Bu paylaőtımı yağadığım acıyı, hüznü kaydetmek için yapmıştım. "Hasankeyf'in sular altında kalmasına engel olamamıő olmanın utancına ortağım" demiőtım. Ekolojik yas'ta buna engel olamamıő olmanın utancı da vardı. Yağadığım derin  z nt n  yanında bu felakete engel olamadığımız için kendime  fkeleniyordum. Bill McKibben (2015: 98-99) doğanın kaybı için yağadığımız üzüntünün sebebinin her Şeyi berbat ettiğimiz bilgisinden ve bunu bir hata olduğunu bilinçli ya da bilinçsizce idrak etmeye bağlamamızdan kaynaklandığını belirtir. Hasankeyf'in kaybı için yağadığım kederin nedeni de bu bilgidir kaynaklıydı.



Resim 4.2. “#HasankeyfİçinGeçDeğil”

2019 yılının Haziran ayında #HasankeyfİçinGeçDeğil paylaşımını (Resim 4.2.) yaptığımda aklım bunun artık geri dönülmez olduğunu söylerken kalbim belki de hâlâ geç olmadığına inanmak istiyordu. Kasım 2019’a gelindiğinde artık çok geçti. Ilısu Barajı 2019 yılının Kasım ayında su tutmaya başlamış 2020 yılının Şubat ayından itibaren de Hasankeyf su altında kalmıştı.



Resim 4.3. Hasankeyf'teki Evlerin ve Tarihi Çarşının İş Makineleriyle Yıkılma Anı

Tarihi Hasankeyf çarşısı ve evler (Resim 4.3. ve Resim 4.4.) artık yoktu. O çarşıdan aldığım ve üniversite boyunca taktığım heybemi hatırladım. Hâlâ bende olduğu için kısa bir sevinç yaşamıştım. 18-19 yaşlarımda elimde fotoğraf makinesiyle o çarşıda yürüdüğüm zamanlar Hasankeyf bana verdiği pozlarla iyi bir fotoğrafçymışım gibi hissettirmişti.



Resim 4.4. Bir İş Makinesinin Hasankeyf'teki Bir Evi Yıkma Anı

Midyat'tan Hasankeyf'e doğru yaptığımız yolculuklara bazen babamın anlattığı hikayeler eşlik ederdi. Babam, belleğinin izini sürer hikâyede geçen yerleri gösterirdi. Kenti onun hikayeleriyle keşfetmişim. Sonraki kuşaklara göstererek anlatacağımız hikayeler ve bir kültür yok olmuştu. Kederim aynı zamanda kimlik kaybıyla ilişkili bir kederdi (Cunsolo ve Ellis, 2018a).



Resim 4.5. Hasankeyf'in Yıkım Öncesindeki Hali ile Yıkım Anını Gösteren İki Fotoğraf

Türkiye'nin son yıllarında serpilip gelişen hafriyat ekonomisinin meşhur imgesi iş makineleri iş başındaydı. Kaybolan sadece bir kültür, bir tarih değildi. İnsan olmayan varlıklarla paylaşılan doğa yok edilmişti. Hasankeyf dinamitlerle sarsılırken ürküp kaçan hayvanları düşündüm. Evleri başlarına yıkılan kuşları. Er Rızk Camii'nin

minaresini ev bellemiş leylek ne yapacaktı acaba bu kaybolan kente döndüğünde? İnsan olmayanın yaşadığı ve yaşamak zorunda kalacağı acının kederini de hissediyordum.



Resim 4.6. “Metruk Halfeti”

2019 yılının Aralık ayında bu gönderiyi (Resim 4.6.) paylaşmışım. Santur sanatçısı Sedat Anar’ın baraj nedeniyle su altında kalan memleketi Halfeti için yaptığı “Metruk Halfeti” (Anar, 2019) isimli bestesini defalarca dinlemiş, şarkıdan yayılan hüzünden etkilenmişim. Anar bestesini sular altında kalan evlerine, hatıralarına ve mezarlıklarına adıyordu. Yası tutulan sadece su altında kalan evleri, hatıraları değildi. Atalarının mezar yerlerinin de yası tutuluyordu. Ölmüş yakınlarını anmak için ziyaret edecekleri mezarlıklarını dahi kaybetmiş olmaları sarsmıştı beni. Tezde analizini yaptığım *Eko Eko Eko* (2023) belgeselinde de Manisa’nın Deniz Köyü’nde maden yüzünden yaşam alanları yok edilen bir köylü “*Cenaze gömemiyoruz buraya!..Nasıl gömersin ki buraya? Buraya gömersin, yarın adam hafriyatı alacak küreyecek senin aileni*” (Nişancı, 2023) diyordu. Türkiye’nin farklı yerlerinden gözden çıkarılmış insanların hikayeleri ortaklaşıyordu. Bu durum ekokırım ve iklim krizi konularının “çevresel adalet” ekseninde ele alınmasının zaruriliğini hatırlatıyordu. “İskarta hayatlar” (Bauman, 2021) yaşayan insanlar ekokırımdan en çok etkilenenlerdi. İklim

krizinin etkilerini de her gün “yavaş şiddet” (Nixon, 2011) olarak deneyimliyorlardı. Kayıpları için tuttıkları keder ve yas ise dikkatlerden uzak sessizce yaşıyorlardı.

 **hulya akan** @hulyaakann · 9 May 2018 ·
Ormanda Ölüm Yok (muy)muş? #LatifeTekin



Resim 4.7. “Ormanda Ölüm Yok (muy)muş?”

 **Hülya Akan**
9 Mayıs 2018 ·
Çevresel Adalet Mümkün mü? İnsan merkezci olmayan bir paylaşım zemini kurulabilir mi? “Çiçektepe’de çocuklar, çöpten bulup kaçırdıkları; kolları bacakları kopmuş naylon bebeklerle oynardı. Kadınlar, buldukları süslü kırık aynaları gizlice ceplerine atıp yine çöpten buldukları taraklarla geceleri o kırık aynalara bakıp saçlarını tarardı. Çöp sinekleri taranmış saçlara konmaktan imtina etmezdi. Fabrika kokularına karşı çöp kokuları insanların çöpten bulduklarıyla yaptıkları evlerine dolduğundan zehirlenmemek için tas yoğurt yedi insanlar. Geceleri sinekten korunmak için naylon çuvalara girerlerdi. Çuvaların ağızlarına gelen kısımlarına ağız delikleri açıldı ki nefes alırdı o deliklerden.”
Berci Kristin Çöp Masalları - Latife Tekin



Resim 4.8. “Çevresel Adalet Mümkün mü?”

“Çevresel Adalet” sözcüğüyle ilk karşılaşmam 9-10 Mayıs 2018 tarihinde Boğaziçi Üniversitesinde gerçekleşen “Disiplinlerarası Ekolojik-Etik Temaslar: ‘Yeryüzü İçin Adalet Sorusu’” adlı konferansa katılmam ile mümkün oldu. 9 Mayıs günü konferansa katılabilmek için iş yerimden izin almış serin bir İstanbul sabahında soluğu Boğaziçi Üniversitesi Güney Kampüsü’nde almıştım. O zamanlar yüksek lisans tezim için “sinematik etik” (Sinnerbrink, 2016) çalışıyordum ve ekoloji ile ilgili konulara da kafa yorduğum, derslerimde de çokça yer verdiğim için “ekolojik etik” konusunu merak etmiştim. Şimdi anlıyorum ki o gün konferansta tartışılan konular doktora tez çalışmamın kuramsal temelinde büyük katkıları olmuş. Günün sonunda Twitter (Resim 4.7.) ve Facebook (Resim 4.8.) sosyal medya hesaplarım üzerinden paylaşım yapmıştım. Facebook’taki paylaşımında “Çevresel Adalet Mümkün mü? İnsan merkezci olmayan bir paylaşım zemini kurulabilir mi?” sorularını sorarak çok

sevdiğim Latife Tekin'in *Bercin Kristin Çöp Masalları* adlı kitabından alıntı yapmıştım. Şöyle yazmıştı Tekin:

Çiçektepe'de çocuklar, çöpten bulup kaçırdıkları; kolları bacakları kopmuş naylon bebeklerle oynardı. Kadınlar, buldukları süslü kırık aynaları gizlice ceplerine atıp yine çöpten buldukları taraklarla geceleri o kırık aynalara bakıp saçlarını tarardı. Çöp sinekleri taranmış saçlara konmaktan imtina etmezdi. Fabrika kokularına karışan çöp kokuları insanların çöpten bulduklarıyla yaptıkları evlerine dolduğundan zehirlenmemek için tas tas yoğurt yerdiler insanlar. Geceleri sinekten korunmak için naylon çuvallara girerlerdi. Çuvalların ağızlara gelen kısımlarına ağız delikleri açılırdı ki nefes alınırdı o deliklerden (Tekin, 2017).

İnsan merkezci olmayan bir paylaşım zeminin kurulabilir mi? sorusu uzun süre zihnimde köklendi. Başka gailelerle bunu düşünmeyi bıraktığımı sansam da musallat bir soru olarak düşüncelerime sızdı, okuma tercihlerimi yönlendirdi. Bu tezde insan merkezci olmayan bir bakışın imkânını sorgularken aynı zamanda “Antroposen” kavramının, tüm insanları iklim krizindeki payını eşitleyerek ekolojik adalet konusunu görünmez kılabileceği konusuna dikkat çekmek istedim. *Eko Eko Eko* (2023) belgeseli için yaptığım analizde akan çöp şelalelerini, patlayan çöp tepelerini, o çöplerin enkazında can veren gözden çıkarılmış insanları, çöp enkazlarının yerinde yükselen lüks beton bloklarla o insanların daha da çeperlere sürüklendiği gerçeğini yazarken fabrika bacalarının dibinde yaşamaya çalışan Çiçektepelileri düşündüm. Çiçektepeliler gibi gözden çıkarılmış birçok insan mevcut şartlarda ekolojik adaletin olmadığını gösteriyordu.

İklim değişikliği ve küresel ısınma kavramlarıyla ilk karşılaşmam ise 2004-2005 yıllarında dinlemekte olduğum radyo kanalı Açık Radyo sayesinde oldu. Denk geldiğim bir programda “küresel ısınma”, “iklim değişimi”, “Kyoto Protokolü” sözcüklerini duymuş ve konuyla ilgilenmeye başlamıştım. Sıcak gündem konusu küresel ısınmaya karşı bir dizi önlem içeren 1997’de imzalanmış olan ama henüz yürürlüğe girmemiş Kyoto Protokolü’yü. O vakitler ilk üniversitem olan Marmara Üniversitesi’nde Fen Bilimleri Öğretmenliği Bölümünü okuyordum. 2005 yılında “Bilgisayar Destekli Eğitim” dersinde internette araştırma becerilerimizi geliştirmek

üzere istediğimiz konuda bir araştırma yapmamız istenmişti. Açık Radyo'nun yayınlarından etkilenmiş biri olarak “küresel ısınma” hakkında bir ödev hazırlamaya karar vermiştim. Konuyu araştırdıkça meselenin ciddiyetini kavlıyor, aydınlanıyordum.



Resim 4.9. Dünya Çevre Günü Etkinlik Standı (Midyat, 5 Haziran 2008)

Öğretmenliğe başladığımda da öğrencilerimde bir tutum, kavrayış değişikliği oluşması için en tutkuyla anlattığım konulardan biri olmuştu küresel ısınma. En basit haliyle anlatmak için öncelikle tahtaya su, oksijen, karbondioksit gibi madde döngülerini anlatmaya imkân verecek şekilde bir nehir, ağaçlar, dağlar, hayvanlar ve insanlar içeren bir doğa resmi çiziyordum. Daha sonra sanayi devrimi sonrası endüstrileşmeye örnek olarak fabrika bacaları, araba egzozları, insanların fazla tüketimini gösteren atıklar, spreylere vs. çiziyor ve bunlardan çıkan karbondioksit, kükürtdioksit gibi sera gazları olarak nitelenen gazların atmosferde birikerek adeta dünyayı bir sera içinde hapsedtiğini, kızılötesi ışınların geri uzaya yansımalarını engelleyerek dünyada tuttuğunu, böylece dünyanın giderek daha çok ısındığını yine çizerek anlatıyordum. Çizdiğim resim zamanla sık tekrardan el kaslarımın artık ezberlediği küresel ısınmanın bendeki ikonik bir görüntüsü olmuştu. Derste küresel

ısınmayı özellikle fazla tüketim, atık, kirlilik ekseninde ele alan bir tartışma ortamı yaratıyordum. Sonraki süreçte *Wall-E* (2008) filmini izlememle beraber bu film, öğrencilerimle izleme deneyimi sonrası küresel ısınma, çevre sorunları konuları hakkında tartıştığımız bir ders materyalim olmaya başladı. O dönemler küresel ısınmanın neden olacağı felaketleri daha çok gelecekte başımıza gelecek olaylar olarak algılıyordum. Bunun önüne geçmek için de yapılması gerekenlere odaklanıyordum. O zamanki konuyu ele alış şeklime baktığımda bakış açımın aslında daha çok insan merkezci olduğunu görüyorum. Örneğin göreve ilk başladığım yıl öğrencilerimden proje çalışması olarak odağına küresel ısınmayı alan bilimsel dergi formatında bir çocuk dergisi hazırlamalarını istemiştim. Yıl boyu hazırladıkları bu dergiyi birlikte ilkinizi düzenlediğimiz 5 Haziran Dünya Çevre günü etkinlikleri kapsamında okul bahçesinde kurulan stantta tanıtmışlardı. O gün çektiğimiz fotoğrafı (Resim 4.9.) incelediğimde öğrencilerimin, arkadaşlarının ve öğretmenlerinin dikkatlerini çekmek için ellerinde tuttukları broşürleri dikkatimi çekiyor. Sağdaki broşür “Dünya Eriyor” diyerek bir durum tespiti yaparken soldaki iki broşür ise küresel ısınmaya insan merkezci bir yerden yaklaşıyor. İlk broşür ağaçsız bir dünyayı insan üzerinden kurduğu bir benzetmeyle tanımlıyor (Broşürde ne yazdığı tam olarak görünmüyor ama ilk kelimenin “ağaçsız” olduğunu hatırlıyorum). İkinci broşür ise bir ağacın 17 insana nefes olduğunu söylüyor. O günkü yaptığımız etkinlikler odağına daha çok insanın refahını ve sağlığını almıştı.

O zamanki bakış açımı analiz ettiğimde aslında yıkıcı insan faaliyetlerinin küresel ısınmaya yol açacağını söyleyen ama oluşacak felaketlerin etkilerini sadece insanlara olan zararı üzerinden ele alan sığ bir çevrecilik anlayışının olduğunu farkına varıyorum şimdi. Bir diğer fark ettiğim husus o dönem ekolojik keder ya da solastalji duygusunu henüz yaşamamış oluşum. Çocukluğumun geçtiği Midyat, üzüm bağlarının, bostanların, buğday, mercimek, arpa tarlalarının, fıstık bahçelerinin yaşam alanlarıyla iç içe olduğu, hanelere ait hayvanların (tavuk, inek, kaz, hindi vb.) sokakta özgürce dolaştığı, yapı stoğu en fazla iki katlı müstakil bahçeli evlerden oluşan bir ilçeydi. Göreve başladığım ilk yıllar nüfus artışından dolayı ev sayısı biraz artmış olsa da henüz apartman kültürü yerleşmemişti ve doğayla iç içe olma durumu devam ediyordu. Okullar da doğayla iç içe olma fırsatı sunan büyük bahçelere sahipti.

Örneğin yukarda sözünü ettiğim çevre günü etkinliğini kocaman ağaçların olduğu okul bahçesinde yapmıştık. Havalar ısındığında derslerimizi genellikle o ağaçların gölgesine taşırdık.

2010’lu yıllarla birlikte Türkiye’nin birçok yerinde olduğu gibi yukarda sözünü ettiğim bağlar, bostanlar, tarlalar, meyve bahçeleri, bahçeli müstakil evler rant ekonomisine kurban edilerek yerlerine çok katlı apartman blokları yükselmeye başladı. Bir zamanlar toprak eken, üzüm hasadı yapan insanlar da daha çok para getirdiği için ya “yap-sat” işini meslek edindiler ya da topraklarını sattılar. Sonunda sürekli genişleyen imar izinleriyle doğal alanları tamamen yutmuş, rüzgârın kendine yol bulmakta zorlandığı, kelebeklerin, arıların artık uğramaz olduğu güya modernliği yakalamış beton bir kent peydah oldu. Yaz gecelerinde yıldızların altında uyurken gökyüzünde takım yıldızlarını bulmaya çalıştığımız, onlar için hikayeler uydurduğumuz geceler de çok uzaktı artık. Işık kirliliği yüzünden Büyük Ayı Takımyıldızı, Çoban Yıldızı (Venüs Gezegeni) dışında diğer gök cisimlerini seçmemiz ancak elektrikler kesikse mümkün oluyordu. Çocukluğumda görmeye alışkın olduğum böcek sayısı da gittikçe azalıyordu. Göz görmeyince isimlerini de bir bir unutuyordum. Bütün bunlar olurken sinema okumak için tayin istemiş, İstanbul’a geri dönmüştüm. Tatillerde Midyat’a gittiğim her yaz, bütün bu hızlı değişimden, ekolojik kayıplardan kaynaklı içimde büyüttüğüm kederle dönerdim. Hatırlayabildiğim ilk an’ımın geçtiği fıstık bahçesinin kaybına çok üzülmüştüm. Sonraki her gidişimde belki yok olur korkusuyla en sevdiğim yerleri ziyaret eder, henüz ekokırma uğramamış olan üzüm bağlarının arasından manastıra giden eski yoldan defalarca geçer, bol bol fotoğraf çekerdim. O vakitler henüz adını koyamamış olsam da ekolojik kederi, solastalji duygusunu bu ekolojik kayıplar için duyduğum derin üzüntü ve eski Midyat’a duyduğum özlem yüzünden hissetmeye başlamıştım. Bu duyguları hissetmem yaşadığım yerle güçlü bağlar kurmamla alakalıydı.



hulyaakancelik Akira Kurosawa'nın Düşler filmi
Köyde yaşlı bir bilge: "Gecem aydınlansın istemem,
çünkü o zaman yıldızları göremem." 14 günlük Ay'ı
gözlemleme etkinliği
"Öğretmenimmm!!! Biz Ay'ı hiç göremiyoruz ki"
Kurtuluş'ta Ay'ı görmek için çok sokak değiştirdim. Ahh
şu binalar!!! Peki yaaa yıldızlar????
28 Mayıs 2017

Resim 4.10. “Biz Ay’ı Hiç Göremiyoruz
ki!”

İstanbul’da yaşıyordum artık ve İstanbul bilindiği gibi her geçen gün yeşil alanları yutarak inanılmaz bir hızla büyümeye devam ediyordu. 2017 yılının Mayıs ayında yaptığım bir Instagram gönderisinde (Resim 4.10.) İstanbul Kurtuluş sokaklarında yürürken kafamı kaldırıp gökyüzünde gördüğüm bir ay fotoğrafı paylaşmıştım. Altına şunları yazmıştım: “Akira Kurosawa’nın Düşler filmi. Köyde yaşlı bir bilge: ‘Gecem aydınlansın istemem, çünkü o zaman yıldızları göremem’”. Işık kaynaklarının aydınlatığı İstanbul gecelerinde gökyüzünde yıldız görmeyi beklemiyorduk ama Ay’ı görmek de çok zordu. Öğrencilere 14 günlük Ay’ı gözlemleme etkinliği vermiştim. Bir öğrencim “Öğretmenim! Biz Ay’ı hiç göremiyoruz ki” demişti. Çok haklıydı. Kurtuluş’ta Ay’ı görebilmek için çok sokak değiştirmiştik. İstanbul’da koca beton blokların arasına sıkışmış, doğadan kopuk yaşıyorduk.

22 Şubat 2020’de Paris’ten yaptığım Instagram gönderisinde de evimizin yakınlarında Seine nehri kenarında karşılaştığım bir çiğdemin fotoğrafını paylaşmıştım. Şöyle yazmıştım: “Çiğdemler açmış, gördün mü? Bugün evden çıktım.

Bir beş on dakika yürüyüp Seine nehrine vardım. Doğanın şehrin bir parçası olması keşke şaşırtmasa!” Şaşıırıyordum, çünkü yıllardır İstanbul’daydım ve İstanbul gün geçtikçe doğal alanlarını kaybederek betonlaşıyor, kamusal alanlar olması gereken kıyılara ulaşım, birçok yerde zorlaşıyordu. İstanbulluların denizle iletişimi koparken doğa ile insanın arasındaki mesafe büyüyordu. Ağaca, toprağa, hayvana yabancılaşmış, gökyüzünü bile görmekte zorlandığımız evlerde yaşıyorduk.

Apokaliptik filmlerde gördüğümüzün aksine iklim krizinin uzak bir geleceğin konusu olmadığını şimdide yaşandığı da artık inkâr edilemeyecek bir gerçektir. 8 Ocak 2020’de benim de yeniden gönderi olarak paylaştığım, Açık Radyo’nun Twitter’da yaptığı paylaşımında (Resim 4.11.) önceleri Açık Radyo’nun yaptığı yayınlarda iklim değişikliğini abarttıklarını düşünen ve 2011 yılından beri Avustralya’da yaşayan bir dinleyici (Savaş Yazıcı) radyoya şöyle sesleniyordu: *“İnsanda sabah sabah keyif bırakmadığınızı düşünürdüm. Sizden bir milyon kere özür diliyorum. Hayır! Az bile söylüyormuşsunuz”*. Yükselen sıcaklıklar, değişen iklimler, eriyen buzullar, yaşanan sel felaketlerinin ardından özellikle 2019 yılında Avustralya’da başlayan orman yangınları sırasında ekrana yansıyan yanan hayvanları, kül olan ağaçları gösteren ıstırap imgeleri iklim krizinin şimdide yaşandığını daha iyi anlamamızı sağlamıştı

Yeniden gönderi yayınladın

“Açık Radyo”
95.9

Açık Radyo @acikradyo · 8 Oca 2020

...

Günün Sözü

"2011'den bu yana Avustralya'dayız.
İstanbul'da yaşarken radyoda sizi dinlerdim.
İklim değişikliğini abarttığınızı, insanda sabah
sabah keyif bırakmadığınızı düşünürdüm.
Sizden bir milyon kere özür diliyorum. Hayır!
Az bile söylüyormuşsunuz"

Dinleyicimiz Savaş Yazıcı



Resim 4.11. “Az Bile Söylüyormuşsunuz”

Doğayla, insan olmayanlarla ilişkimi sorguladığım tüm bu anlattığım süreç Covid-19 pandemisi ile yeni bir boyut kazandı. Pandemiyle birlikte doğaya yabancılaştığımız için duyduğum üzüntünün, ekolojik kayıplar için yaşadığım kederin bir ismi olduğunu ve kavramsallaştırıldığını öğrendim. Covid-19’un ilk zamanlarında Çin’de ortaya çıkmış bir hastalık haberleri duyuyor fakat bunun dünyanın uzak bir yerinde önemsiz bir tehlike olarak görüyordum. Ocak ayında bu hastalıkla ilgilenmem dünyanın başka yerinde Çinli insanların hastalığı bulaştıracaklar diye ayrımcılığa uğruyor olmaları ile sınırlıydı. Mart ayının başlarında Paris metrosunda, yaz kış burun akıntım olduğu için burnumu sildiğimde yanımdan korkarak uzaklaşan bir kadın bana aynı duyguyu yaşattı sonra. 11 Mart 2020 tarihinde Covid-19 Dünya Sağlık Örgütü tarafından pandemi olarak ilan edildi. 13 Mart’ta Ruel Malmasion’un Medyatek’inde çalıştığım Fransızca dersime ara verip Twitter hesabımdan şöyle bir paylaşım (Resim 4.12.) yapmıştım: *“Yaşadığım kürenin sınırlarını ilk defa hissediyorum. Bir eşik. Tüm dünyanın ilgisini çok hızlı bir şekilde aynı noktaya çeken, herkesin birbirine bağımlı olduğunu hatırlatan!”* Uzun bir süre evlere kapanmak zorunda kalacağımızı belki

biraz öngörerek o gün hızlı bir karar alıp 15 Mart için İstanbul'a geri dönüş biletlerimizi almıştık.

← Gönderi



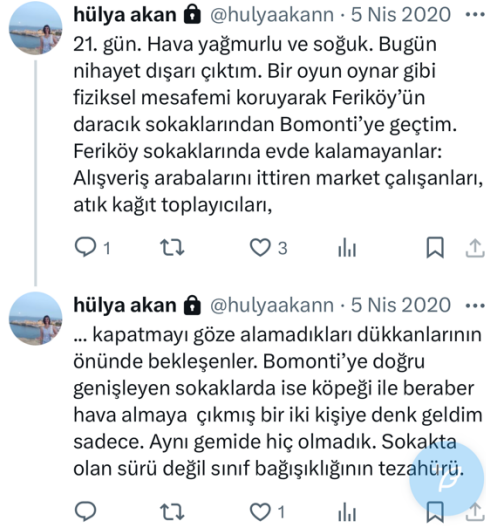
hulya akan
@hulyaakann

Yaşadığım kürenin sınırlarını ilk defa hissediyorum. Bir eşik. Tüm dünyanın ilgisini çok hızlı bir şekilde aynı noktaya çeken, herkesin birbirine bağımlı olduğunu hatırlatan!
[#coronavirus](#)

ÖÖ 10:43 · 13 Mar 2020

Resim 4.12. Covid-19 ile İlgili Twitter'da Yaptığım Bir Paylaşım

O gün hissettiğim şey sebep olduğumuz, karşı karşıya kaldığımız felaketin dünya ile ilişkimizi yeniden gözden geçirmemiz gereken bir kırılma olduğuydu. Judith Butler pandemi için şöyle diyordu: “her birimizi birbiriyle bağlantılı bir dünyaya, birbirini etkileme ve birbirinden etkilenme kabiliyetleri ölüm kalım meselesi olabilen canlıların dünyasına dahil ediyor” (Butler, 2024: 12). Herkesin, dünyadaki tüm canlıların birbirine bağlılığını tam anlamıyla kavramaya başlamıştım. Pandemide “kastedilen ‘dünya’ her yerdir, *pan*’dır —enfeksiyon ve iyileşmeyle, bağışıklıkla, fark gösteren risk, hastalık ve öldürücülükle birbirine bağlanan bir dünyadır. İnsanlar seyahat ettiği sürece pandeminin seyahat etmesini engelleyecek bir sınır yoktur ve hiçbir toplumsal kategori mutlak dokunulmazlık sağlamaz” (Butler, 2024: 15). Fakat pandemi her birimizi birbiriyle bağlantılı bir dünyaya dahil etse de onu aynı şekilde deneyimlemiyorduk.



Resim 4.13. Zorunlu Karantinadan Sonra Dışarı Çıktığım İlk Gün Yaptığım Twitter Paylaşımı

“Evde Kal” çağrıları yapılırken çalışmaya devam etmek zorunda kalanların bunun dışında tutulduğu, birçok insan için evde kalabilmenin bir ayrıcalık olduğu, sonrasında aşılara erişimdeki küresel eşitsizlikler iklim krizinin adaleti olmadığı gibi pandeminin de adaleti olmadığını gösteriyordu. Hem iklim krizi hem pandemi tüm dünyayı etkileyen küresel krizler olduğu halde Butler’ın (2024: 12) deyimiyle paylaştığımız dünya aslında müşterek değildi. Dünya müşterek olsa bile bu onu eşit paylaştığımız anlamına gelmiyordu (Butler, 2024: 79). Bu eşitsizlikler karşısında duyduğum öfke (Resim 4.13.) ile kayıplar karşısında duyduğum yas birbirine eklemleniyordu.

Pandemide birçok kişinin yaşadığı gibi en yoğun hissettiğim duygu tüm sevdiklerimi kaybedebilirim korkusuydu. Daha önce bu denli yaşamadığım. Uzaktayken daha derin hissettiren. Bu duyguyu bu kadar ağır yaşamam henüz 41 yaşında olan dayımı pandemi ilan edilmeden hemen önce 6 Mart’ta kaybetmiş olmamdan kaynaklanıyordu. Yakın zamanlı bir kayıp yaşayınca pekâlâ başka kayıplar da yaşayabilirim korkusu içinize yerleşiyor. Bu tezde de her şey birbiriyle bağlantılı. Özellikle pandemiyle birlikte kayıp meselesi zihnimle düşündüğüm kalbimle hissettiğim en temel meselelerden birine dönüştü. Kederini duyduğum sadece insan kayıpları değildi. O günlerde artık yaşadığımız dünyayı kaybediyoruz hissini daha

fazla duymaya başlamıştım. Pandemiden önce kafa yorduğum, derslerime konu ettiğim iklim krizi, küresel ısınma konusu artık zihnimde daha büyük bir yer kaplamaya başlamıştı. 30 Mart 2020’de Medyascope’da çevirisi yayımlanan David Kessler ile yapılan bir röportajı okumam ise benim için başka bir epifani anıydı. “Normalliğin yitimi, ekonomik hasarlar, fiziksel bağlantının kaybı...” (Kessler, 2020) gibi kayıplar için de yas tutabiliyorduk. Pandemide canımızı acıtan insan kayıplarının yanında yaşamaya alışkın olmadığımız bir belirsizliğin içindeydik ve yitirdiğimiz eski alışkanlıklarımızın da yasını tutuyorduk.



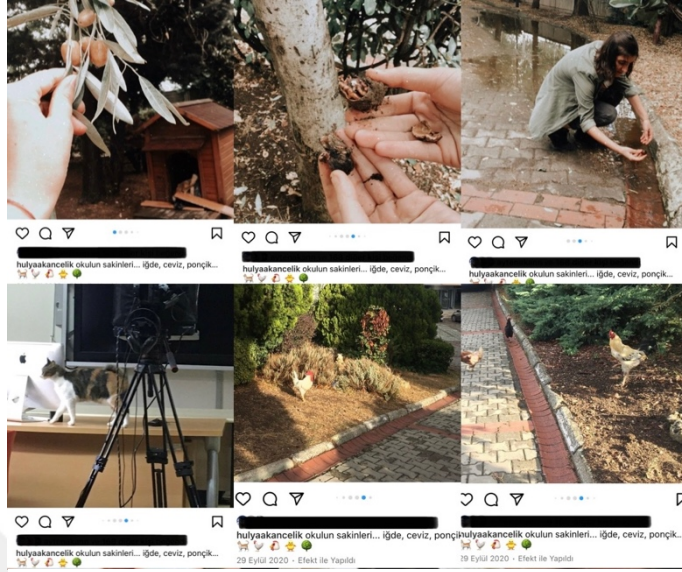
Resim 4.14. Hasan Söylemez’in Yaptığı Hasankeyf’in Eski ve Yeni Halini Gösteren Twitter Paylaşımı

10 Haziran 2020 tarihinde Hasan Söylemez’in yaptığı paylaşım (Resim 4.14.) önüme düşünce Hasankeyf’in su altında kalmış olmasına duyduğum öfke canlanmıştı. Fotoğraf yüreğimi yeniden sızlatmıştı. Artık duygumu ifade edebiliyordum. Yok olan Hasankeyf için, Midyat’taki üzüm bağları, fıstık bahçeleri için, yaşam alanlarını yok ettiğimiz kelebekler, arılar için, artık sesini eskisi gibi duyamadığım kuşlar için, mega

kent İstanbul'un yuttuğu yeşil alanlar için, erişmekte zorlandığım kıyılar için, yanan ormanlar ve o ormanda can veren hayvanlar için, kuruyan göller için yas tutuyordum.

Tüm bu sürecin sonunda Antroposen çağı, iklim krizi, ekolojik kaygılar, ekolojik kayıplar ve bu kayıplar karşısında duyulan yası konu edinen bir doktora tezi yazmaya karar vermiştim. 2020 yılının Ekim ayında tez önerim için araştırma yaparken Neville Ellis ve Ashlee Cunsolo'nun (2018b) "Antroposende Umut ve Yas: Ekolojik Kederi Anlamak" makalelerine denk geldim. Tezimi yazmak için bu makaleden öğrendiğim kavram setlerim vardı artık: "Ekolojik keder" ve "solastalji".

2020 Eylül ayı ise kişisel tarihimde yaşadığım yeni bir deneyimin başlangıcıydı. Tüm okullar pandemi yüzünden kapalıyken Radyo Televizyon öğretmeni olarak EBA Uzaktan Eğitim ders videolarının yapımında görev alarak bir yıl boyunca okula gitmeye devam etmiştim. Okul bahçemiz doğa ile kültürün birlikteliğini yaşatmaya devam ediyordu. Pandeminin kederini yoğun yaşadığım o dönemde bahçedeki iğdeyle, ceviz ağacıyla, manolyayla, kediyle, tavukla, horozla, toprakla etkileşim halinde olmak çok iyi hissettiriyordu. Tezim için yaptığım "posthuman" "dolanıklık" [*entanglement*] okumalarında bu bahçe (Resim 4.15.) bana nefes olmuştu. Yaşam insan ve insan olmayanların etkileşimi ile mümkündü. Böyle bir bahçeye sahip olduğumuz için çok şanslıydık.



Resim 4.15. Okulun İnsan ve İnsan Olmayan Sakinlerini Gösteren Instagram Paylaşımı

Tezi yazdığım süre içinde hem yerel hem küresel ölçekte ekolojik felaketler yaşanmaya devam etti. Türkiye’deki ekolojik felaketlere baktığımızda süregiden ekolojik kırımların yanında Marmara Denizi’nde oluşan müsilaj, orman yangınları, kuraklık, sel felaketleri, kuruyan göller ve daha nicelerine tanıklık ettik. Her gün yeni bir felakete uyanıyoruz hissi içimize yerleşti. Bir gün orman yangınlarında can verenler, bedenleri küle dönmüş hayvanlar, yanan ağaçlar, yanmakta olan evlerini çaresiz bir acıyla izleyen insanlar için üzülürken bir başka gün kuraklık yüzünden oluşan obruklar, müsilaj yüzünden denizde nefessiz kalmış canlılar, maden yüzünden kesilen ormanlar, yok olan köyler için ekolojik yas tattuk. Yaşadığımız zamanda iklim krizine ekolojik kırımların da eklenmesiyle ekolojik felaketlerin sıklığı da kaçınılmaz olmuştu. 2021 yılında Marmara Denizi müsilajı kustuğunda şöyle bir paylaşım (Resim 4.16.) yapmıştım: “Yaşadığımız zamanı tek kelime ile tarif et: Müsilaj”.

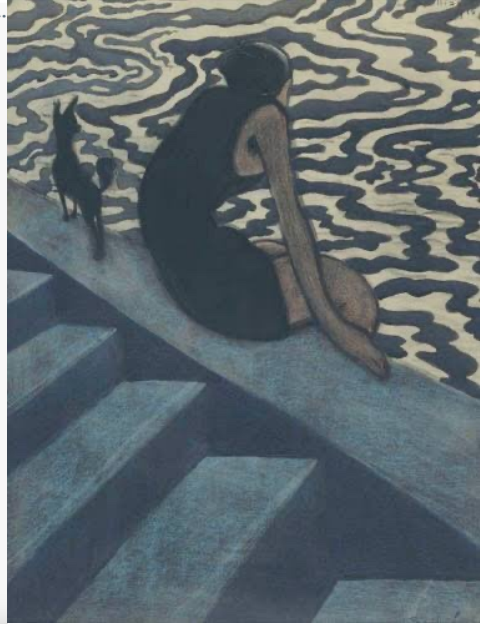


Resim 4.16. Marmara Denizi'nde Oluşan Müsilaj Sonrası Twitter'da Yaptığım Paylaşım

Müsilaj yaşadığımız zamanın metaforu gibiydi. *Eko Eko Eko* (2023) belgeselinde konuşan Aslı Odman da müsilajı “*kadavra metaforu, ceset metaforu, çürüme metaforu*” (Nişancı, 2023) olarak tanımlıyordu. Müsilaj dünyanın mevcut sisteminin sürdürülemez olduğunun metaforuydu. Jülia Kristeva’nın *Kara Güneş: Depresyon ve Melankoli* (2009) kitabında kullanılan kapak resminin (Resim 4.18.) bir kopyasını çizerek paylaşımda (Resim 4.17.) bulunmuştum.



Resim 4.17. “Denize Artık Giremeyecek Kız!”

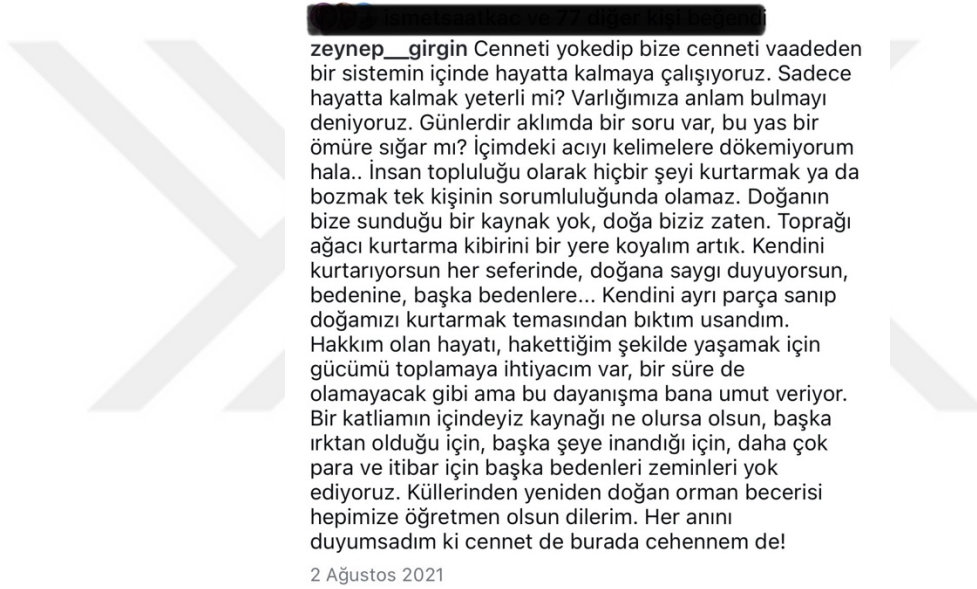


Resim 18: “La Baigneuse- Denize Giren Kız” (Léon Spilliaert, 1910)

Yaptığım paylaşımda tezimde ekolojik yas, solastalji çalıştığımndan beri yazdıklarımı daha katmerli yaşamının beni melankoliye sürüklediğini yazmıştım. Resmin ismi “Denize giren kız” dı. Benim çizdiğim versiyonda ise müsilajdan dolayı denize artık giremeyecekti kız. O sadece yitip gidenlere bakmaktaydı.

Müsilajdan sonra yine 2021 yazında iklim krizinin neden olduğu sıcaklık artışıyla özellikle Akdeniz ve Ege bölgelerinde etkili olan orman yangınları yaşanmıştı. 28 Temmuz- 12 Ağustos tarihleri arasında yaşanan, Antalya Manavgat’ta başlayan ve hızla başka bölgelere yayılan bu yangınlar ülke tarihinin en büyük orman yangınları olarak kayda geçmişti (Platform, 2021). Aynı dönemde Marmara, Batı Karadeniz, Güneydoğu Anadolu bölgelerinde de farklı noktalarda yangınlar olmuştu. Müsilaj sonrası olduğu gibi sosyal medyada birçok insan ekolojik yasını dile getiren

açıklamalarla paylaşımlar yapmıştı. Ekolojik keder duyan insan sayısı azımsanmayacak derecede çoktu. En yakınımıdakilerle o dönem yaptığım konuşmalarda ortak duygumuz açığa çıkıyordu. Yakın bir arkadaşım (Zeynep Girgin) Instagram’da yaptığı paylaşımında (Resim 4.19.) “*Cenneti yok edip bize cenneti vadeden bir sistemin içinde hayatta kalmaya çalışıyoruz*” demişti. Çok haklıydı. Cenneti vadeden sistem bize her gün yeni bir cehennem yaşatıyordu.



Resim 4.19. “Bu Yas Bir Ömüre Sığar Mı?”

Ağaçlar kül olurken, oradan yaşayan hayvanların, insanların evleri başına yıkılırken “normal” yaşamıma devam etmenin suçluluk hissettirdiği bir dönemdi “Küllerinden yeninden doğan orman becerisi hepimize öğretmen olsun” diyordu arkadaşım. Doğanın direncine en iyi örneklerden biri Anna L. Tsing’in (2023) sözünü ettiği 1945’teki Hiroşima felaketinde enkazda boy veren ilk canlı varlık matsutake mantarıdır. Kayaları delen otları, su aramak için uzun bir yol giden ağaç köklerini düşünmüştüm. İncir ağacı da matsutake mantarı gibi doğanın direncine iyi bir örnek olduğu söylenebilirdi. Su bulmak için önüne çıkan engelleri aşabiliyor, bir kayayı bile parçalayabiliyordu. Arkadaşımin paylaştığı cümle keder ile umudu aynı anda yerleştirmişti kalbime. Yangınlardan sonra yaptığım bir paylaşımında (Resim 4.20.)

yangınlar sırasında Adıyaman’da yılın ilk incirini¹⁵ dalından kopartırken yaşadığım mutlu an’dan utanmamayı öğrenmeye çalışıyordum.



Resim 4.20. 2021 Yazında Yaşanan Orman Yangınlarından Sonra Yaptığım Instagram Paylaşımı

2021 yazında Midyat’a gittiğimde ise bu kez çocukluk, gençlik mekanlarımın geçirdiği dönüşümünden duyduğum solastalji duygumu Twitter hesabımda (Resim 4.21.) yaptığım paylaşım ile dile getirmiştım:

Bu yaz “Midyat sonunda Şirince gibi olacak” korkusu yaşadım. Midyat her yer gibi hızla betona sıvanırken çocukluk mekanlarımız, manzaralarımız, bağlar, bostanlar bir

¹⁵ İncir en sevdiğim meyve ve dalından yemek bana ayrıca çok mutluluk veriyor.

bir yok oldu. Şimdi de eski taş evler hızla kafelere dönüşmeye başladı. Sokaklarda kurulan tezgahlarda başka turistik şehirlerle birörnek eşyalar satılır oldu. Başkalarına benzedikçe taşın, sokağın ruhu uzaklaştı. O gün içimden [fotoğrafi çektiğim gün] fotoğraftaki kapıyı kapatmak geldi. Sanki kapıyı kapatsam en azından 10-15 yıl öncesinde olabilecekmışim gibi... (Midyat, 10 Ağustos 2021)



Resim 4.21. Solastalji Duygumu Dile Getirdiğim Twitter Paylaşımı

2011 yılında ilk defa İzmir Şirince'ye gittiğimde neredeyse bütün köylünün turistik eşyalar satan birer satıcıya dönüşmüş olmasına çok üzülmüştüm. Doğal köy ortamı yok olmuş, her şey turistin ilgisine kurban edilen birer meta olmuştu. Bundan on yıl sonra üzüntüm kendi memleketim içindi. Eski tarihi mahallede insanların sıradan yaşamlarını sürdüğü konutlar yoğun turistik ilgi nedeniyle birer birer turistleri ağırlayacak işletmelere dönüşmeye başlamıştı. Midyat evimdi ve evimde olduğum halde evim geri dönülemez bir şekilde değiştiği için solastalji duyuyordum.



Resim 4.22. Ekolojik Yas'la Yüzleşme, Hasankeyf, 29 Ağustos 2022

Hasankeyf'in yeni halini (Resim 4.22.) görmeye iki yıl sonra (2022 Yazı) cesaret edebildim. Yanımda annemin de olduğu bu ziyarette annem suya bakıp adeta suyla konuşarak içini dökerken, ben susmuş Hasankeyf'in gerçekten yok olduğunu kabullenmişim artık. Hasankeyf'in yok olması karşısında yaşadığım derin üzüntü, öfke, utanç, suçluluk gibi duygulardan sonra “yasın beş evresi”nin (Kübler-Ross, 2010) son aşamasında kaybı kabullenmişim.

David Kessler daha önce Elisabeth Kübler-Ross ile birlikte yazdıkları *On Grief and Grieving: Finding the Meaning of Grief through the Five Stages of Loss* (2014) kitabından sonra yazdığı *Finding Meaning: The Sixth Stage of Grief* (2019) kitabında yas beş evresine altıncı bir evre olarak “anlamlandırma” evresini de ekler. Yaptığım bu otoetnografik çalışma yasımı kabullenmemden sonra yaşadığım yas sürecini bir anlamlandırma çabası aynı zamanda. Fakat yas tutma evreleri esasında birbirini doğrusal olarak takip etmez ve geride bırakıldığı düşünülen evreler yeniden tekrarlanabilir. Yas süreci yası kabullenip anlamlandırma aşamasından sonra da musallat imgelerle yeniden canlanabilir. C.S. Lewis bunu şöyle açıklar: “Keder sırasında hiçbir şey durduğu gibi durmaz. Kişi bir evreden çıkar ama sonra o evre yeniden tekrarlanır, döner durur” (akt. Volkan ve Zıntl, 2024: 24). Volkan ve Zıntl'a (2024: 41) göre “bir kayıp, her zaman canlanabilir ve yeniden can yakabilir. Bu nedenle, yasımızı tam anlamıyla tutsak bile, ölüme ilişkin yıldönümlerinde keder

yineleyebilir”. Ekolojik kayıplar devam ettiği sürece musallat imgeler bize yasımızı yeniden hatırlatma potansiyelini barındırırlar. Fakat bu musallat imgeler adlandırılıp bir paylaşım zemini bulduklarında yas işi kolektifleşerek derinde yatan düğümler çözülebilir. Bu da sonraki yas tutma süreçlerinin daha sağlıklı olmasına imkân verir.

Bu çalışmada belleğimdeki epifani anların izini sürerek ekolojik yasımı kişisel alandan kolektif alana taşımaya çalıştım. Ekolojik yasıma ilişkin bağlantı fenomeni işlevi göre musallat imgeleri adlandırarak araştırmamla olan ilişkimi, araştırma konumu nasıl deneyimlediğimi, yaşadığım deneyimlerin araştırmama olan etkisini analiz etmeye çalıştım. Kristeva (2009: 11) “melankolinin pençesindekiler için melankoli üzerine yazmak, ancak yazı melankolinin içinden çıkıyorsa anlamlı olabilir” demişti. Bu tezde filmlerin içine sızan kederi, filmdeki karakterlerin yaşadığı ekolojik yası ancak bu yası ben de yaşadığım için anlayabildim. Çünkü “başkalarını anlamamız ancak kendi deneyimlerimizden ilerleyebilir ve bu deneyim yaşadığımız tarihi içerir” (akt. Bochner, 2017: 69). “Ekolojik yas” hakkında yazabilmek için o yasin içinden geçmem gerekiyordu.

4.3. Ekosinematik Etik: Film Aracılığıyla Ekolojik Etik Deneyim Kazanmak ve Ekolojik Yas’ı Hissetmek

Başta iklim krizi olmak üzere ekolojik krizin neden olduğu felaketlerin imajları edebiyat, sinema gibi alanlarda sanat yaratıcılarının eserlerine nüfus eder. Sanatçı yaşadığı zamanın endişelerinden azade değildir. Zamanın ruhundan etkilenir ve bunu yaratımlarına yansıtır. Örneklem olarak seçilen filmlerin yönetmenleri de yaşadıkları çağın başat sorunlarının etkisindedir. Ele alınan filmlerin yönetmenlerinin yaşadıkları zamanın ekolojik sorunları için endişe duydukları ve aslında iklim krizi ve ekolojik kırımlar yüzünden yaşanan ekolojik kayıplar için bir anlamda ekolojik keder duydukları söylenebilir. Ekolojik kayıplar için duydukları ekolojik yas onlara bu konuda bir şeyler yapma, gösterme, söyleme sorumluluğu yüklemiştir. Bildiğimiz anlamda dünyanın sonu için duyduğu keder o kadar güçlüdür ki en iyi bildiği yöntemle

bir şeyler anlatmaya çalışır. Christian Petzold, *Altyazı* dergisiyle yaptığı röportajında *Kızıl Gökyüzü* filminin ortaya çıkış sürecini şöyle özetler:

Özetle yaz mevsimini ve gençliği düşündüm. Ve kendi çocuklarım sebebiyle iklim değişikliğinin sebep olduğu felaketleri de düşündüğümü söylemem gerek. Benim onların yaşındayken geçirdiğim yazlarla onların yazları arasında o kadar çok fark var ki. Onları yeni ihtimallerin ve umutların beklediği yaz mevsimleri yok artık. Ben de bu yüzden, sanki yaz mevsiminin son kez yaşandığı korkusunun sindiği bir yaz filmi yapmak istedim (Sofuoğlu, 2023).

Yönetmen iklim krizinin neden olduğu felaketleri, ekolojik kayıpları düşünmektedir ve çocuklarının artık onun gençliğinde yaşadığı yazlar gibi yazlar yaşayamayacak olmalarından ise “öngörülen ekolojik keder” (Cunsolo ve Ellis, 2018a) duymaktadır. Yönetmenin aslında iklim krizi yüzünden kaybedilen dengeli iklimler için bir çeşit ekolojik keder duyduğu söylenebilir. Ekolojik yas hem yönetmenin hissettiği bir duygu olarak filmin içine sızmıştır hem de filmde kullanılan Antroposen zamanın imgeleri ile bu ekolojik yas doğrudan verilir. Judith Butler pandemi sonrası için “nerede olursa olsa hiç kimse dünyayı düşünmemelik edemiyor” (Butler, 2024: 17) der. Petzold da pandemi sonrası dünya hakkında daha çok düşündüğünü belirtmiştir. Bu düşünceler yönetmenin dünya için kederlenmesine neden olmuş ve hissettiği bu duyguyu film aracılığıyla dile getirmiştir. Duyduğu bu ekolojik yas ona “sanki yaz mevsiminin son kez yaşandığı korkusunun sindiği bir yaz filmi” yaptırmıştır. Filmde de ana karakter ancak ekolojik yasın içinden geçtikten sonra miyop bakış açısından kurtulur ve etrafında neler olup bittiğinin farkına varır.

Kızıl Gökyüzü filminde orman yangınından kaçan yanan hayvan imgelerinin izleyicide bıraktığı etki filmin bağlamından öteye uzanır. İzleyici daha önce gerçek orman yangınlarından aynı imgeleri medya aracılığıyla görmüştür. Bu kısa an izleyiciyi gerçek dünya için yaşadığı ekolojik yası yeniden hissetmesine sebep olur. Filmde yanan ormanın, acı içinde çığlıklarla kaçan, can veren hayvanların, küle dönmüş ağaçların imgeleriyle seyirci sinematik bir deneyim yaşar. Film bir anlamda seyircinin gerçek bir sorunla temas etme imkânını vererek, onun hakkında

düşünmesini sağlar. Seyircinin yaşadığı sinematik deneyim onu etik bir sorgulamanın içine sürer.

Petzold'a iklim krizinin sebep olduğu felaketlerin gölgelediği bir yaz filmi yaptırmak isteyen duygu ile Rachel Carson'a bugün çevre hareketini başlatan kitap olarak kabul edilen *Sessiz Bahar*'ı yazdıran duygu benzerdir. İkisi de dünyada olup biten felaketleri fark etmiş ve kaybettiklerini düşündükleri çevre için ekolojik keder duymuşlardır. Carson kitabını hayali bir masalla başlatır:

Bir zamanlar Amerikanın kalbinde bütün yaşamın çevresiyle ahenk içerisinde görüldüğü bir kasaba varmış. Bu kasaba, ilkbaharda yeşil tarlaların üzerinde beyaz çiçek bulutlarının gezindiği, yamaçlarında meyve bahçeleri ve yeşil buğday tarlalarının oluşturduğu bir satranç tahtasının tam ortasındaymiş. Sonbaharda, meşe, akçaağaç ve huş ağaçları çamların arkasında yanıp parıldayan bir renk cümbüşü yaratmış. Tepelerde tilkiler ulur, geyikler sonbahar sabahlarının sislerinde yarı kaybolmuş halde, tarlalardan sessizce geçerlermiş (Carson, 2011: 1).

Bu masalın başlangıcında bir zamanlar bütün yaşamın çevresiyle ahenk içinde olduğu bir cennet tasviri vardır. Daha sonra bu cennet dünya, böcek öldürücü ilaçlar kullanıldığı için tüm doğal dengenin bozulduğu, canlılığın giderek yok olduğu, felaketlerden başını kaldıramayan ölü bir dünyaya dönüşür. Bir zamanlar kuş cıvıltılarının yükseldiği baharlar artık yaşanmaz olmuş yerini hiçbir kuşun ötmediği sessiz baharlara bırakmıştır. Ölümün kol gezdiği bu yerde canlılar giderek yok olurken her yeri bir sessizlik kaplamıştır.

Carson bu masalı şöyle bitirir: “Bu felaket kurbanı dünyada hayatın yeniden doğuşunu susturan ne kötü bir büyü ne de düşman saldırısıydı. İnsanlar bunu kendileri yapmışlardı” (Carson, 2011: 3). Carson kitabında, kullanılmakta olan böcek öldürücülerin kullanılmaya devam edilmesi halinde yaşanacak sessiz baharlara dikkat çekmek ister. Carson'a bu kitabı yazdıran ve modern çevre hareketinde domino etkisi yaratan duygu, ekolojik kayıplara karşı duyduğu ekolojik yastır.

İlk ekolojik film olarak kabul edilen *Silent Running* (1972) filminde de filmin ana karakteri Lowell, bir uzay kapsülünde kendi yetiştirdiği ve doğanın en muhteşem

hediyesi olarak gördüğü kavun için “Dünyanın her tarafında çiçeklerin olduğu zamanı hatırlatıyor. Vadiler vardı ve uzun yeşil çimli bitkiler. Çimlerin üzerine uzanabilir ve uyuyabilirdiniz. Mavi gökyüzü vardı ve temiz hava....Çocuklar artık bir yaprağın basit güzelliğini asla göremeyecekler, çünkü hiç ağaç olmayacak” der. Çevre hareketinin çok etkin olduğu bir zamanda çekilmiş film ekolojik kayıplar için ekolojik keder duymakta ve bir zamanlar dünyanın yaşadığı dengeli iklimleri özlemle hatırlamaktadır.

Deniz Tortum (2023) da *Selyatağı* filminin ortaya çıkış sürecini açıklarken iklim krizi ile ilgili kaygılarından bahseder. *Selyatağı*, Emre Yeksan’ın *Yuva* filminin film-dünyasından hareketle çekilir. Tortum, Postane Kültür Doğa Programı kapsamında gerçekleştirilen “Kültür Doğa Film Buluşmaları”nın birincisine *Selyatağı* ve *Our Ark* filmleriyle konuk olarak bir söyleyişi gerçekleştirir. Tortum, iklim krizi hakkında çok az film olduğuna dikkat çeker ve iklim krizi ile ilgili kaygıları arttıkça “Neden bu kadar az film var? Neden sinema az söz üretiyor?” sorularını daha çok sormaya başladığını paylaşır (Postane, 2023). Tortum’un iklim krizine ilişkin kaygılarının arttığı bir dönemde *Yuva* filminin yönetmeni Emre Yeksan ve yapımcısı Anna Maria *Yuva* filminin evreninden bir VR filmi çekmek isterler ve bu projeyi Tortum’a sunarlar. Tortum, o filmde hareketle “Eğer tahliye sonrası (*Yuva* filminde bir ormanın kesilmesi ve yanındaki kasabanın tahliyesi söz konusudur) ormanda kalsaydık ne olurdu?”, “Bir iklime dair, doğaya dair bir film yapsak nasıl olurdu?” sorularını sorarak filmi VR teknolojiyle çeker (Postane, 2023). Bu bakımdan *Selyatağı*, *Yuva* filmi üzerine düşünen bir kısa film olma özelliğini taşımaktadır.

Deniz Tortum iklim krizi üzerine düşünen bir yönetmendir. Dünyada yaşanmakta olan ve insanların neden olduğu kayıpları, eko-kırımı bir ağacın yani insan olmayanın perspektifinden vermek ister. İnsan olan izleyicinin insan olmayanın bakış açısını edinebilmesi için ise VR teknolojiyi kullanır. VR teknoloji insana 360 derece bir görüntü dünyasında istediği yöne bakma, filme istediği yerden başlama gibi bir tanrısallık konumunda sayısız seçenek verir. Film, ormanın kesimi için görevli tüm erkeklerin ağacın etrafında onun kökleriymiş gibi uykuya daldığı bir imgeyle biter. Tortum, yarattığı bu imgenin ortaya çıkış sürecini şöyle açıklar:

Herkes uyumaya başlasa ve ormandaki tüm erkekler üst üste yatarak ağacın etrafında onun köklerini oluştursa bu imgeyle baş başa kaldığımızda nasıl anlamlar çıkar? Ağacın etrafında herkesin uykuya daldığı, bir eylemsizliğe geçtiği bir uyuma hali. Aslında paradoksal olarak eylemsizlik hali iklim krizinin çözümü gibi. Yani az eyleyerek çözüm olma. Az karbon salınımı vs. İklim krizinin belki paradokslarından biri de o. Çok zor, çok büyük, çok kompleks bir problem bir yandan ama öbür yandan da aslında çözümü de yani eylemsizlik kadar basit bir şey. Az eyleyerek yani karbon yakmayarak vs. çözülebilecek bir olay. Ve birazcık aslında öyle bir imge olarak çıkmıştı (Postane, 2023).

İlkay Nişancı'nın *Eko Eko Eko* belgeseline baktığımızda da ekolojik kayıpları gösteren imajlar, hem kurmaca katmanının film-dünyasındaki hem de belgeselin klasik katmanındaki anlatı, müzik tercihi, belgeselin kurgu estetiği yönetmenin dünyanın kaybı için keder duyduğunu göstermektedir. Polen Ekoloji Enstitüsü'nin açılışı için hazırlanan bir video *Eko Eko Eko* belgeselinin sosyal medya hesabı üzerinden "Dünya Günü" olarak dünya geneli kutlanan 22 Nisan günü paylaşılmıştır. 1969 yılında UNESCO Dünya Konferansında dünyanın karşı karşıya kaldığı iklim değişimi ve çevre kirliliği gibi konulara dikkat çekmek için özel bir gün belirlenmesi fikri önerilmiş ve 22 Nisan günü "Dünya Günü" olarak ilk defa 1970 yılında kutlanmaya başlanmıştır. Bu video *Eko Eko Eko* belgeselinin bir özeti gibidir. Bu videoda Genco Erkal'ın seslendirdiği Nazım Hikmet'in "Nerden Gelip, Nereye Gidiyoruz?" şiiri kullanılmıştır. Şiirin sözleri ekolojik yas için örnek teşkil eder. Şiirin sözleriyle paralel belgeselden alınan ve mevcut ekonomik düzen ile antropojenik faaliyetlerin neden olduğu ekolojik kayıpları gösteren imajlar ve kullanılan müzik birlikte ekolojik keder duygusunu vermektedir.

Dünyada her şeyin birbirine bağlı olması gibi beni bu tezi yazmaya iten hikâye ile ele aldığım yönetmenlerin böyle filmler yapmalarına neden olan duygu birbirine bağlanmaktadır. Petzold'un *Kızıl Gökyüzü* filmini çekmesine sebep olan "çocuklarımız bizim yaşadığımız iklimleri artık görmeyebilir şeklinde açıkladığı" duygusu ile Tortum'a *Selyatağı* filmini yaptıran duygu, İlkay Nişancı'ya *Eko Eko Eko*

belgeselini çektiren duygu ve bana bu tezi yazdıran duygu dünyanın kaybına karşı duyulan ekolojik yastır.

Kızıl Gökyüzü filminde iklim krizi konusu arka plandadır. Yönetmen özellikle seyirciyi ana karakter Leon'un yazma bunalımı ile oyalar. İlgimiz tamamen Leon'ın huzursuzluğu, arkadaşlarıyla ilişkisi üzerine yoğunlaşırken iklim krizinin sebep olduğu orman yangınları film boyunca devam eder. Filmin sonunda yaşananlar Leon gibi seyircinin de etik deneyim kazanmasını ve dünyada yaşanmakta olan iklim krizinin ve bunun acı sonuçlarının farkına varmasını sağlar. Leon ormandan geçerken ateşi üzerinde kaçan, gözleri önünde can veren hayvanlara tanıklık eder. Son olarak arkadaşlarının yanan ormanda küle dönmüş bedenlerini morgda gördüğünde bir dönüşüm geçirir. Yaşadığı kayıplar iklim krizinin neden olduğu kayıplardır ve Leon'nun bu kayıplar sonucu yaşadığı duygu ekolojik yas'tır. Leon iklim krizini ve neden olduğu felaketleri anlamak için acının içinden geçerek bu sorunun sonucuyla doğrudan temas etmiştir.

Eko Eko Eko belgeseli yapımı uzun yıllara yayılan altı bölümlük bir belgeseldir. Belgeselin amacı dünyanın mevcut ekonomik düzeninin nasıl ekolojik felaketler doğurduğunu uzman görüşleriyle destekleyerek göstermek ve modern kentli insanın bu ekolojik çöküşe nasıl tepki verdiğini sorgulamaktır. Türkiye'nin bir nevi ekolojik felaketler yaşamış yerlerinin panoramasını yaparak ekolojik çıkmazlara yanıt aranır. Fakat belgesel, sadece bilimsel gerçeklerle konuşmak istemez. Seyirciye gerçekten başımıza neler geldiğini, Antropos insanın doğaya verdiği zararları bir yığın somut belgelerle sunsa duyguyu tam olarak geçiremeyeceğini bilen yönetmen belgesele kurgusal bir karakter ekler. Bu kurgusal karakter dünyanın başına gelenler için acı çeken, ekolojik yas tutan bir karakterdir. Bu karakterin gölge arketipi ise harekete geçmesini engellemek için bir yığın klişeye sığır. Tam da kişisel menfaatleri bozulmasın diye gerçekleri görmezden gelen insanların refleksleriyle hareket eden bir gölgedir. Ona "sen mi kurtaracaksın dünyayı" der. Gerçekten de bir kişinin dünyanın kurtarması beklenemez. Ama belgesel birçok kişinin yaşananların farkına varmasını ister. Belgeseli izleyenler önce o kurgusal karakter gibi acı çekecek, ekolojik kayıplar için ekolojik yas tutacaktır. Ama tam da o kurgusal karakter gibi duyduğu ekolojik yas onan başka türlü ihtimaller için harekete geçirecektir. Gerçek görüntülere eklenen

kurgusal karakterin de etik deneyimi söz konusudur. Belgeselde kullanılan ve bir gerçekliğe ait olduğunu bildiğimiz güçlü ve çarpıcı estetik imajlar ile kurgusal karakterin duygusu seyirciye bir etik deneyim yaşatarak onu belgeselin duygusuna ve düşünüşüne ortak eder. Bu bakımdan kullanılan kurgu estetiği de önem kazanmaktadır.

Selyatağı filminde ise iklim krizinin sonuçları insan olmayanların gözünden verilmek istenmiştir. Ağaçları kesenlerin dev bir ağaçtan yayılan kokuyla uyumaya başladığı bu anlatıda insan olmayanlar bir nevi dünyaya kötülük eden insanlara bir uyarıda bulunmaktadır. Ağaç, insanlara doğadaki her şeyin birbirine olan bağlılığını hatırlatmaktadır. Bu bağlılık ekolojik bir denge oluşturur. Fakat insanın doğa üstündeki yıkıcı müdahaleleri ekolojik dengeye zarar vermektedir. Filmi çeken yönetmenin ekolojik kayıplar için üzüldüğünü ve insan olmayanın bakışından insanlara bir hatırlatma yapmak istediğini anlayabiliriz.

Ele alınan bu üç film konuyu ele alış şekilleri birbirinden farklı olduğu ve her biri sinemanın farklı formatlarını kullandığı için seçilmiştir. *Kızıl Gökyüzü* filmi küresel boyutta iklim krizini, *Eko Eko Eko* belgesel filmi ulusal boyutta ekolojik krizi, *Selyatağı* kısa filmi ise yerel boyutta ekolojik krizi konu edinir. Böylece geniş bir çerçevede ekolojik yas'ın filmlerin içine nasıl sızdığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Kızıl Gökyüzü filminde ana karakter ile *Eko Eko Eko* belgesel filminde kurgusal karakterin ötekinin başına gelen felaketle bir teması söz konusudur. Karakterler bu temas sonucu ekolojik yas tutmaya ve harekete geçmeye başlarlar. *Kızıl Gökyüzü* filminde Leon, iklim krizinin neden olduğu orman yangını felaketinden dolayı ötekinin acısına tanıklık ettikten sonra yaşadığı kayıplar için yas tutar. Yaşadığı bu keder duygusu ona aslında bizim film olarak izlediğimiz kitabı yazdırır. Bu bir anlamda yönetmenin kendi deneyimini Leon karakteri üzerinden anlatma gayesidir. Yönetmenin iklim krizini ve ekolojik kayıpları düşünmesi, bir daha eskisi gibi bir dünyada yaşayamayacak olmasından duyduğu üzüntü *Kızıl Gökyüzü* filminin ortaya çıkmasını sağlamıştır. *Eko Eko Eko* belgesel filminde ise kurgusal karakter izlemekte olduğumuz belgeselde görevlidir. Fakat izledikleri onu dünyanın kederi ile temas ettirmiş ve onda derin bir üzüntüye sebep olmuştur. Kurgusal karakterin belgeseli izleme deneyimi ile Türkiye'nin farklı bölgelerindeki ekolojik felaketlerin izinin

sürüldüğü bir yolculuğa çıkarız. Bu aslında belgeselin yönetmeninin çıktığı yolculuktur. Yönetmen tam da iklim krizini düşündüğü, yaşanan ekolojik kayıplar için endişelendiği ve bir anlamda ekolojik keder duyduğu için harekete geçmiş ve böyle bir belgesel yapmıştır. Belgeselde kullanılan imajlar, uzman anlatıları, kurgusal karakterin açığa çıkan hisleri seyircinin de ekolojik kayıplar için ekolojik yas tutmasını sağlayacak niteliktedir.

Selyatağı filminde ise insan olmayanla temas edebilmek için VR teknoloji kullanılmıştır. VR teknoloji insana tanrısal bakış verdiği ve onun yine ayrıcalıklık konuma yükselteceği için eleştirilmektedir. VR’ın ötekini anlama ya da öteki üzerinde yine bir üst bakış üstünlüğü verip vermediği noktasında bir tartışma yaratır. Fakat sanal gerçeklik film dünyasında ana karakter insan olmayan bir ağaç özelinde ormanın kendisidir. Tortum, VR filminde ormandaki dev bir ağacı merkeze yerleştirir. Yönetmenin bu tercihi insanın ayrıcalıklı konumunu sarsar. Seyirci ötekiyle temas etmek için ayrıcalıklı konumundan soyunur ve film-dünyanın içinde bir ağacın bakışıyla çerçevelenir. Filmde “insanın doğaya acımasız müdahalesi insan olmayan için ne anlama gelmektedir? Bunu bir ağacın bakış açısından anlamak mümkün müdür? Ağacın duyduğu acıyı anlayabilir miyiz?” sorularına cevaplar aranmıştır. Özellikle VR teknolojinin tercih edilmesi ile sinemanın yeni olanaklarıyla temasın nasıl mümkün olabileceğinin yolları denenmiştir.

Anna L. Tsing, *Dünyanın Sonundaki Mantar (Kapitalizmin Enkazlarında Yaşam İmkânı Üzerine)* (2023) adlı eserinde doğanın Batılı aydınlanmacı akıl tarafından insanın menfaatine sunulmuş edilgen ve mekanik bir şey olarak sunulurken, doğadaki yaşam faaliyetlerinin anlatımının ise masalcılara havale edildiğini anlatır:

Aydınlanma Çağı’ndan beri Batılı filozoflar, Doğa’yı bize heybetli ve evrensel, fakat aynı zamanda edilgin ve mekanik bir şey olarak sundu. Doğa, onu ehlileştirme ve denetim altına alma gücüne sahip İnsan’ın ahlaki amaçları için bir zemin ve vasıta işlevi görüyordu. İnsan ve insan-olmayan tüm varlıkların yaşam dolu faaliyetlerini bize hatırlatma görevi, Batılı ve uygar olmayan hikâye anlatıcılar da dahil olmak üzere masalcılara havale edilmişti (Tsing, 2023: 7).

Doğadaki insan ve insan olmayan tüm varlıkların karşılıklı etkileşimlerinin görünürlüğü için daha çok anlatıya ihtiyaç vardır. Bu anlatılardaki insan olmayanların hangi bakış açısıyla verildiği ise etik bir tartışmadır. İnsan olmayanların kurgusal anlatılardaki temsili zor bir konudur. Ayırt edici nokta ise anlatıda insan olmayanların, insanın doyumsuz iştahı için sınırsız bir kaynak olarak gösterilip gösterilmediğidir. Bir anlatım aracı olarak sinema, insan olmayanları insanın menfaatinden bağımsız olarak onları kendi varlıklarından kaynaklı değerini görünür kıldığında, insanın da bir parçası olduğu doğa yeniden anlam kazanır. “Doğanın unsurları onlara ses verildiği için yeniden var olmaya başlar; endüstrileşme, şehirleşme, modern bilim, din ve felsefenin insanın gözünde uzun zaman önce değersizleştirdiği doğa yeniden değer kazanır” (Özdağ, 2014: 20).

İnsan ve insan olmayan tüm varlıkların birbirine bağlı olduğunu, biri zarar gördüğünde diğerinin bundan etkileneceğini gösteren filmler ekolojik filmlerdir. İnsanın doğayla kurduğu düalist ilişkiyi sorgulayan, insan olmayanlarla kurduğu hiyerarşik ilişkinin acı sonuçlarını gösteren bir filmin estetiği, dayandığı etik anlayışla birlikte ekolojik krizi güncel düşünsel tartışma zeminine getirecektir. Doğayı sınırsız bir kaynak olarak gören Antroposentrik etik anlayışını sorgulayan filmler seyirciye etik deneyim yaşatarak insanın iklim krizinin faili olduğunu hatırlatabilir. Robert Sinnerbrink, “sadece “film etiği” ile uğraşan bir film felsefesine ihtiyaç duymadığımızı aynı zamanda etik deneyimi ifade eden ve hatırlatan bir araç olan film düşüncesiyle de uğraşmamız gerektiğini belirtir. Sinnerbrink, bu durumu “etik olarak film” ya da “sinematik etik” olarak adlandırır (akt. Akan, 2018: 50). Sinnerbrink’e göre;

Sinemada etik (ve etik olarak sinema) film felsefesinin küçük bir kolundan daha fazlasını temsil eder. Bu muhtemelen sinemanın felsefi olarak anlaşılması için kültürel açıdan en önemli yöntemdir. Bu sadece dünyayı felsefi olarak anlamamıza katkıda bulunmaz aynı zamanda karmaşık ahlaki deneyimlerle ilişki kurma becerimizi geliştirir. Sinematik etiği araştırmak film kuramı mirasının devralınması ve yenilenmesi için zengin bir yöntem de sağlar — özellikle de, sinemanın ideolojik ve politik boyutları açısından. Sinemanın etik potansiyeli üzerine odaklanmak film felsefesinin yirminci yüzyıl film kuramının bu önemli mirasını göz ardı etmemesini sağlamanın yollarından biridir (Sinnerbrink, 2016: 9).

Seyircinin film aracılığıyla yaşadığı ekolojik etik deneyim film-dünyada yer verilen ekolojik sorunları yakınlaştırır. Çünkü Ludo de Roo’un da belirttiği gibi;

Fenomenolojik açıdan bakıldığında, film deneyiminde izleyici ile film dünyası arasındaki alan, Heidegger'in söylediği gibi “mesafesizleşir”: Dünya, deyim yerindeyse, bize yakınlaştırılır, tanıdık, samimi ve anlaşılır hale getirilir. Mantıksal açıdan bakıldığında, seyirci koltuğundan hiç ayrılmasa da bu hayali süreçte film dünyası izleyiciyi içine alan anlamlı bir dünya haline gelmiştir. (De Roo, 2019).

Filmler seyirciye etik deneyim yaşatarak seyircinin iklim krizinin neden olduğu ekolojik kayıpları görmesini, insan olmayanın da acısını yürekten hissetmesini sağlayabilir. Ekolojik kayıplar için ekolojik yas tutan bir film seyirciye etik deneyim yaşatır. Bu etik deneyim seyirciyi filmin ekolojik sorunlar hakkındaki düşüncesine ortak edebilir ve seyircinin duygusal bir tepki vermesini sağlayabilir. Seyircinin film aracılığıyla yaşayacağı bu etik deneyim ekolojik bir etik deneyimdir. Umut Tümay Arslan *Kat: Sinema ve Etik* kitabının sonunda şunları yazar:

Bütün bir kitap boyunca sinemanın etik ve politik kabiliyetinden, gücünden söz ettim. Bu gücün politik mücadele ve eylem için cephane üretmekten, seyircisini eyleme geçirecek bir etkiyi belirlemeye çalışmaktan, sokağa çıktığında özgürleştirici olacağına dair inançtan değil, gerçekliğimizin kırılganlığını fark ettirebilmesinden ve başka türlü görebilme, düşünebilme, duyumsayabilme biçimleri üretebilmesinden geldiğini tartışmaya çalıştım (Arslan, 2020a: 333).

Ekolojik etik deneyim seyirciye, insanın ekolojik krize sebep olan dünyanın mevcut ekonomik düzenini, Antroposentrik etik anlayışını, sorgulatacak ve bunun yerine dünyayı birbirine bağlı bütüncül bir sistem olarak gören ekosentrik etik anlayışını yerleştirecektir. Filmler aracılığıyla deneyimlediğimiz bu ekolojik etik deneyimi, Sinnerbrink’in “sinematik etik” kavramından hareketle “ekosinematik etik” olarak tanımlayabiliriz. Arslan’ın (2020a: 333) da belirttiği gibi sinemanın etik ve

politik kabiliyeti başka türlü görebilmesini sağlamaktır. Eisenstein, bir insanın iklim krizine karşı harekete geçebilmesi için öncelikle kederi hissetmesi gerektiğini söyler (Eisenstein, 2016). İklim krizini ve neden olduğu küresel ısınma ile ilişkimiz genellikle ya çok abartıldığını düşünüp onu inkâr etme, ya uzak bir geleceğin ve bizden uzak bir yerin sorunu olarak görme ya da teknolojik gelişmelerin cazibesine kapılıp bu sorunun bilimsel ve teknolojik ilerleme ile çözülebilecek küçük bir mesele olarak ele alma şeklindedir. Bazılarımız Antropos insanın yerküre üzerindeki yıkıcı etkisinin farkına varır ve kaybettiği dünya için kederlenip çözümü için yeni bir insan tahayyülünün imkânını sorgulamaya başlar. Bu etik sorgulamanın gerçekleşebilmesi için öncelikle insanın kederi hissetmesi, bildiği anlamda kaybettiği dünya için ekolojik yas tutması gerekir.

4.4. Film Analizleri: Miyop Bakıştan Kurtulmak İçin Ekolojik Yas Tutmak

Ekolojik yas tutmak miyop bakış açısından kurtularak insanın ekolojik denge üzerindeki yıkıcı etkileri sonucu oluşan ekolojik krizinin farkına varmasını sağlar. İklim krizi gibi ekolojik krizler bilimsel olarak şimdide yaşanmakta olduğu kanıtlanmıştır. Bir film etik deneyim aracı olarak seyircinin genellikle uzak bir geleceğin ya da yerin sorunu olarak görme eğiliminde olduğu iklim krizi sorununu yakınlaştıracaktır ve bu sorunu görme biçimini değiştirebilir. Bu çalışmada incelenen ekolojik yas içeren filmler de seyirciye ekolojik etik deneyim yaşatır. Ekolojik yas tutan bir film, sinema izleme deneyimi kolektif olduğu için (aynı salonda izlemesek bile o filmin başkaları tarafından izlendiğini biliriz ve izleme deneyimimiz boyunca seyircilerden oluşan hayali bir cemaatin (Anderson, 1993) bir parçası oluruz) yas tutmayı ortaklaştıracaktır. Ekolojik kayıplar için bir film aracılığıyla birlikte ekolojik yas tutmak bu konudaki kaygılarımızda bize yalnız olmadığımızı da hatırlatacaktır. Bu aynı zamanda psikolojik bir iyileşmenin yolunu açacaktır. Ortaklıkta bulduğumuz dayanışmanın gücüyle de ekolojik kayıpların önüne geçmek için bir şeyler yapmamız konusunda bizi harekete geçirecektir.

4.4.1. *Kızıl Gökyüzü (Roter Himmel, 2023): Antropos Kibrini Aşmak, Ötekinin Acısını Duymak*

İkinci romanını tamamlamaya çalışan Leon (Thomas Schubert) ve gitmek istediği sanat okulu için bir portfolyo hazırlaması gereken Felix (Langston Uibel) Kuzey Almanya'nın Baltık kıyısında Felix'in ailesinin ormanlık bir alandaki yazlığına giderler. Amaçları hem tatil yapmak hem de dingin bir ortamda çalışmalarını bitirmektir. Fakat evde onları bekleyen bir sürpriz vardır. Felix'in annesinin arkadaşının kızı Nadja (Paula Beer) bir süredir orada yaşamaktadır ve tatilleri boyunca aynı evi paylaşmak zorunda kalacaklardır. Bu durum çalışmak için sessiz bir ortama ihtiyaç duyan Leon için oldukça keyifsiz bir gelişmedir. İki karakterle başlayan filme sırasıyla Nadja, Devid (Enno Trebs) ve Leon'un yayımcısı Helmut (Matthias Brandt) da dahil olur. Filmin arka planında bir orman yangını vardır. Orman yangını bilgisi günlük konuşmaların içine sızmıştır fakat filmdeki karakterler yangının kendilerinden çok uzakta gerçekleşmekte olduğu rahatlığıyla günlük hayatlarına her zamanki gibi devam ederler.

Hikâyeyi Leon'un tamamlaması gereken romanı ve odaklanmasına engel olan durumlar üzerinden izlemeye başlarız. Geceleri Nadja'nın odasından gelen sevişme sesleri onu uyutmaz. Gündüzleri denize gitmek istemez, gitse bile denize girmez. Arkadaşları bir tatil filmi izlediğimizi hissetmemizi sağlayacak şekilde eğlenirken o sürekli huzursuz bir şekilde etrafta dolanır. Leon'un kıyafetleri de arkadaşlarının renkli kıyafetlerinin aksine koyu ve kapalı oluşlarıyla deniz kıyısındaki bir tatil imajını bozacak niteliktedir. Leon kendine gömülmüş bir şekilde sürekli çalışması gerekliliği mesajını etrafına yansıtır. Yalnız kaldığı zamanlarda ise nafîle oyalanır; yemek yer, müzik dinler, sigara içer, bir topla oynar. Birileri geleceği zaman ise sanki uzun zamandır çalışıyormuş taklidini yapar. Çoğu zaman da uyuya kalır. Leon aslında işini önemseyen, ciddi meselelerle ilgilenen yazar imajını oynar ve bu personasına arkadaşlarını da ikna etmeye çalışır. Leon grubun eğlencesine, kolektif iş bölümüne ayak uyduramadığı gibi arkadaşlarını aşağılamaktan geri durmaz ve giderek grubun dışına savrulur. Böylelikle Leon da bir izleyici konumuna sürüklenir ve onlarla birlikte olmayı reddedip hiç ilgilenmiyormuş gibi davransa da neler yaptıklarını belli bir

mesafeden gizlice izlemeyi tercih eder. Bu yüzden Leon’u sık sık pencere aralıklarından arkadaşlarının dikizlediğini görürüz. Leon iyi bir kitap yazıp yazmadığının stresiyle etrafa huzursuzluğunu kusarken Nadja’ya âşık olması filmde başka bir hat oluşturur. Leon ormanın yangınıyla paralel bir şekilde ateşleniyormuş gibi rüyalarda gezinir. Arzu nesnesi Nadja’yı sürekli gözleriyle takip eder. Film Leon’un bakışıyla Nadja’nın teninde, gözlerinde, yüzünde gezinir. Fakat Leon’un aşk rüyası keyifli, serinletici bir rüya değildir. Isınan atmosfere benzer bir ateş nöbeti gibidir.

Filmde iklim krizinin sonucu olarak yaşanan orman yangınları arka planda zararsız bir olaymış gibi gerçekleşir. Film bizi ana karakterin ruhsal iç çekişmeleri, huzursuzluğu ile meşgul eder. Orman yangınları film boyunca devam eder ve günlük konuşmalara sızması giderek daha büyük bir yoğunlukta olur. Filmin bu tercihi gerçek hayatta her geçen gün iklim krizinin ağır sonuçlarıyla cebelleşen bir dünyada, bizlerin hiçbir şey olmuyormuş gibi günlük telaşlarımıza gömülü olduğumuzu gerçeğini yansıtır. Filmde de özellikle ana karakter kendi dışında etrafında olup bitenin farkında olmayan biridir. Film de bizi özellikle oyalar ve bizi etrafımızda olup bitene olan kayıtsızlığımız ile yüzleştirir.

Kızıl Gökyüzü filmi artık kaybedildiği düşünülen dengeli iklimler için ekolojik yas tutan bir filmidir ve Leon’un yazamama bunalımına odaklanmış gibi görünse de aslında dünyanın yaşamakta olduğu iklim krizine dikkat çekmektedir. Leon filmin sonlarına doğru yanan ormandan geçmek zorunda kalarak kayıplara tanıklık ettikten ve arkadaşlarının başına gelenler yüzünden acıyı, kederi deneyimledikten sonra etrafında olup bitenleri anlamaya başlar. Leon’un ekolojik bir etik deneyim sonucunda duyduğu yas onun bu sefer gerçekten iyi bir kitap yazmasını sağlar. İzlediğimiz film aslında Leon’un yazdığı yeni kitaptır. Seyirci de film aracılığıyla ekolojik bir etik deneyim yaşar ve iklim krizi gerçeğiyle yüzleşir. Ana karakterin film sonunda ekolojik deneyimleri sonucu yaşadığı dönüşüm gibi bu çalışmada iddia ettiğim gibi filmler aracılığıyla da seyirci ekolojik sorunları deneyimleyebilir ve bu sorunlara karşı bir bilinç kazanarak bir dönüşüm yaşayabilir. Bu bakımdan *Kızıl Gökyüzü* filmi seyirciye ekolojik bir etik deneyim yaşatır ve onu ekolojik kayıplarla yüzleştirerek gerçekte etrafında olup bitenlerin farkına varmasını sağlar. Film, Leon’u merceğe almış gibi

görünür ama aslında Leon'un içindeki dinmeyen huzursuzluk ateşiyle paralel dünyanın her geçen gün harlanan ateşini/ısısını düşünür.

4.4.1.1. “Bir Şeyler Yolunda Gitmiyor”

Film jenerikle akmaya başlayan “in my mind¹⁶” şarkısıyla başlar. Jenerikteki yazılar kırmızıdır. Jenerik bittikten sonra ekran kıızıla döner. Bu kıızıllık sonraki planda bir ormanın üzerine aktarılır. Bu bilinçli tercih filmde sonradan göreceğimiz kızıl gökyüzü imajının bir ön kopyası gibidir. Daha sonra kızıl bir ormandan yeşil bir ormana geçiş olur. Film ormanda yol alan bir arabanın içini daha sonra dışını gösterir. İlk olarak arabanın camına yaslanmış uyumaya çalışan Leon karakterini görürüz. Şarkının hafif ritmi eğlenceli bir yaz filminin başlangıç müziği gibidir. Arabanın içinden başka birinden (Felix) duyduğumuz “*Bir şeyler yolunda gitmiyor*” cümlesiyle keyifli bir yolculuk gibi başlayan film böylece yolunda gitmeyen şeylerin ilk sinyalini vermiş olur. Bu ses Leon’u uyandırır ve endişeli bir şekilde “*Ne oldu?*” diye sorar. Araba tekleme yapmıştır. Felix’in sorun olarak algıladığı sesi Leon duymaz. Bir süre araba yola devam eder. Film arabanın ön camından geçilen yolu gösterir. Yolun her iki tarafında sıra sıra dizilmiş ağaçlar kadrajı çevreler. Film seyirciyi de arabanın ön koltuğuna oturtur. Sonraki sahneye sert bir kesme yapılır. Arabanın içinden diegetik olarak yükseldiğini anladığımız müzik susmuş ses kuşağında kuş seslerinin baskıladığı ormanın doğal sesleri vardır. Orman bildiğimiz anlamda yaşayan bir ormandır. Araba yolun kenarında kapıları açık bir şekilde durmuştur. Leon elinde telefonla kadrajın solundan çerçevenin içine girer. Felix karakteri karşılaşılan sorunlara çözüm aramaya çalışırken Leon yaşanan aksaklıklara homurdanır. İlk sorduğu soru eve ne kadar uzakta olduklarıdır. Felix arabayı tamir etmeye çalışır. Leon’un ise ilk yaptığı şey nafile bir şekilde telefonun sinyalini çektiği yeri aramak olur. Bir tatil filmi gibi başlayan film arabanın arızalanmasıyla başka bir janra kayacağıının mesajını verir. Arabadan dumanlar yükselip yolda kaldığı kesinleştiğinde Felix soğukkanlı bir şekilde arabadan bavulları indirerek bundan sonrasını yürüyerek devam edecekleri söyler. Leon ise

¹⁶ 2022 yılı çıkışlı Wallners’a ait şarkı.

durumdan hoşnutsuz kaç km uzaklıkta olduklarını sorar. Arabadan yükselen dumanlar daha sonra ormandan yükselecek dumanların habercisi gibidir. Gidecekleri evden 12 km uzaklıktadırlar. Felix'in bildiği ormanın içinden 2-3 km kestirme bir yol vardır. Leon arkadaşına çok da güvenmeden istemsiz bir şekilde peşine takılır. İki arkadaşın bavullarla gittikçe zorlaşan bu yolculuklarını bir süre takip ederiz. Leon'un hoşnutsuzluğu yakın çekimlerle verilir. Felix uzak çekimlerle gösterilir daha çok. Felix önüne çıkan engele karşı bulduğu çözümle kararlı bir şekilde ilerlerken Leon ise yanlış yolda olmak ve geceyi mecbur ormanda geçirmek zorunda kalmak düşüncesiyle kaygılanır. Fakat bu kaygı için herhangi bir çözüm önerisi yoktur. Çözüm için Felix atılır yine. Arkadaşına bavullarla kendisini beklemesini talep eder. O hızlıca ormandan eve çıkış yolunu bulacaktır. Leon'un fikrini beklemeden ormana doğru koşmaya başlar. Leon'la baş başa kalırız. Bu sahneden itibaren izleyeceğimiz filmin en çok Leon'a dair olduğundan emin oluruz. Leon ormanın içinde hoşnutsuz bir şekilde beklemeye koyulur. Orman bu noktadan sonra tehlike de barındırabilecek bir konuma geçiş yapar. Havada helikopter sesleri ses kuşağındaki diğer sesleri bastırır. Sahnenin gerilimi artar. Leon kaygılanıp ayağa kalkar. Ormanın derinliklerinde acı içinde çınlayan hayvan sesleri duyulur. Ormanda yolunda gitmeyen bir şeyler vardır. Leon korkmuş bir şekilde arkadaşına seslenir. Felix kestirme yolu bulmuş olarak geri döner. Henüz iki arkadaş için korkulacak bir şey yoktur. Fakat Leon filmin sonlarına doğru tam da helikopterlerin havada dört döndüğü, acı içinde hayvan çığlıklarının yükseldiği ateşin tüm ormanı sardığı bir zamana bu kez gözleriyle tanıklık edecektir.

İkili eve vardıklarında evin sandıkları gibi boş olmadığı sürprizi ile karşılaşır. Çalışmakta olan bir çamaşır makinesinin rahatsız edici sesi eşliğinde evdeki dağınıklık gösterilir. Bir tatil filmi izlemeyeceğimiz bu rahatsız edici sürprizle pekiştirilir. Leon'un bakışıyla bu sürpriz kişinin odasına girer, yere saçılmış iç çamaşırlarını dikizleriz. Bu bir kadındır. Felix'in annesiyle yaptığı konuşmayla bu bilgi doğrulanır. Bu sürpriz ev arkadaşı Felix'in annesinin bir arkadaşının yeğeni Nadja'dır. Leon kitabını tamamlayabilmek için huzur ve sessizlik içinde yalnız çalışabileceği bir yere ihtiyacı vardır fakat şimdi Nadja yüzünden Felix'le aynı odayı paylaşmak zorundadır. Bu açılış sekansında Leon'un yaşadığı ilk çatışma bu şekilde verilir. Bu durum Leon'un hoşuna gitmez. Arkadaşının da onunla aynı fikirde olmasını

sağlamak için ona onun da portföyünü bitirmesi gerektiğini hatırlatır. Fakat Felix, annesine onu daha önce bilgilendirmediği için kızsada da temizlenmemiş masada bırakılmış lazanyayı gördüğünde sevinçle yemeye başlayarak duruma çabuk uyumlanır. Çamaşır makinesinin rahatsız edici sesi de Felix'in rahatlamasıyla paralel yavaşlama fazına geçer. Felix arkadaşı için de bir çözüm üreterek ona dışardaki pergolada çalışabileceğini söyler. Filmin başında duyduğumuz "bir şeyler yolunda gitmiyor" cümlesinin Leon için anlamı yaptığı planların yolunda gitmiyor oluşudur. Leon'un pencereden çalışabileceği alana baktığında yaşadığı huzursuzluk, dışardaki kuş seslerini baskılayan rahatsız edici bir kara sinek vızıltısında cisimleşir.

4.4.1.2. "Hava Çok Sıcak": Antroposen Zamanın İmgesi

Çok yakınlarında bir orman yangını olduğu bilgisi gündelik diyalogların içine sızmıştır. Filmin başında duymaya başladığımız yangın söndürmele görevli helikopter sesleri de filmin doruk noktasına kadar aralıklı duyulmaya devam eder. İlk olarak Leon ve Felix market alışverişi sırasında kasiyere yolda kalmış arabalarını kurtarmak için bir çekici sorduklarında kasiyerden yangınlar yüzünden çekicinin gelemeyeceğini öğrenirler. Ormanda yolda kalmış arabaları çözmeleri gereken bir sorun olarak önlerinde durmaya devam eder. Orman yangınları ikinci kez bir anonsla duyurulur:

"Bu önemli bir duyuru. Orman yangınları nedeniyle sizi bilgilendirmek istiyoruz. Kamp ateşi ve mangal yakmak ayrıca ormanlarda ve yakınında sigara içmek kesinlikle yasaktır. Waldhut ormanındaki yangın..."

Leon'un ilk sorusu Waldhut ormanının nerede ve kaç km uzakta olduğu olur. Felix'ten Batıda ve 30 km uzaklıkta olduğunu öğrenince rahatlamış gibi gözükür. Aslında felaketin içinde yaşamaktadırlar fakat tehlikenin kendilerine çok yakın olmadığını düşündükleri için kaygılanmazlar.

Leon yayımcısı ile yaptığı telefon konuşmasında da orman yangınları bilgisi yinelenir. Leon yayımcısı için bir otel bulabileceğini söyler. Yangınlar yüzünden yer bulmanın kolay olacağını çünkü plajın boş olduğunu söyler. Yangın tıpkı küresel iklim

krizi gibi şimdide ve çok yakınlarında devam etmektedir. Fakat Leon için asıl büyük sorun yazmaya bir türlü odaklanamıyor oluşudur. Arkadaşları için de yangınlar bir ikaz değildir. Yangın yokmuş gibi hayatlarına devam ederler. Ayres (1999) “...yağmuru deneyimlediyseniz, zihinsel olarak sel tahmininde bulunabilirsiniz. Ancak, tüm hayatınız boyunca gökten su düşmediği ve önünüzde hiçbir derenin ani bir şekilde akmadığı bir yerde yaşadığınız, korkunç bir sel fikrini kavramanız imkânsız olabilir” der. Filmdeki karakterler de böyle bir deneyimleri olmadığı için yangının ciddiyetini kolay kolay anlamazlar.

Orman yangını bilgisi, üçüncü gece sadece sözü edilen bir bilgi olmaktan çıkar ve tüm karakterlerin gözleriyle gördüğü somut bir gerçeklik olur. Leon’u bu kez uykusundan uyandıran çatıdan gelen sesler olmuştur. Arkadaşları yangını izlemek için çatıya çıkmıştır. Nadja: *“Leon buraya gel. Bunu görmelisin! Korkunç değil mi? Yangın kontrolden çıktı”* diyerek Leon’u da çatıya çağırır. Devid’in *“Rüzgâr denizden estiği için şanslıyız! Ancak Marlow’da işler kötü gidiyor. Bölgeyi tahliye edebilirler”* uyarısından hemen sonra tüm karakterin kaygıyla baktıkları yöne doğru, soğuk mavi siyah bir geceden ateşin harıyla kıızıla dönmüş sıcak gökyüzüne bir kesme yapılır. Bu kurgu tekniği ile birbirine çok uzak bir renk kuşağından diğerine sert bir geçişle şok etkisi yaratılır. Ses kuşağında filmin en başında duymaya başladığımız yangın söndürme helikopterlerinin sesleri vardır. Helikopter sesi gittikçe yaklaşır. Karakterler üstlerinden geçen helikopteri başlarıyla takip ettiklerinde kadraj yeniden soğuk mavi-siyah renklerle çerçevelenir. Karakterler gecenin siyahında mavi tonlarla aydınlatılmıştır. Bir sonraki planda alevlere doğru uçmakta olan helikopter gösterilir. Film iki renk kuşağı arasında gidip gelerek geceyi gündüze çeviren yangının dehşet verici etkisini hisseder. Filmozofi “biçimle anlamın ilişkisini organik bir ilişki haline getirmeyi hedefler” (Frampton, 2013: 161). Film-düşünme bu sahnede biçimle içeriği birleştirerek seyirci açısından bütünlüklü bir bütün yaratır (Frampton, 2013: 162).

Morton (2020: 24) Antroposen olarak nitelen çağımızın ekolojik travmasına karşı ihtiyaç duyduğumuz şeyin “yeteri kadar şok ve endişe” olduğunu belirtir. Şok ve endişe duygularını harekete geçirebilecek olan bu sahne ilk defa karakterlerin orman yangınına ilişkin kaygılarını açığa çıkarır. “Filmozofiye göre film sürekli düşünür (sorgular ve muhakeme eder)” (Frampton, 2013: 152). Film bu sahne ile

karakterlerinin aksine iklim krizi kıyametinin uzakta ve gelecekte değil şimdide yaşandığını düşünür.

Leon, kitabının son halini birlikte değerlendirmek için yanına gelecek olan yayımcısı için bir otel odası ayarlama çalıştığında orman yangınlarının varlığından bu kez olumlu bir katkı olarak bahsedilir. Otel görevlisi Leon'a en güzel odalarını takdim ederken ona çok şanslı olduğunu, Normalde Eylül'e kadar rezervasyon yapıldığını ama son anda bir iptalin olduğunu söyler. Leon bunun sebebini merak ettiğinde, *“yangınlar yüzünden. Ama artık kontrol altında”* karşılığını alır. Film boyunca yangınlardan bahseden kişiler onun kontrol altında ve kendilerinden çok uzakta olduğundan emin gibidirler. Bu yüzden herhangi bir endişe duymazlar.

Yangın yüzünden Nadja'nın aslında endişe duyduğunu Helmut geldikten sonra anlarız. Helmut, Nadja ile tanıştıktan sonra Leon'a Nadja'dan *“o çok hoş biri”* diye bahseder. Sonra da *“o, endişeli”* der. Leon buna şaşırıp *“Neden endişeleniyor?”* diye sorduğunda Helmut *“Orman yangınları yüzünden”* der. Leon bunu gereksiz görüp *“Burada rüzgarların çoğunlukla denizden içeriye doğru estiğini söylüyorlar. Yani risk altında değiliz”* diyerek karşılık verir. Leon'un orman yangınlarını sadece kendisi için risk olup olmadığı üzerinden okuduğunu anlarız. Yaşamakta olan trajediye tamamen ilgisizdir.

4.4.1.3. Dünyanın Sonunda Çalınan Dikkatimiz: Hangi İşler Önceliklidir?

Leon filmin sonuna kadar çevresinde ne olup bittiğinin farkında olmayan bir karakterdir. Leon etrafında olup biten şeyleri sadece çalışmasına engel olan şeylerle sınırlı görürken Felix etrafında olup biten şeylerin farkındadır. İlk gece Nadja'nın odasından gelen sevişme sesleriyle uykusuna mal olduğu için ilgilenirken Felix tavandaki sızıntıyı fark edip bunun olası sonuçları ile ilgilenir: *“Bu iyi değil, duvara zarar verir, sonra küf yapar”*. Leon ise çalışma önceliğini hatırlatarak bu sorunla ilgilenmez ve Felix'in ilgilenmekte olduğu şeyi de küçümser.

Felix ne zamandır masada birikmiş bulaşıkları yıkadığında Leon *“Onun pisliğini mi temizliyorsun?”* diye çıkışır. Leon daha ilk andan *“çalışmam gerekiyor”* stresi ile etrafta dolanırken Felix hayatın akışını sağlayan günlük işleri yapmaktan geri durmaz ama bir deniz tatilinin hakkını vererek eğlenmeyi de bilir. Felix hayatın, doğanın bir parçası gibi hareket eder. Leon’un ise etrafıyla olan bağı kopmuş kendine gömülü gibidir. Felix denizden döndüğünde birlikte gitme teklifini reddetmiş olan arkadaşına *“deniz çok güzeldi”* dese de arkadaşının ilgisini denize, doğaya çekmeye başarmaz.

Küresel ısınmanın neden olduğu aşırı sıcaklıklardan dolayı çatı erimiştir. Felix sorunu tespit edip tamiri için Leon’dan yardım istediğinde yine olumsuz yanıtla karşılaşır. Leon için çalışmasını bölecek bir engeldir bu sorun da. *“Şimdi mi?”* diye yanıt verir. Felix, *“aksi takdirde küflenme olur. Bu bir felaket olur”* dese de Leon yine kendi işlerini önceler ve *“Son teslim tarihim var. Senin de. Önce acil işleri yapalım. Portföyün ve benim taslağım”* şeklinde karşılık verir. Küresel iklim krizi şimdi ve burada gerçekleşirken Antropos olarak insan sorunu görmezden gelmeye ya da yıkıcı etkilerinin çok uzak bir zamanın ve yerin konusu olarak görmeye eğilimlidir.

Leon acil ve asıl işi olarak gördüğü yazma işine de aslında odaklanmayı bir türlü başaramaz. Bildiğimiz anlamda dünyanın sonunda dikkatlerimiz de çalınmıştır. Johann Hari (2024) son zamanlarda birçok kişinin muzdarip olduğu odaklanamama sorununu özellikle zaaflarımızı öğrenerek bizi manipüle eden sosyal medya algoritmaları ve tasarımıyla ilişkili olarak *“çalınan dikkat”* kavramıyla açıklar. Şimdi ve burada Antropos insanın son teslim tarihi belli olan başka gündemleri vardır. İki arkadaşın arasındaki bu kısa diyalog bunu hatırlatır. İklim krizi şimdide tüm yıkıcı etkileriyle gerçekleşmektedir. Fakat bu sorunla yüzleşmek yerine daha önemli gördüğümüz işlerimize gömülmüş üstelik bu işlerimizde de tam olarak odaklanmayı başaramaz durumdayızdır.

Felix Leon’u ikinci kez yüzmeye davet ettiğinde arkadaşından tekrar *“çalışmalıyım”* yanıtını alınca bu kez tepkiyle karşılık verir: *“Neden hep iş diyorsun? Çatıyı tamir etmek de iş. Veya arabayı tamir etmek. Yemek yapmak, çamaşır yıkamak... Bunların hepsi iş”*. Fakat Leon için bunlar yazmayla kıyaslanamayacak basit işlerdir.

Felix, Nadja ile tanıştıkları günün akşamında hep birlikte sofraya oturmak için yemek hazırlama sorumluluğunu almıştır. Nadja masayı hazırlamada Felix'e yardım ederken Leon ise bu esnada yayımcısı ile telefon görüşmesi yapmaktadır. Kolektif yaşamın ruhuna aykırı davranan Leon'un telefon konuşmasının konusu yine kitabı ile ilgilidir. O akşam yemeğe Devid de davetlidir. Devid elinde bir şarapla Leon'un aksine grubun paylaşımcı üyesi olarak kadraja girer. Yemek sonrası hep beraber yüzmeye giderek grup birlikteliği sürdürülürken Leon masada kalmayı tercih eder. Nadja gelmesi için ısrar ettiğinde *"Hayır, gerçekten işim buna müsaade etmiyor"* diye açıklamaya çalışır. Nadja'nın cevabı *"Tamam, çok yazık"* olur.

Leon'nın Nadja'nın plajda bir dondurma satıcısı olarak gördüğü sahnede de Nadja Leon'a biraz beklemesi durumunda birlikte dönme teklifinde bulunur. Leon'un cevabı yine *"iş"* olur. Nadja, Leon'un tamamen kendine gömülmüş olduğunun farkındadır ve birkaç kez onu bu durumdan çıkarmayı dener. Nadja *"izin mi vermiyor?"* diyerek Leon'un bahanesini tiye alır. Leon'u ikna etmeyi başaramadığında ise yine *"Tamam. Çok yazık"* şeklinde karşılık verir.

Leon uykusundan yine sevişme sesleri ile uyanıp sessiz olmaları için yan odanın duvarını yumrukladığına bu kez bir sürprizle karşılaşır. Odasında Nadja vardır. Yan odadan Felix ve Devid'in sesleri geliyordur. Nadja, Felix'in denizde gördüğü şeyden söz eder: *"Felix bu gece denizin parıldadığını söyledi. Hiç gördün mü? Devid buna biyoluminesans denildiğini söylüyor. Alglerden kaynaklanıyormuş."* Nadja Leon'u denizi izlemeye davet eder. Leon yine yarın benim için zor bir gün diyerek teklifi reddeder. Nadja geceleri denizi ürkütücü buluyorum diyerek onu ikna etmeye çalışır. Fakat yine de ikna olmaz. Nadja tek başına çıkar. Leon doğaya, ötekiye karşı ilgisizliği sadece kendi işlerine gömülmüş olduğu gerçeği yinelenir. Nadja ise doğayı, ötekinin varlığını merak eder.

Grubun birlikte son akşam yemeği yedikleri sahnede Nadja'nın kurduğu sofraya Leon'un yayımcısı Helmut da oturur. Helmut, Felix'in fotoğraflarıyla ilgilenir ve portfolyosu için fikir verir. Nadja'nın yemeği servis etmek için yardım istediğinde ilk Felix ayaklanır. Nadja ise Felix'in Helmut'la konuşmasına ara vermemesi için yardımı sadece Leon'dan ister. Leon Nadja'ya sinirlenerek *"Bunu bilerek yapıyorsun. Oradaki"*

benim yayıncım. Çalışmaya geldi. Ne oluyor be! Şimdi o kahrolası fotoğraflara bakıyor ve ben garsonluk yapıyorum!” yüklenir. Bu serzeniş Leon’un gündelik işleri küçümseyen tavrının başka bir tekrarı olur.

Arkadaşları kolektif bir yaşamın gereklerini hiç erinmeden yerine getirirken Leon bundan hep geri durur. Getir götür işleri olarak küçümsediği bu işlerin onun gözünde bir değeri yoktur. Felix henüz Nadja ile tanışmadığı zaman bile sonradan o da yesin diye ona da servis açar. Nadja’dan kalan kirli bulaşıkları yıkamakta bir sorun görmez. Fakat Leon, Felix’in bu davranışıyla dalga geçer. Nadja filme dahil olduktan sonra o da Felix gibi herkes için yemekler hazırlar, sofralar kurar. Felix’in de bitirmesi gereken bir işi vardır. Ama o sadece kendi işine gömülmez hayatın işleyişinin borçlu olduğu günlük işleri de iş olarak görür ve bunları yapmaktan geri durmaz. Araba yolda kaldığında çözüm üretir, çatıyı tamir eder, yemek hazırlar, bulaşık yıkar. Yolda kalan arabayı kurtarmak için Devid ile işi koyulan da yine odur.

4.4.1.4. Leon’un Kibri’ne Karşı Diğerlerinin Yaşama Sevinci

Leon’un ilk kitabı çok başarılı olmuştur. İkinci kitabının da çok beğenilmesini arzular. Fakat bu arzu kendini dışarıda olup bitenlere tamamen kapattığı bir takıntıya dönüşür. Leon yaptığı yazma işini çok ciddiye alarak onu abartır. Ve yazma eylemi dışında kalan eğlencelere dudak büker, dünyanın işleyişinin borçlu olduğu gündelik işleri küçümser. O, dünyanın kendi etrafında döndüğünü sanan, küçük gördüğü işleri yapmaktan kaçınan kendini çok önemseyen kibirli biridir. Leon etrafında olup bitenlerin farkında değildir. Etrafına baksa bile olanları görmez. O kendi hırsına gömülmüştür. Kendi ilerlemeci hırsına gömülmüş günümüz insanının adeta bir temsilidir. Ama yine de Leon karakteriyle empati kurabiliyor, hatta onu sevebiliyoruz. Ondandır nefret etmemizi engelleyecek şekilde aslında zavallılığını gösteren sahnelerde görürüz çünkü onu. O kendini önemseyip kibirli davrandıkça yalnızlaşır, grubun dışına savrulur. Diğerleri birlikte eğlenmeye, yaşamı paylaşmaya devam ederler. Felix, Leon’a Devid’le dalga geçtiği için tepki gösterdiğinde film Leon’u haklı göstermez ama kibrinden dolayı korktuğu başına gelip yeteri kadar sevilmediğinden, beğenilmediğinden onu bir yalnızlık içinde gösterir. Leon bu yalnızlıktan memnun

değildir aslında. Burnundan kıl aldırmasa da istediği tek şey çok beğenilmek, takdir edilmektir. Bu gerçekleşmediğinde ise küstahlaşır. Beğenilme duygusuyla girdiği kıskançlık krizinde debelenip durur.

Leon yaptığı işi çok abartarak kendini doğadan tamamen soyutlamıştır. Arkadaşları doğayla bütünleşip denizin, havanın tadını çıkarırken o kendini bir yalnızlığın içine hapseder. Arkadaşlarının cennetten bir köşe olarak gördüğü doğanın ritmine bırakmaz kendini. Çalışmasına engel olan şeyleri o kadar abartır ki etrafına baksa bile güzelliğini görmez. Leon, ancak üçüncü gün Felix ile birlikte denize gitmeyi kabul eder. Ama bu kez de deniz girmek yerine ayakkabılarını dahi çıkarma gereği duymadan kumsalda kitap okur. Leon bir önceki gece de sevişme seslerinden uyuyamamış çareyi dışarda uyumakta bulmuştur. Nadja'nın odasından çıktığını gördüğü Devid plaja geldiğinde onu kıskançlık ve öfke karışımı bir yüz ifadesiyle takip eder. Devid bir cankurtarandır. Felix ise bir cankurtaran olan Devid'in Nadja'nın sevgilisi olduğunu öğrenir öğrenmez onunla tanışmaya kulübesine gider. Felix ve Devid tanıştıktan kısa süre sonra yükselen seslerinden kaynaşmış gibi görünürler. Leon onlara sırtını dönerek yaşadığı kıskançlıktan kurtulmaya çalışır. Bu andan sonra Leon çıkardığı huzursuzluğunun bedelini grubun dışında kalan kişi olarak yavaş yavaş ödemeye başlar.

Leon ancak orman yangınları doğayı bir cehenneme çevirdiği zaman doğanın farkına varır. Leon'un sadece işine gömülerek kendini doğadan soyutladığı gibi insanlarla da gerçek bir ilişki kurmaz. Leon'un düşünme biçimi kalıp yargıların etkisindedir. Leon Nadja'nın adını öğrendiğinde ilk tepkisi “*Rus mu?*” olur. Birinin isminden yola çıkarak kolaylıkla kimliğini bulabileceği ezberi vardır. Etrafındaki insanların duygusunu önemsemez. Leon Felix'in “*denize bakan insanların bir dizi portresi*” şeklinde oluşturacağını söylediği portfolyo fikrini küçümser. Felix önce bu insanları arka açıdan denize bakarken sonra da ön cepheden portrelerini çekecektir. Leon'a göre bu bir saçmalıktır çünkü bu insanlar denize değil kameraya bakmış olacaklardır. Felix'in büyük bir heyecanla anlattığı fikrine arkadaşının ilgisizliği ve tatminsizliği onu kırar. Filme Helmut da dahil olduktan sonra hep birlikte yemek yedikleri sahnede Helmut, Felix'e arka açıdan sonra sadece deniz fotoğrafını çekerek fotoğrafını tamamlayabileceğini söyler. Bunu Devid de önermiştir. Devid ve Helmut

Leon'dan farklı olarak Felix'in çalışmalarını önemsemiş ve ona yapıcı öneriler sunmuştur. Leon ise arkadaşının fikrini küçümsemiş, bunu belli etmiş ve herhangi bir öneride de bulunmamıştır.

Leon aslında kendini beğenmez, kimsenin olmadığı zamanlar sürekli kendini eleştirir ve söylediklerini yanlış kelimelerle kurduğu için kendine öfkelenir. Sürekli bir mükemmeliyetçi olma hali vardır. Devid'i yemeğe davet ettikleri gece Devid bir hikâye anlatır. Devid'in anlattığı hikâye onun gerçek sosu verdiği bir kurmacadır aslında. Diğerlerinin aksine Leon bu komik hikâyeye gülmez ve Devid'e üst perdeden yaklaşarak ona işi ile ilgili rahatsız edici sorular sorar. Felix bu sefer dayanamaz ve Leon'un bu kibirli davranışına tepki gösterir. Leon'un Devid'in mesleğini aşağılayarak ona saldırmasının sebebi aslında Devid'in diğerlerini etkileyen hikâye anlatıcılığını kıskanmasıdır. Gruptaki yaratıcı yazarlık personasının sadece ona ait olmasını ister. Fakat iyi bir ikinci kitap yazmadığının farkındadır ve aslında huzursuzluğu da bundan kaynaklanmaktadır.

Leon iyi bir kitap yazmadığının farkında olsa bile bunu başkasından duymaya tahammülü yoktur. Leon yayımcısının kitabıyla ilgili düşüncelerini Nadja'ya aktarırken onun aslında yazdıklarını çok beğenmediğini *"heyecan verici, umut verici, potansiyel var"* gibi saçmalıklar söylediğini belirtir. Leon kitabıyla ilgili yayımcısının yaptığı yorumların kendisini kızdırdığını ve üzdüğünü açıklayarak belki bu yüzden Devid'e karşı çirkinleştiğini ve ona saldırdığını kabul eder. Leon'un kaba davranışlarıyla ilgili yaptığı bu itiraf ilk defa onu sevimlileştirir. Fakat bu durum kısa sürer. Leon kitabıyla ilgili hiçbir eleştiriye açık değildir. Nadja kitabının adını ilk duyduğunda isme şaşıırıp tekrarladığında onunla paylaşmış olmaktan dolayı pişmanlık yaşar ve *"hiç anlatmamalıydım"* der. Nadja kitabı okumak istediğinde *"böyle bir durumda yanlış bir açıklama, aptalca bir yorum"* duymak istemediğini söyleyerek bu isteğe itiraz eder. Daha önce yaşadığı bir örnekten bahseder ve Felix'in annesinin temizlikçisinin yazdığı bir hikâyeye verdiği *"biraz saçma olmuş"* yorumu üzerine haftalarca şüphelerle boğuştuğunu söyleyerek itirazının gerekçesini Nadja'ya kabul ettirmeye çalışır. Nadja'yı edebiyattan anlamayacak kadar cahil biri olarak gördüğü açıktır. Nadja alınıp ondan uzaklaştığı zaman ancak anlar yaptığı yanlış. Nadja'dan *"seni temizlikçi kadınla aynı kefeye koymamalıydım"* diyerek önce özür diler ama

Nadja kitabı okumayı bitirip beğenmediğini söylediğinde aynı yanlışa yeniden sürüklenir. Aslında bütün öfkesi Leon'un da kitabına güvenmemesinden kaynaklanır. Nadja da “*bunun saçmalık olduğunu biliyorsun*” der. Fakat Leon bildiği gerçeği başkasından duymak istemez ve Nadja'dan kitabı geri alıp kumsala indiğinde “*Sen ne anlarsın. Lanet dondurma satıcısı*” diyerek Nadja'yı aşağılamaya devam eder.

Leon Nadja'nın beğenisini kazanamamış kitabını toplayıp eve döndüğünde akşam yemeğini bitirmiş masada oturmaya devam eden arkadaşlarının şen şakrak sesleriyle karşılaşır. Dışında kaldığı bu mutlu tabloya bir hoşnutsuzluk gösterir ve Felix'in yemeği ısıtabilirim teklifini geri çevirir. İçinde kıvrandığı mutsuzluktan dolayı etrafındaki mutlu anlara tahammülü yoktur. Grubun yaşamın tadını çıkararak gece karanlığını delen ışıklı raketlerle badminton oynadıkları sahnede Leon pencere aralığından arzu nesnesi Nadja'yı dikizler. Leon yaşamın bir eyleyeni değil bir izleyicisidir. Leon'un aksine Nadja, Felix ve Devid neşelidir ve tatilin tüm çekiciliğine ayak uydururlar. Yaptıkları iş yaşamın tadını çıkarmaya engel değildir. Filme en son dahil olan Helmut da yaşamın değerini bilir ve doğanın güzelliklerinin farkındadır. Leon'un sürekli hoşnutsuzluğunu dile getirdiği ev için “*harika bir yer*” der birkaç kez. Leon ötekiye kendini tamamen kapatmış, temastan kaçınan biriyken Helmut arkadaşlığa, ötekini dinlemeye önem verir. Leon'un asık suratının aksine diğerleri gülmek konusunda cimri davranmazlar. Bu bakımdan en çok Nadja dikkat çeker. Nadja'yı sık sık ıslık çalarken görürüz. Nadja yaşamın canlı ritmine gülüşüyle, ıslığıyla, hareketliliğiyle, doyurduğu arzularıyla eşlik eder. Doğanın güzelliklerini merak eder. Nadja ne istediğini bilen güçlü bir karakterdir ve yaşamı tüm canlılığıyla, ondan keyif alarak yaşamaya çalışır. Çevresinde olup bitenlerin farkındadır. Hem insanların hem de insan olmayanların dertleriyle ilgilenir. Orman yangınları doğa için bir tehdit oluşturduğunda onun için endişelenir. İnsan ilişkilerinde sonradan elde edilen tüm etiketlerden soyunmuş bir şekilde anı, hayatı paylaşır. Leon ise Nadja'nın aksine etiketlerle insanlara yaklaştığı için Nadja'yı tanımaya çalışmaz ve onu dondurma satarken gördüğü için onu basit bir dondurma satıcısı olarak etiketler. Leon kapitalist yarışmacılığın, kibirli bir başarı odaklı hırsın temsili gibidir. O masadaki ilgi çeken kişinin bir tek kendisi olmasını ister. Başka birinin parlaması, ilgi görmesi tahammül edeceği bir şey değildir. Helmut kendisiyle değil de Nadja ile ilgilendiğinde,

Felix'e fotoğrafları için Berlin'e döndüklerinde mutlaka kendisine uğraması gerektiğini söylediğinde kıskançlık kriziyle debelenir.

4.4.1.5. Kıyamet Öncesi Cennet Anı

Helmut filme dahil olduktan sonra Leon'un ev arkadaşlarıyla kısa sürede kaynaşır ve herkesin son defa bir araya geldiği akşam yemeği sofrasına oturur. Bu sahne Nadja karakterini daha yakından tanımamız açısından önemlidir. Film boyunca tüm olanları Leon'la birlikte izleyen seyircinin bildikleri daha çok Leon'un bildikleri ve gördükleriyle sınırlıdır. Leon'un aksine Helmut Nadja'nın ne iş yaptığı ile ilgilenir. Nadja'nın doktora yaptığını ve bursunu alamadığı için mevsimlik işçi olarak çalışmak zorunda kaldığını ise Devid söyler. Nadja, Edebiyat Çalışmaları alanında yaptığı doktora tezinin konusu Heinrich Heine'nin *Romanzero* eserindeki aşk depresmidir. Depremi temsili olarak ele aldığını söyler. Helmut Nadja'ya Werner Hamacher'in, Kleist'in *Şili'deki Deprem (Das Erdbeben in Chili)* eseri hakkında yazdığı metni bilip bilmediğini sorar. Nadja o metnin bir nevi referans olarak almıştır. Sohbet Leon'un şaşkın ve kıskançlık dolu bakışları altında ilerlemeye devam eder. Helmut, Nadja'nın en sevdiği şiiri merak eder. Bu Helmut'un da bildiği Asra şiiridir. Helmut şiiri mırıldanmaya başlar ama çok iyi hatırlayamaz. Nadja eşlik eder Helmut'a. Sonra tek başına okumaya devam eder.

*“Eventide'da her gün
Sultan'ın kızı furarı gezermiş
Çeşmenin yanında dolaşmış
Beyaz suyun aktığı yerde
Eventide'da he gün genç köle
Çeşmenin yanında duruyordu
Beyaz suyun aktığı yerde
Her geçen gün yüzü daha da solgunlaşıyordu
Sonra bir akşam prenses ona yaklaştı ve onunla konuştu,
Adını bilmek istiyorum, vatanını ve kabileni.
Köle dedi ki, benim adım Muhammed, Yemenliyim*

*Benim kavmim Asra,
Sevdikleri zaman yok olanlar”*

Masadaki herkes büyülenmiş bir şekilde Nadja’yı dinlemektedir. Leon dışında herkes şiiri tekrar dinlemek ister. Nadja şiiri ikinci defa okur. Bu an filmin cennet anı gibidir. Açık havada bu güzel dost sofrasına şakıyan kuş sesleri eşlik eder. Ormandan yükselen ateş böceklerinin ve rüzgârın sesi huzurlu bir anın dinginlik veren sesi gibidir. Doğanın huzur verdiği bir estetik imajı söz konusudur. Sonradan olacaklar düşünüldüğünde kıyamet öncesi huzur veren bir sakinlik söz konusudur. Herkes bu anın büyüündedir. Leon’un yüzünde ise bir şaşkınlık vardır. Hem Nadja’yı hem de diğerlerinin nasıl büyülendiğini izlemektedir. Tüm bu sofraya boyunca kamera Nadja’nın yüzünde dokunurcasına şefkatle gezinir. Filmin tene şarabını her yudumladığında Nadja’nın dudakları olur. Nadja masada bir yıldız gibi parlar. Sürekli ortalıkta “ben çok önemli biriyim” edasıyla gezinen Leon’un aksine Nadja tevazu göstermiş, olduğu ortamda neşe saçmış, herkesi bir araya getiren güzel sofralar kurmuştur.

4.4.1.6. Kıyameti Şimdi Yaşıyoruz: “Korkutucu Olan Şey İse Her Şeyin Yolunda Olması”

Mckibben (2015: 208) “doğanın sonu halen gelecekte önlenebilir bir olasılık olsaydı denklem değişebilirdi. Ama gelecekte değil, yakın geçmişte ve şimdide” der. Filmde yaşanan kısacık bir cennet anından sonra kıyametin şimdide yaşandığı tüm acı sonuçlarıyla ortaya çıkar. Yemek sonrası herkes ayaklanmış doğalında bir görev paylaşımı olmuştur. Felix ve Devid buldukları traktörle filmin başında ormanda terk ettikleri arabayı almaya gideceklerdir. Leon isteksiz bir şekilde bulaşık yıkıyordu. Nadja halihazırda yemeği hazırlamış kişi olmanın rahatlığıyla Helmut’la dışarda sohbet etmektedir. Bu sırada Leon onları açık pencereden kıskançlıkla izler. Leon filmin başından beri küçümsediği için yapmaktan imtina ettiği bulaşık yıkama işini yaparken diğerleri önemli sohbetler eden, problemlere çözüm üreten kişilerdir. Nadja Helmut’la sohbetine ara verip mutfaktan elinde şarap şişesi ve iki bardakla dışarı

çıktığı anda filmde bir kırılma anı yaşanır. Bir rüya sahnesi gibi gökyüzünden küller yağmaya başlar. Nadja şaşkınlıkla gökyüzüne bakar. Gördüğü küllerin uçuştuğu gri bir gökyüzüdür. Bir sirenin acı sesi duyulur. Helmut da şaşkınlıkla etrafını izlemektedir. Devid havadan kül parçasını yakalar: “*Kahretsin bu kül*” der. Felix “*Bu kül! Kül!*” diyerek korkmuş bir şekilde sayıklar. Devid, Felix’i sakinleştirir ve arabayı almak üzere traktöre binerler. Bu sırada Leon elinde bir şarap bardağı ile dışarı çıkar. Havadan kül yağması Leon dışında bir şekilde herkesin dikkatini çekmiş, onları korkutmuştur. Leon ise yine kendiyle ilgili bir meseleye gömülmüş bir şekilde Nadja’nın kolunu tutarak ondan aslında bir edebiyat akademisyeni olduğunu sakladığı için hesap sorar. Nadja az önce tanıklık ettiği ekolojik bir felaketin etkisindedir hâlâ ve Leon’un davranışı karşısında şaşırır. Leon “*Neden söylemedin?*” der. Nadja’nın cevabı çok basittir: “*Çünkü bana hiç sormadın?*” Film boyunca Leon kendi dışında hiçbir şeyle ilgilenmemiş ve temas kurmak için de hiç kimseye soru sormamıştır. Leon haklılığından o kadar emindir ki bu cevaptan tatmin olmaz ve hesap sormaya devam eder. Halbuki o esnada orman yangınları sanılanın aksine köye kadar ulaşmış tüm gökyüzü kızılığa bürümüştür. Leon’un, Helmut Nadja ile daha çok ilgilendiği için derin bir kıskançlık yaşadığı ve bu yüzden etrafında olup biteni göremediği bu sahnede Helmut fenalaşır. Acilen hastaneye kaldırılması gerekmektedir. Helmut’un arabası iki kişiliktir. Leon “*ehliyetim yok*” diyerek arabayı kullanmaya direnirken Nadja “*Kimin umurunda? Sadece sür!*” der. Havada uçan helikopter sesleri sahnenin gerilimini iyice artırır. Sonunda Leon’un yapamadığını Nadja yapar ve Leon’u geride bırakır. Film bir anlamda Leon’u yazmak dışında hayatta kalma becerilerinden uzak gösterir. Leon acil bir durumda ne yapılması gerektiğini bilemez. Artık bildiğimiz anlamda dünyanın öldüğünü ve dünyanın sonunda yaşamakta olduğumuzu kabul ettiğimizde hayatta kalmamızı sağlayacak yetiler edinmemiz gerekecektir. Başka bir deyişle ölmeyi öğrenmemiz gerekir (Scranton, 2019: 21). Film, Leon karakteri üzerinden sadece tüketici pozisyonunda olan insanların dünya yok olup giderken nasıl bir çıkmaza gireceğini, hayat kurtarma reflekslerinin nasıl köreltiğini göstermek ister.

Leon ormanın içinden geçerek hastaneye ulaşmaya çalıştığı sahnede yangından kaçışan hayvanların sesleriyle irkilir. Bir yaban domuzu sürüsü var gücüyle koşmaktadır. Yavru olanın üstünde bir ateş hâlâ tütmektedir. Leon gördükleri

karşısında duraksar sonra yerde can çekişen domuz yavrusuna yaklaşır. Yavrunun acı içinde son nefesini verişini çaresizce izler. Alevler giderek yaklaşmaktadır. Leon da kendi canını kurtarmak için az önce kaçışlarına tanıklık ettiği hayvanlar gibi koşmaya başlar.

Leon, ötekinin acı içinde yankılanan çığlığını duymuş ve ilk defa etrafında olup bitenleri fark etmeye başlamıştır. Hastaneye vardığında Nadja'ya gördüklerini anlatır.

Leon: *Yaban domuzlarının yandığını gördüm.*

Nadja: *Rüyanda mı?*

Leon: *Ormanda bir domuz yavrusuydu. Gözlerimin önünde öldü.*

Leon'un ormanda olup bitene dair tanıklığı ve ötekiyle kurduğu temas onun karakter dönüşümünün ilk halkasını oluşturur.

Helmut “*ciddi bir şey yok, basit bir böbrek taşı*” diyerek Nadja ve Leon'u hızlıca uğurlamaya çalışsa da Nadja, 4. Koğuş dedikleri onkoloji bölümüne transfer edildiği için Helmut'un hastalığının ciddiyetini anlar. Nadja Helmut'a sarılarak acısını paylaşır. Nadja Leon'un beğenilmeyen kitabını kastederek Helmut'a “*Leon'a ne olacak?*” der. Bunun üzerine Helmut Leon'la konuşmak için yanına çağırır. Helmut, Leon'a “Kulüp Sandiviç”i bir kenara koyarak yeni bir kitap yazma tavsiyesinde bulunur. Bu kez iyi bir kitap yazacağına olan inancını paylaşarak Leon'u motive etmeye çalışır. Helmut'un söyledikleri Leon'un takıntı haline getirdiği kitabının çok beğenilmesi beklentisini yerle bir eder ve onu derin bir üzüntü içine sürükler.

Hastane çıkışı plajda oldukları sahnede Nadja, Leon'un Helmut'un durumunu anladığını ve bu yüzden üzgün olduğunu düşünerek ona sarılır. Fakat Leon kendine o kadar gömülmüştür ki bunu bile anlamaz ve Nadja'yı öfkeyle uzaklaştırarak ona yüklenmeye devam eder. Bu sahne ikilinin birlikte ortak bir acıyı paylaşacağı bir an olabilecekken, bu dingin an Leon'un müdahalesiyle bozulur. Leon kitabının aslında gerçekten kötü olduğu için basılmaya değer olmadığını kabul etmek istemez. Bunun yerine Nadja'nın Helmut'u kararında etkilediğini düşünür. Leon daha da ileriye gider ve Nadja'nın doktora tezine atıfta bulunarak: “*Heine'yi birlikte mi yapacaksınız?*”

Aşkın depremi elbette! Hoşuna gitmiştir. Leon internetle eski saçmalıkları ortaya çıkarabilir!” der.

Nadja’nın Leon’a karşılığı çok sert olur. Nadja, Leon’un nasıl biri olduğu gerçeğini yüzüne söyler: *“Bu senin kitabından bile daha aptalca. Bazı şeylerin farkında mısın? Etrafınızda olup bitenleri görüyor musun? Helmut’u gerçekten dinledin mi? 4. Koğuşun ne olduğunu biliyor musun? Hiçbir şeyi görmüyorsun”*

Nadja’nın söyledikleri film boyunca seyircinin de gözlemlediği özelliklerdir. Nadja gerçekleri haykırarak Leon’un gözünü açmasını sağlar. Leon, Helmut’un gerçekte kanser hastası olduğunu öğrenince duraksar. Başını soğuk deniz dalgalarından ormana doğru çevirdiğinde gökyüzünü kızıla boyamış, dumanlar içinde yangının daha da yaklaştığını görür ve Nadja’nın peşinden eve gider. Leon’un ormanda tanık olduğu acıdan sonra Nadja’dan duyduğu acı gerçekler onu dönüştürmeye başlar.

Leon eve vardığında etrafında olup bitenlerin farkına varmaya başlamış biri olarak Nadja’ya *“Buradan gitmeliyiz. Yangın yaklaşıyor”* der. Hemen sonrasında Leon Nadja’dan özür dileyip, onu ilk gördüğü anda âşık olduğunu, gece gündüz onu düşündüğünde söylediği anda Nadja’nın dikkati açık pencereden gördüğü polisler kayar. Nadja’nın polisleri fark ettiği andan itibaren diegetik olmayan dramatik bir müzik eşlik eder sahneye. Nadja’nın yüzüne bir korku ifadesi yerleşir. Leon’un sözünü bitirmesini beklemeden telaşla bahçeye çıkar. Polisler üzücü bir haber vermeye gelmişlerdir. Felix ve Devid’in orman yangında can vermişlerdir. Nadja, duyduğu haber karşısında fenalaşırken Leon da pencereden onlara bakmaktadır. Hemen sonra Leon’un ormanda çaresizce ölümünü seyrettiği yerde yatan yavru domuz görüntüsü gelir. Film yavru domuzu bir süre gösterdikten sonra yukarı yönlü hareketle yanarak kül olmuş bir ormanı, devrilmiş ağaç gövdelerini geniş çerçevede gösterir. Ağaçların gerisinde Felix ve Devid’in artlarında bıraktıkları traktör ve almaya gittikleri araba görünür. Ölmüş olanlara bir ağıt niteliğinde olan bu film imgesinde insan ve insan olmayanların bir aradalığı söz konusudur. İklim krizinin yol açtığı aşırı sıcaklıklar orman yangınlarını doğurmuş, bu yangında insanlar ve insan olmayanlar birlikte can vermiştir. Ön planda Felix ve Devid’in ölümü varmış gibi görünse de en az onlar kadar

yavru domuzun ölüm anı, can havliyle kaçan hayvanların acı çığlıkları, yangından geriye kalan ölü orman seyircinin zihninde yer edinir. Bu imgeler ayrıca izleyerek ya da yaşayarak tanıklık ettiğimiz gerçek orman yangınlarından bize musallat olan imgeleri yeniden hatırlatır. 2021 yazında Yunanistan'daki büyük orman yangınlarında yaşlı bir kadının evini saran yangına verdiği tepkiyi gösteren fotoğraf¹⁷ (Resim 4.23.) da Antroposen zamanın felaketini gösteren ve uzun süre zihnimizde kalacak gibi duran musallat bir imgedir. Her orman yangınında musallat imgeleri yeniden hatırlarız.



Resim 4.23. 81 Yaşındaki Kritsiopi Panayiota'nın Kederi

Arslan (2014) Derrida'nın (2007) *musallat-bilimi (hantologie)* teorisine ilişkin Wendy Brown'a verdiği referansla şu açıklamayı yapar:

¹⁷ Konstantinos Çakalidis tarafından çekilen bu fotoğraf İstanbul Photo Awards (İstanbul Fotoğraf Ödülleri) 2022'de yılın fotoğrafı ödülünü kazanmıştır.

Benjamin'in meleğiyle, Derrida'nın hayaletini yan yana koyan Wendy Brown, birinin meleklerle, diğerrinin hayaletlerle uğraşmasını tuhaf bulur. Onları "musallat bilimi" pratiğini savunmaya sevk eden nedir sorusunun peşindedir. Basit cevap şu: Bir ömrün anlamak için yetmeyeceğı kadar çok acı ve adaletsizlikle yaşamayı öğrenmek (Arslan, 2014).

Savaş, soykırım gibi felaketlerin neden olduğı acı ve adaletsizlikle yaşamayı öğrenmenin önümüze koyduğı gerçek, bugün Antroposen zamanın felaketleri için de geçerlidir. Bu felaket imgeleri bize sonradan musallat olacak zamansız hayalet imgelerine dönüşür. Filmde Antroposen zamanın zihnimize kazınmış orman yangını imgelerini çağrıştıran görüntülerin üzerinde Helmut'un bir üst anlatıcıya dönüşen sesi duyulur:

"Ateş bir silindir gibi onları ezmiş olmalı. Genç adamlardan biri muhtemelen diğerr genç adamı kurtarmak için traktörün arkasına geçti. Etrafında alevler vardı. Eğer diğerr orman yolunu kullansalardı, bir şansları olurdu. Arkasında Sengeswiesse var, açık bir alan. Ama onlar eski posta yolunu kullanmışlar. Orası bir çıkmaz sokaktır. Farkına vardıkları zaman, artık çok geçti. Yangın zaten etraflarındaydı"

Kamera aşağı yönlü tilt hareketi yaptığında üstleri örtülü yerde yatmakta olan Felix ve Devid gösterilir. Bundan sonrasını Helmut'un sesiyle duymaya devam ederiz. İzlediğimiz filmin aslında Leon'un yazdığı ve şimdi Helmut'un okumakta olduğı kitap olduğunu anlarız. Leon Helmut'un önerisini dikkate almış ve tamamlamaya çalıştığı *Kulüp Sandiviç* kitabını bir kenara koyarak yepyeni bir kitap yazmıştır. Sonraki sahnede Leon ve Nadja ceset teşhisi için morgdadırlar. Helmut kitabı okumaya devam eder:

"Polis çok anlayışlı davrandı, filmlerde korkunç haberler veren polisler gibi değildi. Onları son bir kez görmelerine izin verilmesi konusunda ısrar etti, polis ve patoloji görevlisinin buna karşı tavsiyede bulunmasına rağmen. Odadaki diğerrlerinden daha geniş bir masanın önünde durdular. İki otopsi masasının bir araya getirildiğini fark ettik. Patalog çarşafı çektiğinde polis bir adım geri çekildi. Orada yatıyorlardı. Birbirlerine kollarıyla sarılmışlardı"

Birbirini saran iki yanık el görünür. Ölümler birbirini bırakmamış üst üste bir bütün olmuş iki beden iki eli Leon'a Pompeii'de birbirine sarılarak ölmüş iki insandan geriye kalan iskeletleri hatırlatır: *"Patalog daha sonra boğulmadıklarını söyledi, bu onların canlı canlı yandığı anlamına geliyordu. Onu gördü, onların yanındaydı, iç içe geçmiş oldukları için ayıramayacak iki bedene bakıyordu. Sonra onun ağladığını gördü. Yere bakarken onun kendisine baktığını hissetti. O da ağlamak istiyordu. Ama ağlamak yerine Pompeii'deki aşıkların görüntüsünü düşündü. Sanki bu görüntüleri ve düşünceleri uzaklaştırmaya ve burada şimdi gerçekten acı çekmeye çalışıyormuş gibi başını salladı. Burada onunla, birlikteydi. Sonra ona baktı, onun yaş dolu gözleri onunla buluştu. Uzun süre ona baktı. Sonra gitti."*

Leon Nadja'nın gidişini bakışlarıyla uzun süre takip eder. O kalmak zorundadır. Hayatın hiç beklemediği bir anda ona yüklemiş olduğu sorumlulukları vardır şimdi. Bu kez erteleme mümkün olmayan hayati sorumluluklardır. Leon hayatın acı gerçekleriyle karşılaşmış ve bir anlamda olgunlaşmıştır.

"Kalmak zorundaydı. Arkadaşının annesine haber verilmesi gerekiyordu. Polisi karakola kadar takip etti. İşlemler zaman aldı, belki birkaç saat. O öğlede sonra eve döndüğünde kadın gitmişti. Odası boştu. Sessiz evin içinde dolaştı, arkasında bir şey bırakmasını umuyordu. Hava kararıyordu. Kum tepelerinin üzerinden denize doğru yürüdü. Kumlara oturdu. Bekledi. Korkutucu olan şey ise her şeyin yolunda olması. Ve bir gün her şeyi unutabilecek olması. Ev, deniz ve onu."

Leon ilk defa kaybettikleri için sesli bir şekilde ağlar. Leon'un yaşadığı yas ise daha önce Felix ve Devid'in oturduğu gözetleme kulesine bakarken cisimleşir. Gece ateş kızılı rengine hiç tanık olmamış gibi şimdi soğuk bir mavi renge bürünmüştür. Hiçbir şey olmamış gibi, her şey yolunda görünür. Helmut kitabın son cümlelerini okumaya devam eder:

"Çok nadir anlarda yalnızlık, ona işkence ettiğinde ve üzüldüğünde belirsiz bir anı ona saldıracaktı. Sanki birisi onu hatırlıyormuş tekrar buluşmak için (bu sırada görüntüye Helmut gelir) onu bekliyormuş gibi görünebilir. Neredesin? Başını kaldırdığında gece olmuştu. Deniz parlıyordu"

Leon yaşadıklarından sonra film boyunca ilgisiz durduğu doğayı gerçekten görmeye başlamıştır. Leon geceleri gözlemlenen alglerin sebep olduğu deniz parıldaması olayı karşısında ilgisizliği de dönüşüme uğramıştır. O doğadaki değişimleri fark eden ve bunu kitabında ustalıkla betimleyebilen kişidir artık.

4.4.1.7. Ötekinin Acısını Anlamak İçin Önce Temas Kurmamız Gerekir

Film katmanlı bir anlatım tekniği kullanmaktadır ve morg sahnesinden sonra bir anda Helmut'un üst sesiyle Leon'un yazdığı bir kitaba dönüşür. Leon filmin doruk noktası olan o gecedan sonra kendiyile yüzleşmiş ve dönüşüm geçirmiştir. Leon karakterinin dönüşümünü sağlayan başlangıçta hiç endişe duymadığı, onlara yaklaşacağını hiç düşünmediği orman yangınıdır. Orman yangını ölümlere ve ekolojik kayıplara sebep olmuştur. Leon hastaneye ulaşmaya çalışırken alevlerden kaçışan hayvanların çığlıklarını duymuş, yanmış hayvan bedenleriyle karşılaşmıştır. Leon küresel ısınmanın sebep olduğu orman yangınları yüzünden hem yakın arkadaşını kaybetmiş hem de insan olmayanların kaybını da görmüştür. Yaşadığı kayıpların Leon'a yaşattığı yas süreci ona bu kez Helmut'un da çok beğendiği kitabını yazdırmıştır. Leon ötekinin acısı karşısında ve kaybettiği şeyler için duyduğu ekolojik yas sonucu etik bir sorumluluk hissetmiş ve ötekinin acısına yer verdiği ikinci kitabını yazmıştır.

Filmin başlarında tüm karakterler orman yangının olduğu bilgisine sahiptirler. Fakat Nadja dışında hiç kimse bunun için herhangi bir endişe duymaz. Yangının kendilerinden yeterince uzakta olduğunu düşünürler. Genellikle insanlarda ekolojik felaketlerin hep uzak bir yerde yaşandığı düşüncesinin hâkim olmasının bir tezahürü ile karşılaşırız. Yangın 30 km uzaklıkta olsa bile endişe duyacak herhangi bir şey yoktur. Bu, şu an dünyanın yaşamakta olduğu iklim krizine karşı birçok insanın tutumunu da gösterir niteliktedir. İklim krizinin yaşanmakta olduğunu biliyoruz ama etkilerinin bize dokunduğunun farkına varamıyoruz. Ya da uzak yerlerde iklim krizinin neden olduğu kayıplara karşı duyarsızlaşıyoruz. İklim krizine uzak geleceğin

ya da bize uzak yerlerin hikayesi gibi bakıyoruz. “Bana bir şey olmaz” düşüncesiyle hareket ediyoruz. Judith Butler da ölümcül olabilecek viral bir enfeksiyon için bazı insanların sahip olduğu algıyı şöyle açıklamaktadır:

Belki de kimileri dünyanın ölümcül olabilecek bir viral enfeksiyonun şans eseri meydana gelebileceği bir yer olduğunu anlamaksızın geçmiştir dünyadan. Yahut bu bilgiyi edinmiş fakat böyle bir şeyin hep başka yerlerde meydana geldiğini düşünmüştür. Bizler artık dünyanın böyle bir yer olabileceğini bildiğimiz için (epidemilerde yaşamış olanlar kuşkusuz dünyanın böyle bir yer olduğunu biliyorlardı, ama belki *bu* halini bilmiyorlardı dünyaya dair farklı bir duygumuz var. Belki de yeni bir dünya, yeni bir çağ değildir bu; daha ziyade dünyada daima örtük vaziyette bulunan ve yalnızca bazılarımızın karşılaştığı bir şeyin sergilenmesidir. Bu anlamda, sergilenen şey algımızın bir etkisi değil, dünyanın bir niteliği olarak sergilenir. Algımızı etkiler, hatta dünya algımızı geri döndürülemez şekilde etkiler (Butler, 2024: 23-24).

İklim krizinin neden olduğu ekolojik felaketleri hep başka yerlerde meydana gelebilecek olaylar olarak algılarız. Orman yangınları yanı başımızda meydana geldiğinde ise iklim krizin şu an ve burada gerçekleştiğini idrak etmeye başlarız. Leon filmin sonlarına doğru yanan ormandan geçmek zorunda kaldığında yangından üzerlerinde alevlerle kaçan, yerde can veren hayvanları görür. Can çekişen hayvanların çığlıklarını duyar. Son olarak Felix ve Devid’in yangında küle dönmüş bedenlerini de gördüğünde ekolojik etik deneyim yaşayarak etrafında gerçekten neler olup bittiğinin farkına varır. Ötekinin acısını anlamak için önce temas kurmamız gerekir. Leon da yanan ormandan geçerken ötekiyle bir temas kurmuş ve acısını hissetmeye başlamıştır. Leon’un ikinci kitabını yazması da ancak yaşadığı kayıplar karşısında yas tutmasıyla mümkün olmuştur. Leon karakteri kişisel hırslarına gömülmüş, kendi konumunu ayrıcalıklı gören biriyken ekolojik yas tutarak bir dönüşüm geçirir. Leon’un kitabı aslında kendi Antropos kibrinin nihayet farkına varmış, dünyanın başına neler geldiğini artık anlamış, küresel ısınmanın yaşanmaz hale getirdiği dünyanın bu yeni halini görmeye başlayan birinin kitabıdır. İzlediğimiz film de esasında Leon’un tüm bu hikâyeyi anlattığı kitabıdır.

4.4.2. *Eko Eko Eko* (2023)

Eko Eko Eko belgeseli 3 Şubat 2023 tarihinde Türkiye'nin önde gelen dijital platformlarından BluTV'de yayımlanmıştır. Belgeselin kısa tanıtım yazısı ise şöyledir: “*Eko Eko Eko belgeseli, modern kentli insanın gezegenin yaşadığı ekolojik çöküşe nasıl tepki verdiğini sorguluyor. Belgeselde Ceren Moray'ın canlandırdığı iki karakter; günlük hayatta hepimizin aklını kurcalayan ekolojik çıkmazlara yanıt arıyor. Alanında uzman 26 akademisyen mevcut ekonomik düzenin ekolojik anlamda sürdürülebilir olup olmadığını ortaya koyuyor*” (Nişancı, 2023).

Belgesel toplamda yaklaşık 370 dakika süren altı bölümden oluşmaktadır. Belgesel içinde hem klasik bir belgesel katmanı hem de kurmaca bir film katmanı vardır ve bu katmanların birbiriyle etkileşimi söz konusudur. Belgeselin kurmaca katmanında modern kentli insanı temsilen aynı oyuncunun oynadığı (Ceren Moray) Ceren ve Eren adında iki karakter yer almaktadır. Kurmaca kısmı Ingmar Bergman'ın *Persona* (1966) filminin film-dünyasının hareketle oluşturulmuştur. Tüm bölümler *Persona*'nın film-dünyasıyla benzer Ceren'e ait oda görüntüsüyle başlar. Bu görüntüdeki bir terzi mankenin üzerinde Ceren'i temsilen beyaz bir gecelik ve geceliğin üzerinde Eren'i temsilen siyah bir yelek vardır. Bu görüntünün ses kuşağında ise doğrudan *Persona* filminden alınmış çalan bir telefon sesi ve damlayan su sesi vardır. Bazı bölümlerde bu görüntüye yine *Persona* filminden alınan önemli konuşma parçaları bindirilir.

Ceren karakteri esasında belgeselin yapımında/anlatımında görevli biridir. Belgeselin kurmaca olmayan katmanında ekosistemlerin çöküşüne yönelik “konuşan kafalar” olarak tabir edilebilecek uzman görüşleriyle verilen ekolojik kırım ve bundan doğrudan etkilenen insan olmayanların görüntüleri ile o bölgelerde yaşayan insanların anlatıları yer almaktadır. Ceren, belgeselin klasik kısmını izledikten sonra gördüklerinden derinden etkilenir ve *Persona* (1966) filminde tiyatro oyuncusu olan Elisabet karakterinin sahnede aniden susması gibi o da belgeselin çekimi sırasında aniden susar. Belgesel boyunca sessizliğini koruyan Ceren'in ekolojik kayıplar karşısında duyduğu derin üzüntü beden jest ve mimiklerinin ön planda olduğu sinematik imajlarla verilir. Ceren'in zihni, Ceren'in sağlığından endişe duyduğu için

Eren karakterini göreve çağırmıştır. Ceren ve Eren karakterlerinin Jungcu terminolojiye göre bir analizi yapıldığında, Eren karakteri persona karşısındaki gölge olarak ele alınabilir. Onlar aslında aynı kişiye ait farklı arketip temsilidirler. Sadece Eren'in konuştuğu kurmaca evreni Ceren ve Eren'in birlikte belgeselin klasik kısmını izleme eylemi ile sürdürülür. Eren karakteri Ceren'in aksine gezegenin yok oluşu konusunda çok da endişelenmeyen, “zaten bir noktada gezegen yok olmayacak mı?” diyerek ilerlemeci kapitalist düzenin sunduğu konfordan ödün vermek istemeyen modern kişileri temsil eder. Eren bir anlamda mevcut ekonomik düzenin bir temsilcisidir. Eren'in maskülen giyimi bu düzenin daha çok eril akılla inşa edildiğine vurgu yapar.

Belgeselin her bölümde farklı sorular sorularak ekolojik yıkım ve bunun sonuçları hakkında kapsamlı bir çerçeve oluşturulurken mevcut ekonomik dünya düzeninin sürdürülebilir olup olmadığının cevabı alanında uzman akademisyen, aktivist, gazeteci gibi kişilerin verdiği yanıtlarda aranmaktadır. İlk bölümde “Neyle karşı karşıyayız?” sorusu sorulur. Bu soru gezegenin yok oluşuna dair kaygı duyan herkes gibi Ceren'in de beynini ele geçirmiştir. Gezegenin karşı karşıya olduğu ekolojik yıkımın kökeni uzman görüşlerine başvurularak sorgulanırken Türkiye özelinde bu çöküşün yarattığı sonuçlar ele alınır. İkinci bölümde ise “soluduğumuz hava ne kadar temiz?” sorusunun peşine düşülür. Soluduğumuz havanın görünmez katiller olan kirleticilerden kaçamadığı endüstrileşme sonrası hayatımıza giren fabrika bacalarından yükselen gazlar, maden sahalarıyla ortaya çıkan toz mercek altına alınarak gösterilir. Bunun için bu ekolojik sorunu deneyimleyen Akbelen, İkizdere, Vize, Soma gibi yerlerde yaşayan insanların anlatılarına da başvurulmaktadır. Üçüncü bölümde ise fosil yakıtlardan elde edilen enerjinin gezegene olan bedeli ortadayken hidroelektrik santraller, rüzgâr ve güneş santralleri, jeotermal enerji, nükleer enerji gibi enerji kaynaklarının bir çözüm olup olmadığına yanıtlar aranır. Uzmanların anlatılarıyla aslında neden bu kadar çok enerjiye ihtiyacımız olduğunun sorgulanması gerektiğinin önemi ortaya çıkar. Temiz enerji iddiasıyla yapılan Hasankeyf'te Ilısu Barajı, Konya'daki güneş panelleri, Karaburun'daki rüzgâr gülleri, Karadeniz'deki HES'ler gibi enerji santrallerinin doğaya, canlılara olan bedeli gözler önüne serilir. Dördüncü bölümde ise Marmara Denizi'nde kirlilik yüzünden oluşan müsilaaj sorunu,

altın madenlerinin temiz su kaynaklarına olan etkisi sorgulanarak Kaz Dağları, Fatsa, Uşak, İliç gibi yerlerde açılmış Türkiye'nin altın madenlerinin ekolojik bedelleri ortaya konur. Beşinci bölümde içtiğimiz suyun temiz olup olmadığı merceğe alınarak mikroplastikler, çöp ithalatı, çeşme suyunun içilebilir olup olmadığı gibi konular işlenir. Altıncı bölümde ise odağa alınan gıda meselesi ile ilişkili olarak tarım zehirleri, organik gıda, hayvancılık, kuraklık gibi konular hem uzman görüşlerine hem de tarımla uğraşan çiftçilerin anlatılarına yer verilerek irdelenir.

Belgeselde her bölümde sırasıyla “Biz Büyüdük ve Kirlendi Dünya”, “Havada Kalanlar”, “Havada Kalanlar: Artan Enerji İhtiyacı Fenomeni”, “Sudan Ucuz”, “Sudan Ucuz: Mikro Meta Makro”, “Bereketli Topraklar Nerede?” başlıklarının kullanıldığını görürüz. Belgesel önce bir durum tespiti yaparak ekolojik çöküşü belgeler daha sonra “Bereketli Topraklar Nerede?” diyerek bunu mücadeleye dönüştürecek bir hesap sorma işine girişir.

Belgeselin açılış sekansı *Persona* (1966) filmindekine benzer bir şekilde başlar. *Eko Eko Eko* belgeseli hem karakterlerin temsil ettikleri Jungcu terminolojideki arketipler açısından hem de *Persona* (1966) filmindekiyle benzer bazı plan ve sahnelerin olması bakımından bu filme doğrudan göndermede bulunmaktadır. *Eko Eko Eko* belgeseli ayrıca *Persona* filminin sinematografisinden de yararlanmıştır. *Eko Eko Eko* belgeselinin *Persona* filmi ile karşılaştırmalı bir analizi yapılarak Ceren karakterinin yaşadığı etik deneyim, ekolojik kederi hissetmesi ve yaşadığı ekolojik yas nihayetinde uyanışı tartışılacaktır. Bu analiz belgeselin özellikle kurmaca katmanını anlamamızı kolaylaştıracaktır.

4.4.2.1. *Persona* (1966) Filmi ile *Eko Eko Eko* (2023) Belgeselinin Karşılaştırmalı Bir Analizi

Persona (1966) filminde rüya ile gerçeğin birbirine geçtiği bir sinematik estetik kullanılır. Yönetmen film yapım aşamalarını bilinçli göstererek seyirciye izlediğinin bir film olduğunu hatırlatır. Filmin hem sinematografisi hem de iç içe geçen katmanlarla oluşan derin anlamlar bakımından birçok açıdan analiz edilebilecek bir

filmdir. Film, yayımlandığı günden bu yana kullandığı yenilikçi film yapımı ve anlatımı teknikleri açısından analiz edilmesinin yanında başta psikoloji olmak üzere felsefe, sosyoloji gibi disiplinlerle ilişkili olarak çok sayıda film eleştirisi yapılmıştır. Hasan Akbulut (2004: 97) “kesin bir sonla bitmediği, pek çok okumaya olanak verdiği için” *Persona* filminin “açık bir yapıt” olduğunu belirtir. *Persona* filminin barındırdığı şifrelerle farklı açılardan yorumlamaya açık bir film olduğunu göz önünde bulundurarak *Eko Eko Eko* filminin onu nasıl yorumladığını ortaya çıkarmaya çalışacağım. Bu analiz *Persona* filminin bütünlüklü bir analizi olmayacak *Eko Eko Eko*’nun kurmaca katmanındaki film-dünyasıyla ilişkili olarak kısmi bir analiz olacaktır.

Persona filminde ünlü bir tiyatro oyuncusu olan Elisabet Vogler (Liv Ullmann) *Electra* adlı oyunun gösterimi sırasında sahnede aniden susmuş ve hastaneye kaldırılmıştır. Elisabet konuşmayı reddederek film boyunca sessizliğini korur. Elisabet’in bakımı için hemşire Alma (Bibi Andersson) görevlendirilmiştir. Doktor Alma’ya Elisabet’in hem fiziksel hem de zihinsel açıdan sağlıklı, sessizliğinin ise bilinçli bir tercih olduğunu aktarır ve ondan Elisabet ile özel olarak ilgilenmesini ister. Doktor’un teklifiyle Elisabet, Alma’yla birlikte doktorun deniz kenarındaki yazlık evine giderler ve filmin büyük çoğunluğu burada geçer.



Resim 4.24. *Persona* (1966) ve *Eko Eko Eko* (2023)’da Alma ve Eren

Eko Eko Eko belgeselinde de belgeselde görevli olan oyuncu Ceren bir prova çekimi sırasında donup kalmıştır. Ceren yaşadığı psikolojik çöküş sonrası *Persona* filmindeki hastane odasına benzer bir odadır. Vücudun yönetiminden sorumlu olan zihin başka bir odada Ceren ile ilgilenmesi için Eren’i göreve çağırmıştır. Sadece sesini duyduğumuz Zihin, Eren’e şunları söyler: “Sakinleştirici aldı. Şimdi uykuda. Uyandığında onu dinle. Yanında olduğunu hissettir. Alternatifler üret. Ama en önemlisi sabrını koru. Ayakta durmamız için bu seslerin bastırılması gerek. Yoksa...”



Resim 4.25. *Persona* (1966) ve *Eko Eko Eko* (2023)’da Elisabet ve Ceren’in Sahnede Donma Anları

Eko Eko Eko belgeselinde *Persona* filmindeki doktorun yerini Zihin alırken, hemşire Alma’nın yerini ise Eren almıştır. Belgeselin kurmaca evreninin ilk dönüm noktasını oluşturan Ceren’in donma anı da Elisabet’in sahnede yüzünde acıklı tuhaf bir gülümsemeyle donduğu an’ın yeniden çekim örneğidir. Bu an tek planda şöyle verilir: Ceren omuz planda görüldüğü kadrada arkasındaki parlak ışıklardan anladığımız üzere çekimdedir. Belgeselin ilerleyen bölümlerinde izleyeceğimiz görüntülerden alınan bir konuşma duyulmaktadır: “Çünkü her şey birbirinden ayrışıyor, her şey birbirinden farklılaşarak kopuyor” cümlesinden “kopuyor” kelimesinin eko’su (yankısı) makineleşmiş bir sesle iki kez tekrar duyulur. Ceren bu esnada tedirgin bir şekilde etrafına bakmaktadır. Konuşma “peki nereyle kopuyor?” şeklinde devam ederken Ceren başını bir yavru köpeğin havlamasını duyduğu yöne

doğru çevirir ve tedirgin bakışları yumuşarken acıyla karışık bir şekilde gülümsemeye başlar.

Belgeseldeki Zihin, filmde Elisabet'in sağlıklı olduğunu düşünen doktorun aksine Ceren'in hasta olduğunu düşünür ve kontrolünde olan vücudun bağışıklığının çökmesinden endişe duyar. Zihin, vazifelendirdiği Eren'e *"Ya onu ele geçirmek üzere olan nesneleri yok edeceksin ya da o nesneleri daha da görünür kılacaksın. Bu çatışma hali artık tehlikeli bir boyuta ulaştı. Bedenimiz tehdit altında..."* der. Persona filminde ise Doktor Elisabet'in suskunluğuna anlayışla karşılar. Doktorun Elisabet'e söyledikleri dikkat çekicidir:

"Bir süredir düşünüyorum. Bence hastanede daha fazla kalmanın anlamı yok. Bana göre burada kalman sana zarar bile verebilir. Eve de gitmek istemediğine göre hemşire Alma ile birlikte deniz kenarındaki yazlığıma gitmenizi öneriyorum...Benim anlamadığımı mı sanıyorsun? Var olmak denilen o umutsuz düşü... Olur gibi görünmek değil, var olmak. Her an bilinçli, tetikte. Aynı zamanda... başkalarının huzurundaki varlığıyla kendi içindeki varlık arasındaki o yarıлма. Baş dönmesi ve gerçek yüzünün açığa çıkarılması için o bitimsiz açlık. Ele geçirilmek, eksiltmek ve hatta belki de yok edilmek. Her kelime yalan. Her jest sahte. Her gülümseme... yalnızca... bir yüz hareketi. İntihar etmek... Hayır. Fazlasıyla iğrenç. İnsan yapamaz... ama hareketsiz kalabilir. Susabilir. Hiç değilse o zaman yalan söylemez. Perdelerini indirip, içine dönebilir. O zaman rol yapmaya gerek kalmaz...birkaç farklı yüz taşımaya... ya da sahte jestlere. Böyle olduğuna inanır insan. Ama gördüğün gibi gerçeklik bizimle dalga geçer. Sığınağın yeterince sağlam değil. Her tarafından yaşam parçaları sızıyor ve tepki vermeye zorlanıyorsun. Kimse gerçek mi yoksa sahte mi diye sorgulamıyor. Kimse sen gerçek misin yoksa yalan mısın demiyor. Bu sorunun yalnızca tiyatrodaki bir önemi olabilir. Belki orada bile değil. Seni anlıyorum Elisabet, susmanı anlıyorum. Hareket etmemeni anlıyorum. İsteksizliğini fantastik bir sisteme bağlamışsın. Anlıyor ve hayranlık duyuyorum. Bitene kadar bu oyunu oynamalısın... Ancak o zaman bırakabilirsin. Tıpkı diğer rollerini bıraktığın gibi... bunu da yavaş yavaş bırakırsın" (Bergman, 1966).

Doktorun, kişinin başkalarının huzurundaki varlığıyla kendi gerçek varlığı arasındaki yarıma ile kastettiği şey Carl Gustav Jung’ın persona terimi ile açıklanabilir. Persona, antik dönemde oyuncuların taktıkları maskenin adıdır ve Jung persona terimini buradan hareketle ileri sürmüştür. Jung personayı tam da oyuncuların antik dönemde maske takarak rol yapması gibi kişilerin gerçek varlıklarından uzaklaşarak benimsedikleri tutum, dış dünyaya gösterdikleri maske anlamında kullanır. Jung, maskesiyle özdeşleşen insanın “birey”in karşısı anlamında “persona” olduğunu belirtir (Jung, 2016: 56). Jung (2016: 55) karakter bölünmesi ile ilişkili olarak “belli ortam belli tutum gerektirir. Bu tutum ne kadar uzun sürer ve ne kadar sık gerekirse o kadar alışkanlık halini alır” şeklinde açıklama yapar. Jung (2016: 56) bulunduğu ortama göre farklı karakter özelliği gösterme durumuna yönelik “hakiki karakter, gerçek kişilik hangisidir?” sorusunu sorar ve bunu şöyle yanıtlar: “...böyle birinin hakiki karakteri yoktur...O, *birey*¹⁸ değildir, *kolektiftir*; koşulların ve genel beklentilerin oyuncağıdır...Bilinçli maksatlarıyla tutarlı olduğunu bildiği bir maske takar, bu maske toplumun da taleplerini karşılar ve görüşlerine uygundur, önce bir, sonra başka bir güdüye büyük avantaj sağlar” (Jung, 2016: 56).

Jung 1928 yılında yazdığı “The Persona as a Segment of the Collective Psyche” adlı makalesinde personaya neden birey denilmemesi gerektiğini şöyle açıklar:

Persona, kolektif ruhun az çok keyfi ve rastlantısal bir bölümünü temsil ettiği için onu tamamen bireysel bir şey olarak görme hatasına düşebiliriz. Adından da anlaşılacağı gibi, yalnızca kolektif ruhun taktığı bir maskedir; bireysellik taklidi yapan, kolektif ruhun konuştuğu bir rolü yerine getirdiği halde diğerlerini ve kendini bireysel olduğuna inandıran bir maskedir (Jung, 1966: 263).

Persona filmde Elisabet, Jung’ın (2016: 56) belirttiği gibi toplumun taleplerini karşılamak için başarılı ünlü oyuncu personasına uygun olarak iyi bir eş, iyi bir anne olmaya çalışmıştır. Fakat Elisabet’in başkalarının huzurundaki varlığı ile kendi gerçek

¹⁸ Vurgu orijinal metinde var.

varlığı arasındaki yarılmayı gösteren işaretler vardır. Filmde Elisabet'in aslında çocuk sahibi olmak istemediği ima edilir. Eve dönmek istemeyen Elisabet hastanedeyken kocasının mektupla birlikte gönderdiği oğluna ait fotoğrafı yırtar.



Resim 4.26. Masada Geçen Monolog Sahnesi

Filmin sonlarına doğru Alma Elisabet'e oğlunu neden sevmediğini hikayeleştirerek anlatır. Yaklaşık sekiz dakika süren bu monolog iki kez tekrarlanır. İlkinde Alma konuşurken açı-karşı açı çekimde, Elisabet'in yüzü görülür sadece. Alma konuşmaya devam ettikçe Elisabet'in yüzü şekilden şekle girerek acı içinde sağa, sola, aşağı bakarak kıvrılır. İlk kısmın sonlarına doğru kamera Elisabet'in yüzüne daha da yaklaşır onu yakın çekimde gösterdiği planda Elisabet ile Alma'nın yüzü birleşir (Resim 4.27.). Alma'nın yüzünün yarısı Elisabet'in yüzünün gölgede kalan yarısına yerleşir.



Resim 4.27. Persona ile Gölge'nin Yüzlerinin Birleşmesi

Monoloğun aynı sözlerle tekrar çekiminde ise bu kez kadrajda sadece Alma'nın yüzü çerçevelenir. Alma karşısındakinden intikam alıyormuş gibi bir yüz ifadesine sahiptir. Alma ile Elisabet aynı kişiye ait farklı arketiplerdir. Jung'ın başka bir arketipi *gölge*'dir. Jung *gölge* arketipini kişiliğin tanınmayan karanlık yarısının tehlikeli yönü olarak açıklar (Jung, 1966: 151). Bu karanlık yan toplumca hoş karşılanmayacağı bilindiği için özellikle gizlenir. Elisabet bu kez sessizlik personasını sergilerken bu sessizlik gölge olan Alma'yı yer yer kışkırtmış bazen şiddete varacak şekilde ona eziyet etmekten geri durmamıştır. Son olarak Alma, Elisabet'in kendine itiraf edemediği gerçekleri onu acıtmak için yüzüne söylemiştir: Buna göre Elisabet'e toplumu temsilen biri yaklaşmış ve "*Elisabet, bir kadın ve bir sanatçı olarak her şeye sahipsin. Ama anneliğin eksik*" demiştir. Elisabet bunun üzerine çocuk sahibi olmaya karar vermiştir. O, sorumluluktan, bağlanmaktan, tiyatrodan kopmaktan, bedeninin şişmesinden, acı çekmekten ve ölmekten korksa bile "*anne olmayı bekleyen genç kadın rolünü*" hep oynamıştır. Herkes "*şimdi daha da güzel! Hiç bu kadar güzel olmamıştı!*" diyerek Elisabet'in taktığı personayı özümsemesini kolaylaştırmıştır.

Elisabet birkaç kez çocuğu düşürme girişiminde bulunmuş ama başaramamış, artık bunun geri dönüşü olmayacağını anlayınca da çocuktan nefret etmeye başlamıştır. Çocuğun ölü doğmasını dilese de çocuk doğmuştur. Zahmetli bir doğumun ardından “*çılgınlık atan o çirkin çocuğa iğrenme ve dehşetle bakarak*” fısıldamıştır: “*Hemen ölsen, ölemez misin?*” Çocuk ise yaşamış, gece gündüz bağırmıştır. Elisabet’in çocuğuna olan nefretine karşı çocuk ona bir aşkla bağlanmıştır. Elisabet ne kadar çabalasa da çocuğunun ona olan sevgisine karşılık verememiş ve soğuk davranmıştır¹⁹. Alma monoloğunu şöyle bitirir: “*Ama o seni görüyor...seni seviyor, öylesine yumuşak ki...ama sen ona vurmak istiyorsun. Peşini bırakmadığı için ona vurmak istiyorsun. Kalın dudakları, çirkin bedeni...Nemli ve dileyen gözleriyle onun iğrenç olduğunu düşünüyorsun. Onun iğrenç olduğunu düşünüyor ve korkuyorsun*” (Bergman, 1966).

Alma’nın sözünü ettiği çocuk filmin açılış sekansında morgda²⁰ (sedyelerde yatmakta olan ölmüş insan bedenlerine ait görüntüler gösterilir) gördüğümüz çocuktur. Beyaz bir çarşafın içinde yatakta sırt üstü uyumakta olan çocuk çalmakta olan telefon sesiyle uyanır. Etrafını kısa bir an inceledikten sonra çarşafı başını kapatıp sırtını kameraya döner. Fakat bu sefer ayakları dışarıda kalmıştır. Çocuk, başı ile ayaklarını aynı çarşafın altına sokmayı başaramayınca doğrulur, kısa bir süre etrafını inceledikten sonra gözlüğünü takar ve bu kez yüzüstüne dönerek eline aldığı kitabı okumaya başlar. Tüm bunlar olurken ses kuşağında belli bir ritimde damlamakta olan su sesi vardır. Bu sese diegetik olmayan ve korku hissi uyandıran bir müzik eşlik ettiğinde çocuk okumayı bırakır. Etrafına tedirgin bir şekilde bakınır. Müzik durduğunda bu kez doğrulup, başını kameraya döndürerek sanki eliyle doğrudan seyirciye uzanıyormuş gibi gördüğü şeye dokunmaya çalışır.

¹⁹ Bergman yazdığı bir anısında, çocukken annesine aşırı bağımlı olduğunu, annesinin ise bundan rahatsızlık duyup sinirlenerek onu kendisinden uzak tuttuğunu ve ona soğuk davrandığını aktarır (Bergman, 1990:7-8). Ayrıca Bergman’ın annesi de Alma gibi hemşirelik eğitimi almıştır. Annesinin çocukken Bergman’a olan bu tavrı Elisabet’in çocuğuna olan tutumunu hatırlatır.

²⁰ Bergman’ın kendisi de on yaşındayken bir süre morgda kapalı kalmıştır ve bu sahneyi *Persona*’da özellikle kullandığını belirtir (Bergman, 1990:223-225).



Resim 4.28. Morg Sahnesi

Seyirci olarak yaşadığımız bu beklenmedik durumla bir anda filmin içine dahil olur ve gözetlenen kişiler oluruz. Sonraki çekimde seyirci gözetlenen olmaktan çıkarak tekrar gözetleyen durumuna geçer. Kameranın bu kez arka açıdan gösterdiği çocuk elini beyaz bir perdede yansıyan ve bulanık görünen bir kadın yüzüne ait fotoğrafa üzerinde gezdirmektedir. Perde daha sonra tamamen aydınlanır ve yüz görünmez olur. Çocuk fotoğrafa dokunmaya devam ettikçe fotoğrafta netlik kazanır. İlk olarak fotoğraftaki gözler açıktır. Daha sonra gözleri kapalı bir fotoğrafa dönüşür. Filmin başka sahnelerinde tekrarlanacağı gibi bu sahnede de gerçek ve düş²¹ bir aradır. Çocuğun dokunmaya çalıştığı fotoğrafta Elisabet ile Alma'nın yüzlerinin iç içe geçmiş fotoğraftır. Kalın dudaklı, nemli gözlü bu çocuğun aşkla annesine ait fotoğrafa dokunma çabası, Elisabet ve Alma'nın aynı kişiye ait farklı arketipler olduğu düşüncesini güçlendirir. Alma gölge arketipine uygun olarak daha düz, dobra bir karakterdir. O istemediği çocuğu kürtajla aldırıştır. Elisabet ise daha karizmatik bir

²¹ Bergman morgda geçirdiği süre içinde genç güzel bir kadına ait cesedi incelerken bir an gerçek ve düş karşılarak genç kadının yarı kapalı göz kapaklarından sanki ona bakıyormuş gibi gördüğünü anlatır (Bergman, 1990:225).

karakter duruşu sergiler. Alma bunun farkında olsa da ona olan nefretinden Elisabet’e sık sık onun ulaşılmaz, kibirli ve soğuk olduğunu söyler.

Eko Eko Eko belgeselinde de Ceren ve Eren aynı zihnin yönetiminde olan aynı bedene ait farklı iki arketiptir. Ceren toplumun ünlü bir oyuncudan beklediği gibi hassas çevreci personasını sahiplenmiş ve ekolojik çöküşün gözler önüne serileceği böyle bir belgeselde yer almayı kabul etmiştir. Fakat bir anlatıcı rolünde belgeselin içine dahil olduktan sonra gezegenin ekolojik çöküşüne dair çekilen görüntüleri izleyince aslında sık bir çevrecilik olan personası ile yüzleşir. Çünkü konunun onun daha önce yaptığı; dişlerini fırçalarken musluğu kapatmak, atık maddeleri geri dönüşüm kutusuna atmak gibi popüler çevreci hareketlerden çok daha öteye uzandığının farkına varır. Eren ise Ceren’in hassas çevreci personasıyla çelişen, konforunu önceleyen, bunun için kapitalizmin tüm nimetlerinden hoşnutluk duyan ama çevreci toplulukta hoş karşılanmayacağı düşünüldüğü için gizlenen, karanlıkta kalan gölgedir. Zihin, Eren’i vazifeye çağırdığı sahnede Ceren’in başına neler geldiğini daha söylemeden Eren, “*Biliyorum bir çekimde donup kaldı. O benim henüz farkımda değil ama ben duruma hakimim*” diye araya girer. Eren, Ceren’in odasına girdiği ilk sahnede de Ceren’e bir gölge olarak yaklaşır. Uyumakta olan Ceren’in yüzünde elinin gölgesiyle gezinir.²² Ceren onun farkına vardıktan sonra bedeniyle Ceren’in yanında var olmaya başlar. Eren’in gölge oluşuyla uyumlu bir şekilde kıyafetleri de siyahtır. Ceren’in feminen görünümüne karşı o daha çok maskülen bir görünümüdür.

Persona filminde çocuğun morgda okuduğu kitap Mihail Lermontov’ın 1840 yılında yayımlanan *Zamanımızın Bir Kahramanı* adlı romanıdır. Bu kitabın önsözünde şöyle yazar: “Beyler, ‘Zamanımızın Bir Kahramanı’ gerçekten bir portredir, ama bir tek kişinin portresi değildir; kuşağımızın gittikçe artan kötülüklerinden yaratılmış bir portredir”. Yazarın burada sözünü ettiği portrenin tam da personalar gibi kolektif olması dikkat çekicidir. Akbulut, *Zamanımızın Bir Kahramanı* romanı için “Peçorin’in kişiliğinde, gerçekte değerli özelliklere sahip olan, ama yaşadığı dönem yüzünden

²² *Nosferatu: Bir Dehşet Senfonisi* (F. W. Murnau, 1922) filmindeki kült gölge sahnesinin yeniden yorumlanmış bir versiyonudur.

olumsuz bir kişiliğe doğru sürüklenen bir insanı anlatır” (Akbulut, 2004: 97) açıklamasını yapar. Burada vurgulamak istediğim husus ise yaşadığımız zamanın ruhunun (zeitgeist) kolektif anlamda kişiliklerimizi nasıl etkilediğidir? *Persona* filminin çekildiği 1960’lardaki zamanın ruhu ile *Eko Eko Eko* belgeselinin çekildiği günümüz zamanının ruhunun karşılaştırarak bu soruya cevap verebiliriz.

4.4.2.2. *Persona* (1966) Filminde Zamanın Ruhunu Yansıtan İstirap Simgeleri

Filmin hastane bölümünde geçen bir sahnede, Alma uykuya dalmadan önce “*Gerçekte ne sorunu var acaba? Elisabet Vogler. Elisabet*” şeklinde sayıklar gibi konuşur. Alma’nın ikinci kez tekrarladığı “*Elisabet*” sözcüğü ses köprüsüyle Elisabet’in odasında geçen sahneye bağlanır. Bu sahnede geçenler Alma’nın sorusuna cevap gibidir. Elisabet sanki bir şeyler onu uyutmamış, huzursuz bir şekilde odanın içinde ileri geri dolanmaktadır. Bu sırada televizyon da açıktır. Televizyondaki haber film bir anda dikkatini çeker. Elisabet’in gördükleri kadrja geldiğinde seyirci de onu şok içinde bırakan şeyin ne olduğunu görür. Yapılan bir protestodan görüntüler, silah sesleri, koşuşturan insanlar ve son olarak alevler içinde yanmakta olan bir adam ve etrafını saran kalabalık görülür. Bu görüntüler 11 Haziran 1963 yılında Vietnam savaşı sırasında Vietnam’da Katolik yönetiminin Budistlere yönelik faşist uygulamalarına dikkat çekmek için gerçekleşen bir protestoda bedenini ateşe vererek ölen Budist rahibin (Thich Quang Duc) görüntüsüdür. Herkesin dehşetle izlediği bu şok edici görüntü 1960’lı yılların en çok konuşulan ikonik imgesi²³ olur. Dönemin Amerikan Başkanı John F. Kennedy bu imge hakkında “Tarihte hiçbir haber fotoğrafı dünyada bu kadar duygu yaratmadı” demiştir (Witty, 2012). Bu tüyler ürpertici görüntü tam da zamanın ruhunu yansıtır ve görüntüyü izleyen birçok kişi gibi Elisabet’i de derinden etkiler. Dehşet içinde kalan Elisabet elini ağzına götürerek bu duruma çok üzüldüğünü gösterir. Yaklaşık bir buçuk dakika süren bu sahne filmde önemli bir yer kaplar ve Elisabet’i sessizliğe sürükleyen zamanın ruhunu gösteren önemli olaylardan biridir.

²³ Bu görüntüyü servis eden fotoğrafçı Malcolm Browne, Pulitzer Uluslararası Habercilik Ödülü ve Yılın Dünya Basın Fotoğrafı ödülleri alır (Witty, 2012).



Resim 4.29. Felaket İmgelerine Verilen Tepki

1955 ile 1975 yılları arasında gerçekleşen Vietnam Savaşı da dönemin kolektif duygu ve düşüncesinde etkili olmuştur. Susan Sontag 2003 yılında yazdığı *Başkalarının Acısına Bakmak* adlı kitabında (2023: 30) Vietnam Savaşı'nın televizyonda gösterilen ilk savaş olduğunu belirtir. Uzağı yakınlaştıran yeni tekniklerle ölüm, yıkım sivil insanların hayatına taşınıyordu. Savaş deneyimi olmayan insanların savaşı algılama biçimleri de bu görüntüler aracılığıyla oluyordu.



Resim 4.30. Kendini Ateşe Veren Budist Rahip

Persona filminde zamanın ruhunu yansıtan ve Elisabet'in duygusal tepki verdiği bir diğer imge ise Nazi döneminde Varşova Gettosu'nda çekilmiş bir fotoğraftır. Filmin yazlık evde geçen bir sahnesinde Alma'nın kendisi ile ilgili yargılayıcı sözlerine maruz kalan Elisabet ondan kaçmış, kayalıklara yürüdükten sonra tekrar eve dönmüştür. Sinirle sigara yakıp, huzursuz bir şekilde etrafta dolandıktan sonra odasına geçen Elisabet yüzünü eliyle kapatarak yatağa yüzüstü uzanır. Oda yarı karanlıktır. Bir süre geçince eline bir kitap alır. Kitabın arasından çıkan fotoğrafa uzunca bakar. Fotoğrafı, başucu lambasının önüne koyup daha iyi görmek için ışık miktarını artırır. Tam bu esnada diegetik olmayan müzik bir anda kesilir, ses kuşağında sadece sessizlik kalır. Artan ışık miktarıyla yüzü aydınlanan Elisabet dehşetle fotoğrafı izlemektedir. Ellerini başının altına alıp fotoğrafa bakmaya devam eder bir süre. Sonraki planda Elisabet'in bakmakta olduğu fotoğraf tüm çerçeveyi kaplar. Bu çekimde sessizlik yırtılır ve diegetik olmayan bir müzik duyulur. Fotoğrafta ilk göze çarpan, silahlı Nazi askerlerinin önünde ellerini havaya kaldırmış bir kalabalığın içinde, ağlamaklı bir yüz ifadesiyle kameraya dönük elleri havada küçük bir çocuktur.

Elisabet fotoğrafta gerçekleşmekte olan olayı izliyormuş gibi uzunca bir süre bakma eylemini sürdürür.



Resim 4.31. Holokost ve Ekolojik Felakete Bakmak

Başka bir planda bu kez çocuğun daha yakın bir çekimi tüm çerçeveyi kaplar. Çocuğun elleri, masum yüz ifadesi ve ona yönelmiş arkadaki namlu o dönem yaşanan acıları çok iyi özetlemektedir. Bir sonraki çekim çocuğa daha da yaklaşır ve çerçevede omuz planda çocuğun yüzü ve havaya kalkmış tek eli görünür. Kamera fotoğrafta gezinmeye devam eder. Fotoğrafın her ayrıntısını tüm ekranı kaplayacak şekilde birkaç tek çekimle verilir. Hızlanan kurgu ile müziğin sesi de artar. Son olarak çocuğun tek eli havada görüldüğü omuz çekimi tekrar görünür ve bu görüntü üstüne ekran kararır. Müziği susturan ani sessizlik, sessizliği tekrar yırtan ve şiddeti giderek artan müzik, karanlık, ılık, karanlık içinde Elisabet'in acıyla bakan aydınlık yüzü, ellerini havaya kaldırmış masum bir çocuğun görüntüsü ile birleşerek sahnenin vuruculuğunu artırır. Sinema teknikleri ile fotoğraf bir anlatı özelliği kazanmış gibidir ve çerçevelenmiş bu an sadece bir fotoğrafa bakma eylemi değil, fotoğrafta yaşanan acı gerçekleri izleme deneyimidir. Akbulut bu sahne için şunları yazar:

Elisabeth, kendisini hem kurbanlarla özdeşleştirir, hem de kendisini, onların acısının gizli kaynağı olarak tanımlar. O, kendi oğlunu terk edişini acılı biçimde anımsarken, dehşetini, hem silahın ucundaki Yahudi çocukla, hem de silahı tutan Nazi subayının acımasız yüzüyle özdeşleştirir. Başka bir deyişle bu iki imge, Elisabeth'e, başarısız annelik deneyimini anımsatır; onun 'suçuna' işaret eder (Akbulut, 2004: 90).



Resim 4.32. Varşova Gettosu: Silahlı Nazi Askerlerinin Önünde Ellerini Havaya Kaldırmış İnsanlar

Bu fotoğraf, Elisabet'in personasıyla yüzleşmesini sağlayan, zamanın ruhunun acı gerçeklerini yansıtan simge fotoğraflardan biridir. Sontag da bu fotoğrafı kastederek şunları yazar: "Bazı fotoğraflar (örneğin, 1943'te Varşova gettosunda, bir ölüm kampına nakledilmek üzere itile kakıla yürütülürken ellerini havaya kaldırmış küçük çocuğa ait kareler gibi ıstırap simgeleri), insanın gerçeklik duygusunu derinleştirmeye yarayan "tefekkür nesneleri" olarak... "ölüm sembolü" yerine geçebilir". *Persona* filminde Elisabet'in karşısında acı çektiği ıstırap simgeleri savaşın dehşetini gösteren imgelerken *Eko Eko Eko* belgeselinde Ceren'in ıstırap simgeleri ekolojik çöküşün, gezegenin yok oluşunun ve bundan etkilenenlerin imgeleridir.

4.4.2.3. Antroposen Zamanın İmgesi: *Eko Eko Eko* Belgeselinde Zamanın Ruhunu Yansıtan İstirap Simgeleri

Eko Eko Eko belgeselinin çekildiği, yaşamakta olduğumuz Antroposen zaman aynı zamanda bir çoklu kriz zamanıdır. İklim krizi, savaşlar, kitlesel göçler, güvencesizlik, ekonomik kriz, salgın gibi birçok krizin aynı anda görülmekte ve birbirini etkilemektedir. Yaşadığımız zamanın ruhunu en çok belirleyen ise, iklim krizinin, ekolojik çöküşlerin domine ettiği Antroposen zamanın yarattığı düşünce ve duygu biçimidir. Belgeselin çekildiği sekiz yıllık döneme baktığımızda Türkiye'nin yaşadığı ekolojik yok oluşların, felaketlerin ağırlığı ile karşılaşırız. Belgeselde de insan merkezli anlayışımızla doğayı insan konforu için sınırsız kaynak olarak gören mevcut ekonomik düzenimizin ve antropojenik faaliyetlerin yol açtığı bu felaketlerin izi sürülmektedir. Belgeselde Türkiye'nin yakın dönemde yaşadığı simge olaylardan 2020 yılının Şubat ayıyla birlikte yapılan Ilısu barajı yüzünden su altında kalan Hasankeyf'i, 2021 yılının bahar aylarında Marmara Denizi'nin ölmekte olduğunu haykıran müsilajı, aşırı sulama yüzünden kuruyan Meke gölünü, Karadeniz'de dere tipi hidroelektrik santraller yüzünden "boğulan dereler"i, madencilik faaliyetlerinin (özellikle altın madeninin) ekolojik bedellerini, Kazdağları'nda, Akbelen Ormanı'nda maden sahası için kesilen ağaçları, Karadeniz'i yutan sel felaketlerini görürüz. Belgeselde yer almasa da özellikle 2021 yılının yaz aylarında yaşanan büyük orman yangınları da küresel ısınmaya, iklim krizine dair tefekkürümüzü artırmıştır. Ceren tam da böyle bir zamandan ekolojik felaketlere tanıklık eder. Ceren görevli olduğu *Eko Eko Eko* belgeselinin gezegenin yaşadığı ekolojik felaketleri, kayıpları gösteren görüntülerini izlediğinde Elisabet'in Budist rahibin kameralar önünde yanarak ölümü karşısında çektiği ıstırap gibi derinden acı çeker. Gezegenin yok oluşuna, ekolojik kayıplara karşı ekolojik keder duymak yaşadığımız zamanın ruhunu yansıtan Antroposen zamanın duygu biçimlerinden biridir.

Belgeselin üçüncü bölümünde geçen bir sahnede Ceren yatağında oturmuş televizyonda *Eko Eko Eko* belgeselini üzgün bir yüz ifadesi ile izlemektedir. Konu HES'lerdir. Akademisyen Oğuz Kurdoğlu dere tipi HES'lerin vadilerin yukarı bölümlerinde yapılma sürecini anlatmaktadır: *Çoğu yerde yol yok, önce yol açılıyor.*

Bu yollar zaten tarumar ediyor her tarafı. Oysa çıkan malzemenin depolanması lazım. Ama depolanmıyor. Çünkü maliyet. Ne yapılıyor? Altı metrelik yol izni alındığı halde yamaçtan aşağı bu malzemeler dökülüyor ve bütünüyle yamaç, ormanlardan hatta topraklardan ari hale getiriliyor. Peki nerelere gidiyor o malzeme? Derelere. Derelerdeki suyun akışını engelliyor. Dereler boğulur mu? Dereler boğuluyor, boğuluyor!

“Dereler boğuluyor!” sahnenin vurucu kısmı olur. Sonraki çekimde ağzı açık bir şekilde ölmüş bir balık görüntüsü görünür. Ölü balık imgesi açık ağzıyla sanki feryat ediyordur. O esnada müziğin de şiddeti artar. Kamera bir süre gösterir bu görüntüyü. Ceren gördüklerinin etkisiyle ayağa kalkmıştır. Sonraki planda boğulan dereleri görürüz. Dereler artık kızıl akıyordur. Gördüklerinden derinden etkilenen Ceren bir sancı saplanmış gibi elini midesine götürür. Yüz ifadesinden, beden dilinden gördüklerinin onda dayanılmaz bir duygu yarattığı görülür. İzlediği belgeselde HES’lerden doğrudan etkilenen yerli halkın anlatılarına da yer verilir. Bir kadın: *“Bizim armutlarımız falan hep kurudu. Buranın fındığı tamamen gitti, yerleşim alanı gitti” der. Pencerede duran (hasta olduğu için aşağı inmediğini daha sonra anladığımız) yaşlı bir kadının anlattıkları sahnenin duygusallığını artırır: “Evin orasını kazdılar, 70 santim kalmıştı. O gece bastırdı yağmur, bastırdı yağmur. İçi boşaldı. Evin arkası olduğu gibi patladı, böylesine gitti. Onun korkusu, onun üzüntüsü, onun fenalığı...Ben bu hale geldim, bir buçuk senedir...(ağlamaklı) konuşamıyorum ki. Nasıl konuşayım?*

Başka bir adam da *“sürekli bir toz, toprak...”* Ceren gördüklerinden etkilenerek ağlamaklı bir şekilde masaya oturur. Belgeselin 2. Bölümünde gördüğümüz açık madencilik faaliyetlerinden dolayı ekolojik kayıplar yaşayan bazı insanların konuşmaları tekrar gösterilir: *“Toz, çok toz...”, “Evlerimizde durunca bir çamaşır mı asamazsın bir penceresini açamazsın...”, “Ne bir cam açtığımız var ne bir kapı açtığımız var...”*

İnsan faaliyetleri yüzünden yaşanan ekolojik çöküşe doğrudan maruz kalan insanların anlatılarında kaybettikleri temiz hava, toprak, ağaçlar için kısacası oikosları için ekolojik keder hissettikleri görülür. Bu kişiler madencilik, hidroelektrik santral

gibi faaliyetler yüzünden yaşam yerleri hızla dönüştüğünden Albrecht'in (2005) belirttiği gibi başka bir coğrafyaya göç etmedikleri halde bir ev özlemi çekmekte yani yaşadıkları ekolojik kayıplar için ekolojik keder hissetmekte ve solastalji duymaktadırlar. Ceren ise bu yaşananları doğrudan deneyimlemese de izlediği belgesel film aracılığıyla (kişilerin duygusal anlatıları, ölü balık, kızıl akan dereler gibi ekolojik keder imgeleri, müzik kullanımı) gezegenin yok oluşu karşısında acı çeker ve ekolojik etik deneyim yaşayarak Antroposentrik etik anlayışını, ekolojik çöküşün nedenini sorgulamaya başlar.

Bir başka sahnede sinema tarihinden kadın kurgucular döneminden bir film görüntüsü gösterilir. Kadın kurgucu film şeritlerini makasla keserken paralel kurgu ile çöp tepeleri gösterilir ve atıklar ile ilgili bir uzman anlatısına yer verilir. Temel soru şudur: Atıkları ne yapıyoruz? Eski bir Şener Şen filminden alınan bir kesit ile sorunlardan nasıl kurtulduğumuz ya da kurtulamadığımız mizahi bir şekilde ara görüntü olarak kullanılırken yanmakta olan çöp tepelerine geçiş yapılır. Kadın kurgucunun kestiği film şeridi iki parçaya bölünen eski bir gazete kağıdına dönüşür. Kesilen kâğıdın sol parçasında yanmakta olan bir çöp dağı, sağında ise gazete manşeti vardır: "Çöp dağı patladı". Manşete yakın çekim yapılırken ("16 ceset çıkarıldı", "Korkulu bekleyiş" başlıkları dikkat çeker) bir haber videosu formatında anlatıcının sesi duyulur: *"Ümraniye'nin Kazım Karabekir Mahallesi'nde oturanlar, şiddetli bir patlamayla sarsıldı. Deprem olduğunu sanarak sokağa çıkan mahalle sakinleri sesin geldiği yöne baktıklarında gözlerine inanamadılar."*

En son HES'lerle ilgili izlediklerinin etkisiyle masada uyuyakalan Ceren, televizyondaki sese uyanır. Televizyonda çöp tepesinde oturmuş tedirgin bir şekilde bekleyen, kazma kürekle çöp enkazının altında kalan insanları kurtarmaya çalışan insan kalabalığı ve iş makinesi görünür. Haber videosunun anlatıcısı konuşmasına devam etmektedir:

"Hekimbaşı çöplüğünden, bir yanardağdan püsküren lavlar gibi, tonlarca çöp, mahalledeki dere yatağına geliyordu. Bu dehşet verici olay, göz açıp kapayıncaya kadar sona erdi. Çöp yığınları bir anda dere yatağındaki otuza yakın evin üzerine kâbus gibi çöktü."

Ceren gördüklerinden etkilenecek ayağa kalkmıştır. Anlatıcı: “*Ardından acı, ölüm ve gözyaşı...*” dediğinde dehşete kapılmış Ceren eliyle dehşetle ağzını örterek kendisini yakan Budist rahibin görüntüsü karşısında Elisabet’in verdiği tepkinin aynısı verir. Görüntüde kaybettikleri yakınları için ağlayan insanlar, çıkarılan cesetler vardır. Ceren gördüklerinden derinden etkilenecek duyduğu acıyla yere yığılır. Daha önce akademisyen Oğuz Kurdoğlu’nun HES’ler yüzünden göç edenlerle ilgili söyledikleri tekrar görüntüye gelir: “*Cüzi kamulaştırma paralarıyla bu insanlar başka kentlere göç ettiler. Bir anlamda kentlerin varoluşları oluşmaya başladı*”. Haber videosundaki anlatıcının sesi tekrar duyulur: “*Ardından acı, ölüm ve gözyaşı...*”

Çöp patlamasının olduğu yer daha çok göçlerle oluşmuş kentin periferisidir. Burası, Latife Tekin’in 1984 yılında yazdığı *Bercin Kristin Çöp Masalları* adlı romanında şehrin çeperinde, fabrikalar ile çöp tepeleri arasında kurulmuş Çiçektepe’yi hatırlatır. Kitap şu sözlerle başlar: “Bir kış gecesinde, gündüzleri kocaman tenekelerin şehrin çöpünü getirip boşalttıkları bir tepenin üstüne, çöp yığınlarından az uzağa, fener ışığında, sekiz konu kuruldu. Sabah konduların üstüne yılın ilk karı düştü” (Tekin, 2017: 7). Çiçektepe, “naylon leğenden çatıları, eski kilimlerden kapıları, muşambadan camları, eski briketlerden duvarlarıyla çöp yığınlarının çevresinde, ampul ve ilaç fabrikalarının alt yanında, tabak fabrikasının karşısında, ilaç artıklarının ve çamurun kucağında bir mahalle” (Tekin, 2017: 8) olarak doğmuştur.

Yoksulların yaşam devamlılığı için gerekli şartlara erişim asgari düzeyde dahi olsa halihazırda zorken iklim krizi (sebeplere olacağı sel felaketleri, kuraklık, kirlilik, orman yangınları vb.) ve ekolojik kısımlar yaşamsal şartlarını daha da ağırlaştırarak çevresel adaletin olmadığı ortaya çıkarır. Butler, kriz zamanlarında şartları ağırlaşan yoksullar için şunları söyler: “Hava, su barınma, giyim ve sağlık hizmetlilerine erişim yalnızca pandemide endişe edilen ve iklim değişikliğiyle tehlikeye giren alanlar değildir, bunlar aynı zamanda yaşamın, yaşamaya devam etmenin gereksinimlerini oluşturur ve temiz suya, doğru dürüst barınma imkânlarına, solunabilir havaya ve sağlık hizmetine erişim sıkıntısını en çok yoksullar çeker” (Butler, 2024: 43).

Çöp tepesinde yaşanan patlama ve ardından gelen “acı, ölüm ve gözyaşı” çevresel adaletin olmadığını Rob Nixon’un (2011) belirttiği gibi yoksulların bunu hem

“yavaş şiddet” olarak hem de ani ölüm olarak yaşamak zorunda kaldıklarını göstermektedir. “Bir yaşamı yası tutulabilir kalan nedir?” sorusunu sorarak yası tutulabilir olma meselesini tartışan Butler (2005: 35) gibi Deniz Gündoğan İbrişim de bunu şöyle açıklar: “Yavaş şiddete sadece kimlerin ve hangi canlıların maruz bırakıldığı değil, kimlerin ve nelerin tanık sayıldığı, kimlerin ve nelerin kederinin ve yasının öne öne çıktığı toplumsal ve ekolojik adalet konularında oldukça önemlidir” (Gündoğan İbrişim, 2023: 232). Bir sonraki sahnede akademisyen Aslı Odman da ekolojik çöküşün insan kurbanlarına dikkat çeker: “Oradaki köylü bedenleri, oradaki işçi bedenleri...kendi evinde televizyonla elinde kumandayla tükettiği ürünlerle evine kapatılmış yavaş yavaş ölen ve ani ölen, el fatiha denip gömülen bedenler... Onlar var orada esasında. İşte tam yani bu değil mi? Hiçbir şey kaybolmuyor doğada yalnızca dönüşüyor”. Fabrikalardan ya da altın madeninden nehirlerle, denize, toprağa dökülen toksikler hayvanın, ağaçların ve en çok yoksul insanların içtiği suda, aldığı besindedir. Ekolojik çöküşe sebep olan toksik atıklar en çok ona maruz kalan işçinin bedeninde, yaşam yerlerini kaybettiği için göç etmek zorunda kalıp fabrika bacalarının dibine ev kurmak zorunda kalan yoksulların bedenindedir. Bu bedenler daha çok Zygmunt Bauman’ın (2021: 15) “‘atık insanlar’ ya da daha doğru bir nitelemeyle harcanmış insanlar (‘ihtiyaç fazlası’ ya da ‘ıskarta’ insanlar” dediği insanlara aittir. Belgeselin ikinci bölümünde de bir STK profesyoneli olan Buket Atlı, fabrika bacalarının evlerle dip dibe olduğu Çatalağzı ilçesinden bahsederken gözden çıkarılma durumuna dikkat çeker. Atlı, Çatalağzı, az kişinin yaşadığı küçük bir ilçe olmasına rağmen burada bir çocuk onkolojisi departmanının olmasının bu bölgenin gözden çıkarılmış olduğunu gösterdiğini belirtir. Atlı, orda yaşayan birinin deneyimini şöyle aktarır: “Yaşlı bir amca şey demişti: Doktora gittim, akciğer kanseriyim, doktor bana ‘sigara içmeyeceksin’ dedi. ‘Evet ben içmeyeyim ama bu yandaki bacayı her gün içiyoruz bunu ne yapacağız? Belgeselde Manisa’nın açık madencilik faaliyetlerinin ekolojik kayıplar doğurduğu Deniz köyünde yaşayan bir kadın da gözden çıkarıldıklarını şöyle haykırır: “Bizi unuttular ya! Deniz’i unuttu devlet. Hakikaten söylüyorum, bizi defterden sildiler artık”. Belgeselde yer verilen daha birçok yerde olduğu gibi Çatalağzı ilçesinde, Deniz

köyünde yaşayan insanlar bir anlamda Bauman'ın (2021) göçmenler, mülteciler, sığınmacılar, dışlanmışlar için kullandığı “ıskarta hayatlar” yaşıyordur.

Ceren izlediklerinin etkisinde bir eli yerde diğer eli başında bunun dayanılmaz olduğu mesajını verir. Haber videosundaki anlatıcı aynı cümleyi bir kez daha tekrarlar: “*Ardından acı, ölüm ve gözyaşı...*” Anlatıcı “*Sonra...*” dediğinde TV’da felaketin nasıl ranta çevrildiği gösterilir. Arka planda bir çöplüğü gösterildiği ilk haber manşeti “*Halkalı Çöplüğü Kapatılıyor*” şeklindedir. Anlatıcı tekrar “*Sonra...*” dediğinde bu kez arkada inşaatına başlanmış villalar gösterilir manşet ise “*Eski Çöplükler Dönüşüyor*”dur. Anlatıcı üçüncü kez “*Sonra...*” dediğinde “*O Çöplüklerde Şimdi Hayat Var!*” manşetiyle lüks gökdelenler gösterilir. Anlatıcı dördüncü kez “*Sonra...*” dediğinde ise genel çekimde yeşil alanı neredeyse hiç kalmamış, beton kente dönüşmüş İstanbul görünür.

Anlatıcı son kez “*Sonra...*” dediğinde Ceren hâlâ yerde gördükleri karşısında ıstırap çekmektedir. Belgeselde kızıl bir dereye nefessiz kalmış sanki çılgın atıyormuş ağzı açık bir balığın, denize bir ölüm gibi yayılan müsilağın, patlayan bir çöp tepesinin enkazından çıkarılan ve buna feryat eden insanların, bir çöp tepesine bırakılmış üstünde sineklerin uçtuğu ölü köpeğin, maden sahaları için tıraşlanmış dağların, ormanın kalbinde kesilen ağaçların, kuruyan göllerin görüntüsü ıstırap simgelerindedir. Bu ıstırap simgelerini izleyen Ceren ekolojik etik deneyim yaşar ve ekolojik yas tutar. Ceren ekolojik keder duyduğunu bilinçli olarak seçtiği sessizlikle ve ekolojik felaketler karşısında acıyla kıvranan beden diliyle, gözleriyle gösterir.

Belgeselde mevcut ekonomik düzende ekolojik bedelleri kim ödüyor? sorusunun cevabı ekolojik adaletin olmadığını gösterir. Belgeselin birinci bölümünde bir sahnede Ceren televizyon karşısında 2015 yılında Hopa’da yaşanan sel felaketine ait görüntüleri izlemektedir. Hopa’yı neredeyse yutan bu görüntüler karşısında etkilendiği görülen Ceren’in dikkati eski bir el radyosundan yükselen sese yönelir sonra. Radyodaki ses: “*Ben zaten nefes alamıyorum. Taşı itmeye çalıştım ama tek elle yapabildiğim sadece o kadardı, başka hiçbir şey yapamadım*”. Bu ses köprüsüyle başka bir çekime geçiş yapılır. Görüntüde Hopa’daki sel felaketinin yuttuğu, darmadağın olmuş bir ev görüntüsü vardır. Dış yüzeyinde sıvası bile olmayan

tuğlalardan örölü bir yoksul evidir. Selle akan çamur pencereleri kırmış neredeyse tavana değecek gibi her yeri kaplamıştır. Çamurun evin mobilyaları ile olan bu birlikteliğinin imgesi Antroposen zamanın estetiğidir. Az önce duyduğumuz radyodaki sesin sahibi olan genç kız bu görüntüler eşliğinde selin evlerini yutma anını anlatmaktadır. *“Karanlık, toprağın altındayız. Sadece sesler duyuyorum. Seslere tepki verebiliyorum. Yani seslere uyanmışım büyük ihtimalle. Kolumla birazcık toprağı böyle eşelemeye çalıştım, sonra toprağın herhalde ikinci sefer gelmesiyle düştüm ve duvara çarptım. O sırada tam annemin üstüne düşmüşüm meğersem. Düşerken hani ben burnumun toprakla tıkalı olduğunu anlayınca, dedim herhalde anneminki de öyle. Kolum kıpırdamıyor, çıkmış. Bacağım kırık. Ondan sonra, annem dedi ‘yardım et!’ Yanına gitmeye çalıştım. Gittim, üstünde taş vardı. Taşı itmeye çalıştım ama tek elle yapabildiğim sadece o kadardı, başka hiçbir şey yapamadım”*. Genç kız sel felaketinde annesini, abisini ve yengesini kaybetmiştir. Başka bir planda bir adam ağlamaklı bir sesle: *“Benim çocuğum orada, evladım, yeğenim, ihmal yüzünden gitti. Dünyamız gitti, yani aklımıza geldi mi yatamıyoruz ya, yatamıyoruz. Bildiğin gibi değil o öyle, kimsenin düşmanına yazmasın, düşmanına bile yazmasın”*. Bu sahne boyunca sel felaketini yaşamış başka kişilerin de anlatımına yer verilir. Kullanılan müzik, felakete ait görüntüler, öfkeli ve duygusal anlatılar orada yaşanan acının kaydını tutar.

Ekolojik krizin bedelini bir bölge kuraklık olarak yaşarken, başka bir bölge kirlilik ya da Hopa örneğinde olduğı gibi sel felaketi olarak yaşamaktadır. Tüm felaketlerdeki ortak nokta ise bunun yıkıcı etkisinin gelir düzeyi düşük kesimlerin üzerinde daha fazla olduğudur. Hopa sel felaketi görüntüleri sonrası akademisyen Fikret Adaman’ın ekolojik maliyetler ile ilgili açıklamasını izleriz: *“Bu ekolojik maliyetler farklı kesimlere, farklı coğrafyalara farklı farklı yansıyor... Hemen hemen tüm sorunlarda olduğı gibi maliyetleri üstlenenler, gelir ve servet dağılımı açısından aşağıda olanlar. Eğer zenginseniz, imkânlarınız varsa, gelmekte olan, yaşamakta olduğumuz ve yoğunluğu artacak olan ekolojik krize karşı pozisyonlanabilirsiniz, önlemlerinizi alabilirsiniz. Ama eğer bu imkânlarınız yoksa bunun maliyeti üzerinize gelir. Türkiye’de de maalesef çok acı bir şekilde görüyoruz, yani bir sel geldiğı zaman bundan en fazla etkilenenler, genelde gelir durumları düşük, alan olarak kötü yerlerde evlerini yapmak zorunda kalmış kesimler oluyor maalesef”* (Nişancı, 2023).

Adaman'ın açıklamasını destekleyecek şekilde sel felaketinin yerle bir ettiği yoksul evler gösterilir ve ekolojik krizin bedelini ödemekte olan farklı coğrafyalardan kişilerin anlatılarına yer verilir. Bu kişilerin anlatılarında bir zamanlar huzurla yaşadıkları yaşam yerlerinin ekolojik kırım ya da iklim krizinin yıkıcı etkisi sonucu artık yaşanmaz hale geldiği vurgusu vardır. Sanayinin yoğunlaştığı bir bölgede yaşayan bir adam bunu şöyle açıklar: *“Yani şu vaziyette şöyle bir duruma geldik. Etrafı bağlarla, bahçelerle çevrili olan Dilovası insanı, şu gün sanayinin etrafını çevirmiş bir durumda. Yani yaşamsal alanda olmaması gereken bir yer. Aslında yaşanılabilir bir yerd, sonradan bu hale düştü”*. Madencilik faaliyetlerinin yapıldığı bir yerde yaşayan bir kadın ise *“Köyümüzün suyu hiç, asla içilmiyor. Yarın su günümüz. Suyu alabilirsen alırsın. Yok zaten su, içilecek sularımız hep bitti”* der. Bunun gibi başka anlatılara da yer verilir. Hepsinin yaşadıkları ekolojik kayıplardan dolayı artık dönüşmüş eski yaşam yerlerine solastalji duydukları görülür.

Ceren'in radyo dinlemeye devam ettiği bir sahnede resmi yetkili olduğunu anladığımız birinin *“Dere güzergahını genişletecek ve köprüyü iyileştirecek çalışmalarımızı da yapacağız”* şeklinde açıklamasını duyarız. O esnada Ceren'in bulunduğu film-dünyadan resmî açıklamaya yanıt verir gibi henüz kaynağını anlamadığımız başka bir ses duyulur: *“Bu şekilde bu söylemlerle sürecek. Aynı iddiayla devam edecek. ‘Biz ıslah çalışması yaptık’. Yine bunu yağmura bağlayacağız”*. Buna karşın radyodaki kişi: *“278 kilogram yağış düşmüş durumda, ki normalde 50-60 kilogram...”* Kurgu tekniği ile karşılıklı konuşuyorlarmış gibi diğer kişi buna cevap vermeyi sürdürür: *“Bu şekilde bu söylemlerle sürecek”*.

Başka bir sahnede Ceren duyduklarından rahatsız olup ayağa kalkar ve sesin kaynağını takip ederek bir perdenin böldüğü odanın diğer kısmına geçer. Sesin kaynağının günümüze ait bir akıllı telefon olduğunu görürüz. Ceren, *Persona* filminin çekildiği döneme ait odadan günümüze ait bir odaya geçiş yapmış gibidir. Eski model televizyon ile radyonun yerini akıllı bir telefon almıştır. *Persona* filminde Elisabet'in, Varşova gettosunda ellerini havaya kaldırmış çocuğun olduğu fotoğrafı izlediği sahnenin bir versiyonunu izleriz: Ceren aynen Elisabet gibi yatağa yüzüstü uzanır ve aynı adımlarla telefon ekranından uzmanın konuşmasını izler. Daha sonra Elisabet'in fotoğrafı yaptığı gibi o da telefonu başucu lambasının önüne koyar ve ellerinin

başının altına koyarak izlemeye devam eder. Uzman konuşmasına devam ediyordu: *“İnsanlar ölmeye, can ve mal kaybı yaşanmaya gene devam edecek. Gene yüreklerimiz yanacak. Yine bunu yağmura bağlayacağız. Doğa böyle bir şey yaptı, bir kötülük yaptı bize diyeceğiz. Eskiden şunu derdik, 99 depremi sonrasında çok kullandık. ‘Deprem öldürmez, çürük binalar öldürür’. Sel de öldürmez...”* İklim krizinin özellikle bazı bölgelerde sel felaketlerine sebep olacağı, fay hatlarının depremler yarattığı bilgisi gibi bilimsel bir gerçektir. Bu bilimsel gerçekler göz ardı edilerek alınması gereken önlemlerin alınmadığı, gerekli düzenlemelerin yapılmadığı bölgelerde yaşanacak sel, deprem gibi felaketlerde acı kayıplar yaşanacağı ortadadır. Bu gerçek, bir sel felaketi için taşkın yataklarına kurulmuş yerleşim yerlerinde bir deprem için çürük binalarda yaşayan insanların bir anlamda gözden çıkarıldığını gösterir.

Telefon ekranındaki uzmanın konuşması bir reklamla bölünür. Reklamda günümüzün sosyal medya ruhunu yansıtan hashtag kullanımı ile #ekofobi, #ekopsiko, #doğanıntikamı gibi sözcükler kullanılmıştır. Duygu ve düşünceleri hashtagler ile ifade etmek de günümüze ait bir kullanımdır. Reklamdaki dış ses: *“Ekofobinizi kontrol altına alabilmek için dünyanın ilk ekoloji doktoruna gelin. Ruhunuzu sağlam tutun ki doğanın intikamına şimdiden hazır olun. Doğanın intikamını alt ediyoruz”* demektedir. Antroposen zamanda insan bir zamanlar bir parçası olduğu doğadan öyle mesafelenmiştir ki, doğa artık bir korku nesnesidir. “Doğanın intikamı” düşüncesi de Antroposen zamanın ruhunu yansıtan yaygın bir düşünme biçimidir. Bu düşüncede insanlar karşı karşıya oldukları küresel ısınma ve nihayetinde sebep olduğu iklim krizini doğanın bir intikamı olarak algılama eğiliminde olurlar.

Ceren Elisabet’in Nazi Almanyası döneminde yaşanan Holokost’u hatırlatan fotoğraf karşısında düştüğü ıstıraba benzer bir durum yaşar ve eliyle yüzünü kapatarak bunu yansıtır. *Persona* filmindeki fotoğrafın yerini günümüzün akıllı telefonu almıştır. O dönemin ruhunu yansıtan savaşa ait ıstırap simgelerinin yerini ise şimdide yaşadığımız Antroposen zamanın imgeleri almıştır.

Belgeselin beşinci bölümünde ambalajlı su tükettiğimiz sürece doğaya plastik yaymaya devam edeceğimiz söyleyen uzmanın sözlerine karşılık Eren karakterinin *“İki yüzlüsünüz iki yüzlü. Dürüst olsana. Çekim ekibin ne yapmış anlatsana. Ne kadar*

içmişler o pet şişelerden. Böyle masal anlatmak kolay” diyerek belgesel bir anlamda ekolojik çöküşteki payını öz düşünömsel bir şekilde tartışmaya açar. Bu sahnede Ceren’i bir kapı eşğinde görürüz. Ceren’in kapının camına yansıyan görüntüsü ile gerçek görüntüsü arasında bir parçalanmışlık söz konusudur. Aynı devinimde hareket etmezler. Ceren gözlerini kapatırken yansımasının gözleri açıktır. Yansımadaki görüntü gölge karakter Eren gibidir. Ceren’in yansıması Eren’in söylediklerinden etkilenir ve huysuzlanır. Ceren’in gerçek görüntüsü de huysuzlanınca camdaki görüntü kaybolur. Çünkü Ceren gölge karakter tarafından dile getirilen kuşkuyu sahiplenmiştir. Bir hatıra imajı olarak kadraja gelen çekim ekibinin tükettiği pet şişeler herkesin nasıl ekolojik çöküşünün bir parçası haline getirildiğini doğrular. Belgeseldeki uzmanlar şebeke suyunun içilebilir olması gerekirken su kaynaklarının şirketlere devredilerek suyun bir anlamda nasıl metalaştığını ve plastik şişelerde satılmaya başlandığını anlatırlar. Belgesel plastik kirliliğini gösteren imajlar eşğinde su mülkiyeti meselesini Metin Erksan’ın *Susuz Yaz* (1963) filminden alınan bazı sahnelerle düşünür. “Eko eko eko” yankısını duyduğumuzda Ceren de mevcut ekonomik düzenin ekolojik çöküşteki rolünü bir kez daha görmüş olur. Sorunun ana kaynağını fark ettiğinde görüntüsü ile yansıması eşleşir ve perdenin öteki tarafına geçer.

Persona filminde Elisabet’in yatağına uzanıp Varşova gettosu fotoğrafına baktığı sahne bir kez daha tekrarlanır. Ceren de yatağına uzanır ve ellerini başının altına koyarak akıllı telefonun ekranını izleme başlar. Beşinci bölüm boyunca defalarca dış ses olarak tekrarlanan Ceren’e ait “*Hatırlıyorum. Tanık olmasam da izledim*” sözleri yeniden duyulur. Telefon ekranında dramatik bir müzik eşğinde suda koşmakta olan bir Karaca görürüz. Akademisyen Oğuz Kurdoğlu konuşmaktadır: “*Su içmeye gelen karacaların, çünkü onların da o su, bir tek enerji elde edecek olan insanın değil ki, o karacanın, geyiğin, çakalın, kurdun...Orada yaşayacak hepsinin hakkı var o suda. E tabi karaca dayanamıyor su içecek içine düştüğü zaman çıkamıyor ve ölüyor. Hatta HES’in mazgallarına gelip dayanmış karacaların olduğunu biliyorum*”. Belgesel genellikle insan merkezli ele alınan ekolojik kayıpları insan olmayanlar açısından düşünmektedir. Su içmeye çalışırken barajın sularında boğularak ölmüş Karacaları gösteren üç fotoğrafı arka arkaya görürüz. Son fotoğrafta barajın mazgalına ayağı dolanarak can vermiş bir Karaca vardır. “Eko eko eko” yankısını tekrar duyduğumuz

bu sahnede kullanılan dramatik müzikle birlikte insan olmayanlar için ekolojik keder duygusu hissedilir. Ceren yine tıpkı Elisabet’in fotoğrafı izledikten sonra gözlerini kapatması gibi o da ekolojik kederi hissederek gözlerini kapatır ve yatağa gömülür.

Kurdoğlu’nun derelere kurulan HES’lerin “can suyu” olarak geride bıraktığı, yani kullanmadığı suyun o bölgede yaşayan insan olmayanlar için yetersiz kaldığını ve biyoçeşitliliğin yok olmasına sebep olduğunu anlattığı konuşması bir reklamla bölünür: “*Su faturanız çok mu yüksek? Bir de üstüne kuraklık kapıda. Önce su ayak izini hesapla. Musluğu kapat, bulaşıkları makinede yıka. Hem faturan azalsın hem de ekofobi terapisinden indirim kazan Yarının suyunu koru*”. Reklamda gösterilen diş fırçalama, musluk kapama imajlarıyla ekolojik çöküşün bireysel önlemlerle çözülebileceği anlatısı yeniden kurulur. #Ekopsiko hashtagi bu reklamda da görünür. Sistemsel bir sorun olarak devam eden ekolojik kısımlar dikkate alınmadan, iklim krizinin tüm faturasının bireye yüklendiği bu anlatıda bireyler doğadan koptukları için ekofobi gibi ekopsikolojik sorunlar yaşadıklarında da terapiler şeklinde yeni bir hizmet satın almaya yönlendirilirler.

“Eko eko eko” yankısını yeniden duyulduğunda Ceren yaşadığı ekolojik kederle artık tanık olmasa da izlediği, dinlediği, okuduğu gerçeklerin farkındadır. *Persona* filminde Elisabet’in adeta izlediği fotoğraftaki ıstırap simgesi Varşova gettosunda ellerini havaya kaldırmış masum bir çocukken Ceren’in izlediği fotoğrafta ıstırap simgesi masum bir Karaca’dır. *Persona* filminde Holokost için duyulan keder *Eko Eko Eko* belgeselinde insan olmayanlar için duyulan ekolojik kedere dönüşmüştür. Elisabet ıstırap simgeleriyle karşılaşarak taktığı persona ile uzaklaştığı gerçek benliğine ulaşmaya çalışırken Ceren’in de varoluş sorgulamasına düştüğü belgeselde karşılaştığı ıstırap simgeleri, onu belleğinde gezdirerek öz benliğine ulaşmasını sağlar. Bu yüzden Ceren’e ait dış ses beşinci bölüm boyunca defalarca kez duyulur: “*Hatırlıyorum. Tanık olmasam da izledim*”. Bu sözler ayrıca Holokost’u hatırlama sorumluluğuna ilişkin yapılan çabalara da bağlanabilir. Sontag soykırımı ilişkin fotoğraflarla yapılan çalışmaların işlevini şöyle açıklar:

...kamusal hafızalar yaratmanın faydası, bu karelerin yansıttığı suçların halkın bilincinde yer etmeyi sürdürmelerini sağlamaktır. Buna “hatırlama” denir, oysa bu gerçekte çok daha köklü bir olguyu temsil eder. Sayıları hızla çoğalmış haliyle hafıza müzeleri, 1930’lu ve 1940’lı yıllarda Avrupalı Yahudilere yönelik imha kampanyası hakkında düşünme ve yas tutma biçiminin bir ürünüdür (Sontag, 2023: 91).

Holokost gibi soykırım felaketlerini hatırlamak, anlatmak, bu felaketler için yas tutmak aynı zamanda etik bir sorumluluktur. Sontag (2023: 92) görseller sayesinde birçok şey hatırladığımızı belirtir fakat şunları ekler:

Problem, insanların fotoğraflar vasıtasıyla geçmişlerini hatırlamalarında değil, sadece fotoğraflarını hatırlamalarında. Fotoğraflarla hatırlama, diğer anlama ve hatırlama biçimlerini gölgede bırakır. Temerküz kampları (bir başka deyişle, 1945’te kamplardaki esirler özgürlüklerine kavuştuğunda çekilen fotoğraflar), insanların Nazizm ve İkinci Dünya Savaşı’nın acı ve ıstırapları dendiğinde neredeyse ilk akıllarına gelen şey olmuştur artık... Dahası, hatırlamak artık bir öyküyü akla getirmek değil, bir görseli zihninde canlandırabilmektir (Sontag, 2023: 92-93).

Sinema filmleri sadece imgelerle değil dramatik bir anlatıyla felaketlere ilişkin hatırlama, söz söyleme ve yas tutma sorumluluğunu yerine getirebilecek bir sanattır. *Eko Eko Eko* belgesel filmi de ekolojik felaketlere ilişkin ıstırap simgelerini, kurmaca öyküyü ve gerçek anlatıları bir arada kullanır. ıstırap imgelerinin yanında anlatıda çıkan eko-duygular aynı zamanda felaketlere ilişkin öyküyü akla getirmeyi sağlar. Yaşadığımız Antroposen zamanda iklim krizinin etkileri, ekolojik yıkımlar ve kayıplar arttıkça eko-anksiyete (eko-kaygı), ekolojik keder, ekolojik yas, solastalji gibi terimler içeren eko-duygular repertuarı da genişlemektedir. Aşağıdaki başlıkta *Eko Eko Eko* belgeselinde açığa çıkan eko-duyguları tartışacağım.

4.4.2.4. Coğrafyanın Kederi: *Eko Eko Eko* Belgeselinde Açığa Çıkan Eko-Duygular

Ekolojik keder, Cunsolo ve Ellis’in (2018a) belirttiği gibi genellikle üç kategoride ortaya çıkar. *Eko Eko Eko* belgeselinde de bu üç kategoride keder duygusu

hissedilir. Bunlar; Türkiye'nin farklı coğrafyalarında fiziksel ekolojik kayıplara ilişkin keder, yaşama dair bilgilerin sonraki kuşaklara aktarılamayacak olmasından kaynaklı ve kimlik kaybıyla ilişkili keder ile gelecekte olacağı öngörülen kayıplara ilişkin kederdir. Belgesele konu olan ekolojik kayıplar genel olarak iklim krizinin etkilerinden ziyade doğrudan özellikle özel şirketler eliyle yapılan ekolojik kırım ve bunun yarattığı kayıplardır.

Belgeselde ekolojik keder, yerel halkın anlatılarında, uzman kişilerin konuşmalarında, Ceren'in belgesel için yaptığı seslendirmelerde, kullanılan şarkı sözlerinde, tercih edilen imajlarda, kurmaca evrende Ceren'in iç sesinde açığa çıkar. Belgeselde hem yerli anlatıcıların hem de bazı uzman konuşmacıların ekolojik kayıplar öncesi yaşam alanlarına solastalji duydukları görülür.

4.4.2.4.1. “Kuş Kalmadı Hocam, Kuş”: Fiziksel Ekolojik Kayıplar İçin Keder

Cunsolo vd., (2020) “You can never replace the caribou”: Inuit Experiences of Ecological Grief from Caribou Declines” adlı makalelerinde Kanada'nın doğusunda yer alan Labrador'da yaşayan Inuitlerin²⁴ anavatanlarındaki Ren geyiği nüfusunun hızla azalması sonucu yaşadıkları kayıp ve keder deneyimlerini araştırmışlardır. Araştırmacılar Inuitlerle yaptıkları derinlemesine görüşmelerde şöyle bir bulguya ulaşmışlardır:

“Üzgün”, “öfkeli”, “sinirli”, “yıkılmış”, “morali bozuk”, “depresyonda”, “hüsrana uğramış”, “şok olmuş”, “hayal kırıklığına uğramış”, “kötü”, “yüreğimi sızlatıyor”, “acı”, “duygusal” ve “gözlerimden yaşlar getiriyor” gibi kelimeler ve ifadeler kullanarak, insanlar bu önemli hayvanın kaybından dolayı Labrador'da yaşadıkları derin duyguları tekrar tekrar dile getirdiler. NunatuKavut üyelerinden birinin açıkladığı gibi: “Ren geyiklerinin yerini asla dolduramazsınız” (Cunsolo vd., 2020: 42).

²⁴ Arktik bölgesinde yaşayan (Alaska, Gröland, Kanada) yerli halk.

Eko Eko Eko belgeselinde de ekolojik kayıplar karşısında duyulan ekoduygular Inuit halkıyla benzer bir şekilde bazen doğrudan sözel ifadelerle bazen beden diliyle bazen de filmin hareketli ses-imaglarıyla dışa vurulur. Belgeselin birinci bölümünde Karadeniz yaylasında yaşamakta olan bir adam iklim değişikliğine ilişkin duygularını şöyle ifade eder:

Eskinin havaları şimdi yok. İklim değişti. Eskiden bir sağlam hava olurdu, kar yağar sonra açardı. Şimdi kar yağsa da açmıyor hava. Eski havalar hiç yok... Sular da azaldı, su eskiden çıktığı puğarlardan, biz puğar diyoruz, oralardan çıkmaz oldu. Çoğu yerde hiç su yok. Şu Sırt Yayla var. Her sene çıkardı, bu sene on gün aktı, sonra bir daha akmadı. Kurudu mesela, uzaktan su gelmezse sususuz. Kışın kar yağmadığından kaynaklanıyor genelde. Kışın çok kar yağsa...(Nişancı, 2023).

Adam konuşurken ellerini kenetlemiş bir şekilde oturuşunu sonra yakın çekimde üzgün yüz ifadesini, dağ zirvelerinde bir avuç kalmış buz çekimlerini görürüz. Tüm bu imajlar ve bunlara eşlik eden dramatik müzikle birlikte film, adamın değişen iklimler için duyduğu kederi hissederek. Akademisyen Oğuz Kurdoğlu da ekolojik kederini şöyle dile getirir: “*Kar yağışı Doğu Karadeniz’de de azaldı. Hepimiz çocukluğumuzu hatırlarız. Yazın ortasında da onlarca şelale görürdük. Şimdi o şelalelerin çoğu yok. Büyük olan şelalelerde de halen şelaleler çöp şelalesi şeklinde akıyor.*”

Belgeselin ikinci bölümünde, açık madencilik faaliyetleri yüzünden yaşanan orman kaybı, tarım alanlarının zarar görmesi, temiz havanın kaybı gibi ekolojik kayıplara yer verilir. Kırklareli Vize ilçesinde geçen sekansta açık madencilik yüzünden yükselen toz bulutları içinde can çekişen tarlalar, kurumuş asma yaprakları, hastalıklı görünen üzüm salkımları görürüz. Tarlalara ölümün gölgesi düşmüş gibidir. Ağlayan bir kadının görüntüsü yaşanan ekolojik kayıplar için hissedilen acıyı gösterir. Orada yaşayan bir erkek duygularını şöyle ifade eder: “*Sekiz yaşımdan beri burada büyüdüm. Toprakta yatıp...Zamanında burada 150-200 ton buğday yapıyorduk. Yetiştiriliyordu gençliğimde. Kuş kalmadı hocam, kuş*”. Başka biri “*göç eden böceklerin bile yolları değişti. Biz burada sürüyle uğur böceği görürdük*

[eskiden]”. Toz yüzünden ölen bahçesini gösteren biri ise: *“Bahçe hava alamıyor. Hava alamadı, buğday çöktü aşağı, öldü. Cevizde aynısı oldu, üzümde aynısı oldu”* der. Vızır vızır hafriyat kamyonları geçerken ormanın kalbinde tıraşlanmış bir tepenin devasa görüntüsüyle film ekolojik kayıplar ve buna neden olan anlayışı düşünür. Yerli halktan biri *“Dümdüz ettiler orayı. Dümdüz...”* derken başka biri: *“Makinalarla doğradılar ormanı”* diyerek yaşanan duruma tepkisini gösterir. Yerli halk aynı repliği tekrarlıyor gibidir: *“Her taraf toz içinde. Toz.”*

Vize’de peşi sıra Ayçiçek tarlalarının içinden geçen ve her yeri toz içinde bırakan hafriyat kamyonları görüntüsünden kopuk bir şekilde duyulan gerçek bir haber anonsu sesi *“Rusya’dan ham Ayçiçek yağı yüklü gemiler Türkiye’ye bir bir ulaşmaya başladı”* ve bu görüntünün sonuna eklenen dramatik müzik ile birlikte oyulmuş dağ görüntüsünden büyük Türkiye haritasına geçilir. Tüm Türkiye’yi bir ağ gibi sarmış hafriyatçılığın devasa boyutu görünür.

Belgesel film, Türkiye’nin farklı coğrafyalarında devam eden açık madencilik faaliyetleri hakkında benzer imajlarla düşünür. Rize’de yine ormanın içinde tıraşlanmış maden alanı gösterilir. Orada yaşayan bir kadının duygusal tepkisi şöyle açığa çıkar: *“Biz ormana giderdik odun toplamaya. Kurumuş ağaç bulup keserdik. Ağaca kıyamazdık. Onlar kökleriyle söküp atıyorlar. İhlamur ağaçlarımız gitti. Ceviz ağaçlarımız gitti. Kestanelerimiz... Bütün ağaçlarımız gitti. Kırdığını kopartıp atıyorlar”*. Bir başka kadın ise *“Böyle olur mu? Bu kadar cana kıymak...Bu kadar ızdırıp olmaz”* der. *“Her yer taş”* diyen başka bir anlatıcının sesi yankılanırken dağın içinde kocaman bir oyuk açan ve belgesel boyunca eko-kırımın adeta simgesi işlevi gören iş makineleri görünür.

Belgesel film Ceren’in yaptığı seslendirmeye açık madencilik faaliyetlerini şöyle yorumlar: *“Bir kuşatma. Bir muhasara. Toprak yok. Su yok. Sadece toz, toz, toz...Tozun altında beliren maden. Sinsice büyüyen bir ur. Toz, toz...Yavaş yavaş yutuyor köyü. Nefesleri kesen bir yıldırma oyunu başlıyor. Toz! Tozun altında kalanlar tüm şaşkınlıklarıyla soruyor. Toz! Lan ne oluyor? Bu ne biçim bir hikâye! Toz!*

Ceren’in sözünü ettiği köy Manisa’nın Deniz Köyü’dür. Köyün yamacında dağlar oyularak açılmış maden tüm devasallığıyla neredeyse köyü yutacak gibidir.

Köyde yaşayanlardan biri *“Ne ektiğimiz oluyor, ne zeytinimiz oluyor, ne yemişimiz oluyor, ne elma. Hiçbir şeyimiz olmuyor”* derken bir başkası *“Dalından bir güzel domates koparamıyoruz biz ya”* der. Biri *“Biz tozun toprağın içindeyiz, valla çok üzgünüz”* diyerek derin bir üzüntüyle duygularını dile getirirken bir diğeri öfkeyle *“Yeter artık yeter, vallahi yeter. Çok çilemiz, çok büyük”* der. Bir başkası ise ağlayarak *“Evimizin önünde bir dönüm bahçemiz var. Bir tek biber dikemiyoruz. Bizi böyle ağlatanlar, Allahım daha beter ağlatsın onları”* şeklinde yine öfkeyle dile getirir duygularını.

Muğla Akbelen’de de diğer coğrafyalarla benzer bir manzara vardır. Kömür madeni ilerledikçe birçok köy yok olmuştur. Kaybettikleri için üzülen köylüler başka ekolojik kayıplar vermek istemedikleri için yaşam alanlarını koruma mücadelesi vermeye başlamışlardır. Akbelen köylülerinin direnişi ekolojik kederin bir noktadan ekoloji savunuculuğuna dönüşmesine güzel bir örnek teşkil eder. Köylülerden biri *“Gürültü kirliliği, hava kirliliği...Psikolojimiz zaten mahvoldu”* diyerek duygusal tepkisini dile getirirken, bir diğeri *“İnanır mısınız, ben evimin önüne bir tane ağaç dikemiyorum. Bir tane çiçek dikemiyorum”* der. Bir başkası ise güçlü bir şekilde mücadelesini verdikleri isteklerini haykırır: *“Topraklarımızı vermek istemiyoruz. Çam ağaçlarımızı kestirmek istemiyoruz. Temiz hava almak istiyoruz”*. Kadının söylediklerini yankılanarak tekrarlanırken film, köyü yutmuş, ormanın kalbine açılmış devasa bir çukur gibi görünen maden ocağı imajı, buna eşlik eden müzikle birlikte kaybedilen ormanın, yaşam alanı için ekolojik keder hissedir.

Belgeselin üçüncü bölümünde ise konu yenilenebilir olsalar dahi özellikle çevresel şartlar dikkate alınmadan yapılan enerji santrallerinin ekolojik bedelleridir. Karadeniz’de derelerin boğulmasına, sel felaketlerine sebep olan HES’lerin ekolojik bedelleri orada yaşayan insanların da anlatımlarına yer verilerek gösterilir. Karadeniz’de kurulan HES’lerin bir diğer etkisini ise orada yaşayan bir adam şöyle ifade eder: *“Yani burada devamlı esen bir rüzgarımız vardı, dağdan esen rüzgarımız. O yok oldu yani”*. Karadeniz’deki dere tipi HES’lerden Hasankeyf’i sular altında bırakmış Dicle Nehri’ne kurulan Ilısu Barajı’na geçiş yapılır. Akan derelerin yanında çalan tulum yerini acıklı bir müziğe bırakmıştır. Tek bir ağacın görüntüde olduğu bu çorak topraklara can veren su, bu kez bir yaşam alanını yok etmiştir. Belgesel, tarihi

mağaralar ve evler sular altında bırakılırken inşaatı devam eden beton evleri, hafriyat taşıyan kamyonları, Antroposen zamanın simge imajlarından vızır vızır çalışan iş makinelerini, tamamlanmış yeni evleri gösterir. Orada yaşayan genç bir erkek yaşadığı ekolojik kayıp karşında hissettiği solastaljik duygularını şöyle ifade eder:

“Gerçekten çok zor bir durumdu. Yani bir yandan geçmişimize baktık. Bir yandan geleceğimize. Tarih bir yandan, çocukluğumuz bir yandan. Geçmişimiz, anılarımız bir daha göremeyeceğimiz bir şey oldu. Yani bir ev gider bir ev gelir o sorun değil ama böyle bir tarih bulunmayacağı için biz o anlamda çok üzüldük ama yine de yapıldı yani. Ölmüş ile olmuşa çare yok. Biz şu an da yeni Hasankeyf’e geldik. Yani burada tamam eski Hasankeyf’e göre evler daha iyi şekilli, daha büyük ama biz burada mutlu değiliz. Mağara evleri özliyorum, Dicle’yi özliyorum, çocukluğumuzun geçtiği eski medreselerdeki yerler, top oynadığımız yerler, saklambaç oynadığımız yerler... Yani bu hepimiz için bir kayıptır aslında. Çünkü buraya dünyanın her tarafından insanlar gelip gezerdi. Bugün mesela gelen insanlar bu suyu görüyor, bu evleri görüyor. Bu evler ve su her tarafta var ama o tarih hiçbir yerde yoktu. Onun için insanlar biraz kırgın ve üzüliyor bu baraj için. ...Misafirlerimiz bir tek Hasankeyf’in suyun altında kaldığını düşünüyor. Bu baraj 90 km uzunluğunda. Dört ilimiz olmak üzere, Batman, Diyarbakır, Mardin ve Siirt köyleri olmak üzere 300 tane köy kayboldu”.

Hasankeyf’in yeni halinin görüntüleri eski halini bilen, orayla bağ kurmuş kişiler için başlı başına keder duygusu uyandırırken, genç adamın anlattıkları ve ona eşlik eden dramatik müzik Hasankeyf için bir ağıt gibidir.

Belgeselin dördüncü bölümü denizlerin ölümüne neden olan müsilağa ve temiz su kaynaklarının kaybına odaklanır. Doğada su döngüsü devam ederken temiz su kaynakları endüstriyel atıklar, madencilik faaliyetleri, tarımda kullanılan kimyasal zehirler, kentsel atıklar gibi kirleticiler yüzünden hızla kirlenmesi söz konusudur. Belgesel, zihnimizde iz bırakmış müsilağ görüntüleri, uzmanların açıklamaları ve kullanılan müzikle birlikte Marmara Denizi’nin ölümüne kederlenir. Belgeselde Aslı Odman müsilağın neden olduğu ekolojik kayıplar için “iki bin yıllık denizin ölümüne

kendi ömründe şahit olmak çok çok çarpıcı bir deneyim” diyerek duygusunu dile getirir.

Bursa’da yaşayan bir adam “*Tahmini konuşuyorum, sene olarak belki yanılabilirim. Ben 10 yaşında 88’de şurada balık tutuyordum...Ne balık vardı...O siyah bilmem ne suyu geldi. O zehirli su...*”, başka biri “*Kurbağa yok ya. Valla kurbağa. Ben sesine hasret kaldım. Vrak vrak öterdi ya*” diyerek kirleticiler yüzünden kaybettiklerine hissettikleri solastalji duygusunu dile getirirler.

Belgeselde Türkiye’nin farklı coğrafyalarında birinden diğerine hareket eden arabadan yükselen “*havasına, suyuna...*” ile başlayan Türkçe şarkı yerini sözlerinde ekolojik keder duygusunun açığa çıktığı İngilizce şarkıya bırakır:

*“Gitmeyin su kıyısına çocuklar
Ölü balıklar kıyıya vurmuş
Gitmeyin su kıyısına
Bu su, su olmaktan çıkmış”*

Belgeselin yeni uğrağı Uşak Ulubey Kanyonu’dur. Burada geçen sekansta orada yaşayan bir anlatıcı 40 yıl öncesinde İstanbul ve İzmir’den deri işletmelerinin Uşak’a taşınmasıyla başlamış olan, bir zamanlar bahçelerini suladıkları, tarım arazilerini besleyen çayın kirliliğinden bahseder. Anlatıcı bu çayın, belgeseldeki konuşmacılardan Bülent Şık’ın “*...inanılmaz kirlî. Yani Türkiye’nin ikinci Ergene’si desek yanlış olmaz*” dediğı Büyük Menderes Havzası’nı kirleten önemli unsurlardan biri olduğunu belirtir. Anlatıcının anlattıkları ile sekans boyunca anlatıya paralel olarak ilerleyen şarkının sözleri ve suyun kirliliğini, kentin betonlaşmasını gösteren imajlar birlikte verilir. Şarkının devam eden sözleri aşağıdaki gibidir:

*Dağlardaki kaynaklardan
Öyle bir su gelir ki, duru ve serin
Tepelerden aşağı kıvrılarak
Kasabalara iner içlerinden geçer*

Şehirlere indiğinde

Kirli bir griye çalar rengi
Yatağında akarken
Zehirliyor ve kirletiyor insanlar
...
Gitmeyin su kıyısına çocuklar
Ölü balıklar kıyıya vurmuş
Gitmeyin su kıyısına
Bu su, su olmaktan çıkmış

İngilizce şarkıdan tekrar “*Havasına, suyuna...*” şarkısına geçiş yapılırken film odağına aldığı soruna yaklaşarak (zoom in) suyu kirleten bütün kirlilik görüntüleri hızlı bir şekilde gösterilir. Şarkılar arasındaki geçiş, şarkıların sözleri, anlatılar, kullanılan imajlar birlikte ekolojik keder duygusunu açığa çıkarır.

Belgeselin beşinci bölümünde Ceren sanal gerçeklik (VR) gözlüğünü taktığı sahnede kuraklığın hüküm sürdüğü, dev obrukların olduğu bir film-dünyaya geçiş yapar. Ceren kumandayla kontrol ettiği bu dünyada kuş bakışı hızla yol alır. Akarsulara denk geldiğinde yüzünde gülümseme ile elini uzatır ve plastik su şişesini doldurmaya çalışır. *Persona* filmindeki çocuk karakterin yerini dolduran, belgesel boyunca elindeki cam bardağa vurarak Ceren’in düş ve gerçek arasındaki geçişlerini sağlayan çocuğa uzatır. Filmin kendi organik sesiymiş gibi bir ses duyulur: *Bedava mı sandın? Susuz Yaz* filminden alınan bazı sahneler, uzman anlatılarıyla birlikte suyun mülkiyetinin kimde olduğu meselesi tartışılır. Osmanlı döneminde başlayan suyun metalaşma hikayesi plastik şişelerde satımı ile devam etmektedir. Türkiye’nin farklı coğrafyalarında yerli halkın anlatısında benzer sesler duyulur. Temel yaşam hakları olan su ya kurulan hidroelektrik santrallerle şirketlere devredilmiş ya da açık madencilik faaliyetleri yüzünden zehirlendiği için kullanılamaz hale gelmiştir. Belgeselin Manisa Deniz Köyü’nde açık madencilik imajıyla düşündüğü sahnede farklı yerli anlatıcılardan öfkeyle karışık bir üzüntüyle şu sesler yükselir: “*Önceden şu çeşmeden su akıyordu. Buradan kömürün içinden sondaj vurdular. Kömür içinden çıkıyor su*”, “*İçilecek su yok*”, “*Akarsularımız hep gitti*”, “*Sondaj vurmuşlar, su geliyor. Su kükürtlü. Mesela koy kuru fasulye, iki gün kaynatsan pişmiyor*”, “*Bir banyo olamazsın...*”

Sivas Bakırtepe Altın Madeni olduğu bölgede yaşayan yaşlı bir erkek ise kederini şöyle dile getirir: *“Bizim sularımız hep kesilmiş. Sularımız akıyor. Yani bağrımız yanmıştır bu su yüzünden. Yani hiçbir şey bırakmıyorlar ki. Bir suyu bize layık görmediler. Biz şimdi beş kiloluk bidonu alıyoruz, gidiyoruz, uzakta bir çeşme var, okulun orada. Oradaki suyu getirip içiyoruz. O kadar sıkıntı. Ben 80 yaşındayım, gidip oradan su getiriyorum”*. Yine orada yaşayan başka biri: *“Yani burada bizim yaşam alanımızı öldürdüler. İşte burası ziyaret, sizin geldiğiniz, bu gördüğünüz yer. Burayı dahi yok etmeye çalışıyorlar. Yani inanç meselesi de var. ...Divriği’ye kadar 4-5 dönüm sulayan su, şimdi kaşıkla su yok. Yok. Dere kurudu gitti”*.

Artvin Arhavi’de Kavak HES’in olduğu yerde de durum benzerdir. Bir kadın şirketlerin suyu ellerinden nasıl aldıklarını anlatır: *“Dağlardan akan küçük sularımızı vardır bizim, köyün içinde 3-5 tane. O dinamitler zamanı o sular, yeraltına çekildi... Bütün kaynak suları gitti. Kaynak suları da onlarınmış, öyle dediler. Evet o küçük kaynak suları var ya, dere hariç. Yukarıdan gelen küçük kaynak sularımız için o da bizim hakkımız dediler. Şu anda o da yok”*. Bir erkek ise yaşadığı ekolojik kederi şöyle ifade eder: *“Nasıl tarif edeyim ben sana, ne diyeyim sana ya? Her şeyi bitirdiler, kalmadı. Ben 64 yaşındayım, 64 senedir buradayım güzel kardeşim. 64 senedir ben buradayım, böyle şey daha görmedim. Bitirdiler yani bittik. Bittik. Dere mere diye bir şey kalmadı. Irmaklar, her taraf kurudu sularımız kurudu”*.

Su mülkiyeti konusunda benzer hikayelerin yaşandığı ülkenin farklı coğrafyalarının iğnelerle işaretlendiği ve ağlarla birbirine bağlandığı Türkiye haritasında gezinircesine yapılan zoom in ve zoom out’larla Manisa Deniz Köyü, Sivas Bakırtepe Altın Madeni, Artvin Arhavi’de Kavak HES, Muğla Akbelen Ormanı, Bursa gibi yerler arasında geçişler sağlanır. Bu sekans boyunca haritanın üzerinde “eko eko eko” yankısı defalarca kez duyulurken Ceren’e ait dış ses de bu yankıya *“Hatırlıyorum. Tanık olmasam da izledim”* şeklinde karşılık verir. Ceren doğrudan tanık olmasa da izleyerek, dinleyerek, okuyarak haritada “eko eko eko” sesinin yankılanması gibi coğrafyanın her yerinden aynı şekilde yankılanan ekolojik kederi hisseder. Coğrafyanın kederi mevcut ekonomik düzen kurban edilen ekolojik kayıplar yüzündendir.

Su kaynaklarının kaybının anlatıldığı bu sekans Cem Karaca'nın "*Bedava yaşıyoruz!*" şarkısıyla biter. Şarkının "*Bedava yaşıyoruz dostlar, bedava! Hava bedava, bulut bedava*" sözlerine karşın fabrika bacalarıyla, kimyasal gazlarla kirlenmiş hava, bulut imajları görürüz. "*Dere tepe bedava*" sözlerinde ise maden sahası için tıraşlanarak yok edilmiş tepeler, baraj inşa edilmiş dereler gösterilir. "*Yağmur çamur bedava*" dır belki ama o yağmur asitlidir artık. "*Bedava yaşıyoruz dostlar, bedava! Otomobillerin dışı, sinemaların kapısı, camekanlar, onlar bedava. Peynir ekmek değil ama acı su bedava*" dediğinde ise Uşak Kışladağ Altın Madeni ile Erzincan İliç'teki Çöpler Altın Madeni'ne ait temiz su kaynakları için tehdit oluşturan atık baraj gölleri gösterilir. "*Kelle fiyatına Hürriyet, Esirlik Bedava*" sözlerine karşılık ise Akbelen Ormanı için yapılan ekolojik mücadeleye yer verilir: Maden sahası için tıraşlanmış tepeye yazılmış "*Akbelen Ormanını Vermeyeceğiz*" yazısı gösterilir. "*Bedava yaşıyoruz dostlar, bedava!*" şarkısıyla Türkiye'nin farklı coğrafyalarından yorgun, üzgün, öfkeli insanlar, ekolojik kedere sebep olan ekolojik kırımın görüntüleri gösterilirken belgesel bir taraftan da Akbelen görüntüleri ile bu kayıpların önüne geçmek için ekolojik mücadelenin gerekliliğini gösterir.

Belgeselin altıncı bölümünde kaybedildiği düşünülen atalık tohumların kederi, madencilik faaliyetleri ve kentleşme gibi nedenlerle bereketli toprakların yok oluşunun kederi, hayvanların doğal yaşam alanlarından kopartılarak kafeslerde acı dolu kısa bir ömre mahkûm olmalarına duyulan keder birbirine eklemlenir. Açılış sekansında kullanılan yönetmenliğini Erden Kıral'ın yaptığı Orhan Kemal'in aynı adlı kitabından uyarlanan *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1980) filminden alınan görüntü ondan sonra gelen diğer tüm görüntülerle çarpışarak belgesel bu bölümde bereketli toprakların artık kaybolduğunu düşünür. *Bereketli Topraklar Üzerinde* filminin girişinde kullanılan bu görüntü Orhan Kemal'in 29 Eylül 1968 tarihli bir sözüdür: "Dikkat ettim de Çukurova hâlâ "*Bereketli Topraklar Üzerinde*" nin Çukurovası. Bin yıldır böyle". *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanı 1954'te yayımlanan Kemal, on dört yıl sonra bin yıldır olduğu gibi o toprakların hâlâ bereketli olduğuna dikkat çeker. Belgeselde "Bin yıldır, on bin yıldır, yüz bin yıldır" yazılarıyla ülkenin bir zamanlar bereketli olan topraklarının imajları gösterilir. Bu topraklar üzerinde bölüme ismini veren "*Bereketli Topraklar Nerede?*" yazısı görünür. Altıncı bölüm boyunca bereketli

toprakların yok olduğunu ortaya koyan belgesel, bu ekolojik kaybın kederini yaşarken aynı zamanda bu sorusuyla verimli toprakların neden kaybolduğunun hesabını sormaya girişir.

Büyük şirketlerin karşısında var olma mücadelesi veren, neoliberal politikalarla birlikte kamusal destekten yoksun bırakılmış çiftçiler yaşadıkları sıkıntıları anlatırken genel anlatıda bir zamanlar sahip olunan bereketli topraklara solastalji duygusu açığa çıkar. Üstelik yerle birlikte o yerdeki topluluk ve kültür de kaybedilmiştir. Hissedilen solastalji duygusu hem yere hem topluluğa ve kültüre ilişkindir. Altıncı bölümde kamusal destek alamadan küçük çapta çiftçilik yapan köylülerin kendilerini idame ettirecek gelir elde edemediklerinden zamanla çiftçiliği bıraktıklarının hikayesi vardır. Örneğin Manisa'nın Soma ilçesinin bir zamanlar tütüncülüğün yapıldığı bir tarım kenti olarak bilinirken zaman içinde nasıl sanayi kentine dönüştüğünü izleriz. Orada yaşayan insanların çoğu çiftçiliği bırakarak köylerini terk etmiş kentte maden işçisine dönüşmüştür. Zor bela çiftçilik yapan bir ailenin çocuğu göçten önceki eski köyüne solastalji duygusunu dile getirir: *“Köy iyiydi aslında, kimse kalmadı ya. Kahraman'ın yaşındayken [küçük kardeşi] köy daha iyiydi. Şimdi bir tek benim yaşımda bir tane çocuk kaldı, onunla vakit geçiriyorum. Hiç arkadaş yok”*.

Muğla Akbelen'de yapılan madencilik faaliyetleri yüzünden toprak ekecek alanları kalmayan köylülerin ekolojik kederi, solastalji duyguları ve bunun sonuçları orada ekoloji mücadelesi veren bir aktivist tarafından dile getirilir: *“Teyze diyor ki otlu börek yapacağım, ot toplayacak yerim kalmadı diyor. Yaşlılar özellikle çok etkilenmişler. Hemen yolun arkasına, altına taşınıyor olmalarına rağmen köyleri gözlerinin önünde yok edildiği için göçenlerin çoğu kalp krizinden, ani bir beyin kanamasıyla felç geçirerek hayatlarını kaybetmişler”*. Belgesel, ekolojik kayıpları gösteren köyün yamacına kurulmuş, yeşil alanları yutmuş madene ait imajlarla ve gözü yaşlı köylülerin imajlarıyla ekolojik kederi hissedir.

Altıncı bölümde insan olmayanlara duyulan keder ise şöyle açığa çıkar: Gıda odağında neoliberalizmin etkilerini ele alan Bülent Şık, bu sistemin hayvan yetiştiriciliğini bitkisel üretimin dışına taşıdığını belirtir. Belgesel acısını, dramatik

müzik eşliğinde arka arkaya gösterilen üretim tesislerindeki yapay yaşam alanlarında dip dibe tavuklar ve ineklerin imajıyla hisseder. Şık, bitki ve hayvanın iç içe yaşaması gerektiğini belirtirken kadrajda çeşitli hayvanların doğayla iç içe yaşadıkları imajlar gösterilir. Tarım'ı *“bitki hayatının devamlılığında, hayvan hayatının devamlılığının uyum içerisinde binlerce yıldır sürmesi”* olarak ele alan Şık iki büyük ekolojik özne olan bitki ve hayvanın birbiriyle iç içe olma durumunun ortadan kaldırıldığına dikkat çeker. Şık, bu sistemin *“hayvan sağlığı, hayvan refahı açısından dehşetengiz sonuçlar doğurdu”* diyerek hayvanların yaşadıkları acıya işaret eder.

Belgeselde hayvan endüstrisinin çeşitli gazların salınımı üzerinden çevreye verdiği zararlar tartışıldığını belirtilen akademisyen Doğukan Dere hayvanların ödemek zorunda kaldığı ekolojik bedelleri hatırlatır. Hayvanların sera gazları salınımını artırması yüzünden küresel ısınmaya olan etkisiyle ele alan Antropos'un kibriyle şekillenmiş sığ çevrecilikte hayvanın çektiği acı göz ardı edilir. Dere, hayvan üretim çiftliklerinde hayvanların yaşamak zorunda kaldıklarını şöyle anlatır: *“...örneğin tavuk çiftliklerini ele aldığımızda her sene milyarları bulan dünya genelinde bir canlı kıyımı söz konusu. Yaşadıkları süre boyunca da kafeslere dip dibe tıkmış bir şekilde sürekli antibiyotikli havalar soluyarak, organizmaları üzerinde deneyler yapılarak ya da işte deneysel ilaçlar kullanılarak acı ve ızdırap içerisinde bir hayat yaşıyorlar aslında, bir hafta, iki hafta, bir ay, üç ay neyse. Bu acı da yine çok temel bir ekolojik bedel diyebiliriz aslında”*.

Belgesel uzman konuşmacının anlattıklarını, üretim bandında cansız nesneler gibi akan civcivlerin, kafeslere sıkıştırılmış tavukların imajıyla birlikte verir. Endüstriyel mezbaha görüntülerinden sonra çeşitli hayvanların doğal alanlarında yaşadığı eski bir filminden alınan bir görüntü görürüz. Hayvanların özgürce dolaştığı bu imajlardan sonra Eisenstein'in *Grev (Stachka, 1925)* filminde mezbaha sahnesindeki bir öküzün öldürüldüğü imajlara geçiş yapılır. Eisenstein'in *Grev* filmi, işçilerin öldürülme çekimi ile mezbahadaki çekimleri çarpışarak seyircinin zihninde işçilerin öküzler gibi öldürüldüğü düşünce şokunu yaratır. *Eko Eko Eko* da Eisenstein'in birbirinden bağımsız iki çekimi çarpıştırmasına benzer bir şekilde imajları çarpıştırarak hayvanların doğal ortamından nasıl kanlı bir şekilde koparıldığını düşünür ve onlar için kederlenir.

Belgeselin son sekansında Türkiye'deki çiftçilerin duyguları Fransa'daki yaşayan çiftçilerin duygularına bağlanır. France 24 adlı televizyon kanalından alınan bir görüntüde bir çiftçi *“Daha fazla devam etmek istemiyoruz. İstemiyorum. Bitkinim, bıktım”* derken Antalya'daki çiftçi *“Altıncı senem. Gerçekten beni yıprattı yani. 42 yaşındayım ama hakikaten yaşlandığımı hissediyorum tam olarak”*, Somalı çiftçi *“Tamamıyla bitti yani. Bitirdiler bizi. Açık ve net yani, köyde şu anda bir yaşantı yapılmıyor”* şeklinde dile getirir duygularını.

Fransız çiftçi ağlayarak *“Bizi yalnız bırakmamalısınız. Pişman olduğunuzda çok geç olacak. Öyle bir çaresizlik içindeyiz ki. Bir gün uyanacaksınız ve hiçbir tane çiftlik kalmamış olacak. Yaşamaya hakkımız var, bunun bilincine varalım. Bize yardım edin”* şeklinde duygularını dile getirdiğinde Türkiye'den yorgun ve üzgün çiftçileri görürüz.

4.4.2.4.2. “Bizim Yaşadığımız Gibi Yaşayamayacaklar” ve Kimlik Kaybı Kederi: “Çocuklarımıza, Torunlarımıza Bile Onu Gösteremeyeceğimiz Bir Daha”

Belgeselin birinci bölümünde Karadeniz yaylasında yaşayan yaşlı bir köylü hangi otun zehirli olduğunu bilmek gibi doğayla ilgili kadim bilgisini paylaşıırken bu bilginin yeni kuşaklara geçmediğini *“şimdiki nesil yapmaya taraf değil”* sözleriyle belirtir. Konuşmacı Oğuz Kurdoğlu da “bizim gibi yaşayamayacaklar” ve kimlik kaybı için duyduğu ekolojik kederi şöyle ifade eder: *“Büyük saygı gösteren, o yüzden de doğayı çok iyi betimleyen, evini kurulacağı alanı çok iyi bilen, tarım yapılacak alanı çok iyi bilen, derelerin yatağını gidip işgal etmeyen bir kültür, bir gelenek vardı. Kırsal alanda yaşayan son kuşak, orada ta neolitikten beri kullanılan on bin yıllık bilgi birikimiyle tarım ve hayvancılık yapıyordu... On bin yıllık bir kütüphane yanıyor, yok oluyor. Bilginin yok olması son kuşağın ölümüyle tamamlanıyor. Çünkü bunlar yazılı bilgiler değil. Ve bu geleneksel bilgiler bütün bu kültürel derinlikte yok olmuş durumda. Bu çok büyük bir acı bence, çok büyük bir yanlış, çok büyük bir problem gelecek açısından. Ve özellikle doğadan koptuğunuz zaman, ciddi şekilde, hani ıssızlık*

kişide başlar ya, beton blokların arasında zoraki kalmış bir çiçek gibi yaşama tutunmaya çalışan bir canlı haline geliyorsunuz”.

Belgesel bu anlatıdan sonra doğa görüntülerinden fabrika bacaların gölgesinde biten beton kentlerin imajına geçiş yaparak gelecek kuşaklara aktarılamayacak kültür ve kimlik kaybının kederini hissederek.

Üçüncü bölümünde sular altında kalan Hasankeyf’te geçen çocukluğuna özlem duygusunu dile getiren genç bir erkek, gelecek kuşaklar bir daha onlar gibi yaşayamayacakları için ekolojik keder duyar: *“Yani böyle çocukluğun yaşanması gereken şeyler özledik. Çocuklarımıza, torunlarımıza bile onu gösteremeyeceğiz bir daha. Çünkü oralar şu an suyun altında.”*

Hasankeyf’te yaşanan ekolojik yıkım bir kimlik kaybı kederi de doğurmaktadır. Belgeselde görüşlerini dile getiren akademisyen Oğuz Kurdoğlu da Hasankeyf’te sular altında kalanın sadece tarihi bir yer olmadığı beraberinde bir kültürün de yok olduğunu şöyle belirtir: *“İnsan orada ekosistemin bir parçası, kırsal alanda. Kültürüyle birlikte yok oluyor. Yani aslında hem oranın ekosistemi hem kültürü su altında kalıyor. Su altında kalan köylerden göç, çok büyük bir yıkımdır. Düşünsenize dedenizin dedesinin dedesinden beri kaldığınız o kadim kültürle yaşadığınız köyünüzden bir enerji yapısı yüzünden ayrılmak zorunda, göçmek zorunda kalıyorsunuz. Aynı şeyi ben de yaşasam hakikaten çok üzülürdüm herhalde. Yani düşünmek bile çok üzüyor. Bu insanlar da çok üzüldüler. Bu muazzam bir problem”.*

Anlatıcıların sözlerinde genel olarak eski yaşamlarına, bir zamanlar sorunsuz bir şekilde ettikleri topraklarına, henüz zehirlenmemiş sularına solastalji duydukları görülür. Çocuklarına bildikleri hiçbir şeyi bırakamayacak olmalarının derin üzüntüsünü yaşarlar.

4.4.2.4.3. Öngörülen Keder: “Her Gün Daha Kötüye Gidiyor. Her Gün Daha Kötüye...”

Belgeselin üçüncü bölümünde bir anlatıcı yaşadıkları ekolojik kayıplar için *“Her gün daha kötüye gidiyor. Her gün daha kötüye...”* şeklinde duygularını dile getirerek yaşadıkları ekolojik kayıpların gelecekte de artarak devam edeceğine dikkat çeker. Belgesel boyunca birçok anlatıcı her gün daha kötüye gideceğini öngördükleri ekolojik kayıplar için de kederlenirler. Her şeyin her gün daha kötüye gittiğinin bilinciyle geleceğe ilişkin genellikle umutsuzdurlar. İkinci bölümde Deriş köyünün bir sakini bu umutsuzluğunu şöyle dile getirir: *“Bu vaziyette gidecek bu. Ölürssek kurtuluruz, ölmezsek çekeceğiz”*. Altıncı bölümde tarım alanlarının giderek yok olduğu Soma’nın bir köyünde çiftçiliği sürdüren bir köylünün anlatısında da geleceğe dair umudunun olmadığı ortaya çıkar: *“Benim oğlanların ikisi de Soma’ya gitmek zorunda, okula. Kendi çabamızla ayrı bir külfet. Çocuklar da okula gitmek istiyor. Çocukları ya okuldan alacağız ya da biz bu hayvanları falan da satıp köydeki bu işte kurduğumuz aletleri edevatları satıp Soma’da bir tane daire alıp ya da bir ev alıp Soma’ya gidip, Soma’da sermayenin dayatmasına biz de boyun eğeceğiz. Nereye kadar gider? Onu Allah biliyor ama bu şartlar altında yürümez”*.

Diyabakır’daki çiftçi ise duygusunu şöyle dile getirir: *Hayvan dışarıdan geliyor, buğday dışarıdan geliyor, saman ya, saman dışarıdan geliyor. Ne oldu ya bu ülkeye? Dedelerimiz, babalarımız çocuklarına, torunlarına bir şey bırakmak için gayret ederdi. Ama şimdi günü kurtarmanın derdinde, herkes günü kurtarmanın derdinde. Gıdanın bağımsız bir hale dönüşebilmesi için mücadele vereceğiz yani. Şirketlerin tekelinde olan bir şey olamaz. Sen toprağı, suyu, havayı bile artık şirketleştirdin yani. Bunu kabul etmeyeceğiz, budur yani bizim için.*

4.4.2.5. Ekolojik Etik Deneyim ve Uyanış: “Sahiden Neyle Karşı Karşıyayız?”

Belgeselin ilk bölümünde zihnin bağımsızlık sistemini korumak için vazifelendirdiği Eren, bir gölge olarak yaklaştığı, sakinleştirici aldığı için uyumakta

olan Ceren’e “*Neler geçiyor aklından? Neler çınlıyor o küçük kafanda anlamlandıramadığın?*” sorusunu sorar. Filmde bu soruya cevap olarak yakın çekimde sakin bir kar yağışının olduğu, akan derenin rahatlatıcı sesini duyduğumuz karlı bir ormanın huzur veren görüntüsünü görürüz. Sadece doğaya ait sesler duyulur. Fakat bu an uzun sürmez. Filmin odağı bu karları eritecek parlak güneşe kaydktan sonra *Persona* filminin açılış sekansından doğrudan alınan bir görüntü, hareketi başlatır ve Ceren’in zihninden geçenlerin sakinliği bozularak hızlı hızlı akmaya başlar. Alt bölümlük belgesel boyunca göreceğimiz görüntülerden seçilmiş değişik görüntüler *Persona* filminin açılış sekansında farklı görüntülerin art arda gösterilmesine benzer bir şekilde verilir. Belgeselde görevli Ceren’in daha önce bir kayıt stüdyosunda yaptığını anladığımız seslendirmesi zihninde bir iç ses olarak yankılanır:

“Kaygılarla kuşatılmış bir kale. Surların dışından gelen anlamını bir türlü çözemediğim sesler. Dışarda bir düşman ordusu. Görmüyorum yüzleri neye benzer? Bilmiyorum. Bilmedikçe kaygılarıma daha çok tutsak oluyorum. Terapi seanslarına ödenen küçük çaplı servetler. Kalenin surlarına yerleştirilen çok özel güvenlikler. Hepsi kaygılardan kurtulmak için. Sığındığım bu kalede gezegenin yıkımını bir inşaatı izler gibi izliyorum. Sonra bir şey oluyor. Surların arasına açılan bir yol. Sesler [yankılanarak] işitilir”

Ceren doğanın bilinmezliğinde ondan gelebilecek tehlikelere karşı korku ve kaygı yaşadığı, belgeselde kullanılan reklamlarda da ekofobi hashtagi ile verilmiş psikolojik bir rahatsızlık yaşamaktadır. Ceren’in doğada kopmuş bir şekilde gezegenin yıkımının bir pasif izleyicisi olduğu bu kaleden dışarı adımını atması belgeseldeki hareketli ses-imajlarla temas etmesiyle mümkün olur. Belgeselde yer alan uzmanların gezegenin neyle karşı karşıya olduğunu anlatan dış sesleri Ceren’in zihninde yankılanmaktadır:

Dış ses: *Bildiğimiz anlamda yaşamın sona erebileceği bir sürecin içindeyiz.*

Ceren’in iç sesi: *Düşman görünür hale geliyor.*

Dış ses: *Bunun bir süreç olduğunun farkına vararak bu süreçten en az zararla, buna uyum sağlayarak çıkabilmenin yollarının arayışı içindeyiz.*

Ceren’in iç sesi: *Belirsizlik siliniyor. Kaygı yerini korkuya bırakıyor.*

Dış ses: *Güvenlikli bir siteye kapandığınız zaman bile organik gıdayı sonuna kadar tüketecek cebinizde paranız olduğu zaman bile kaçabileceğiniz bir mesele değil.*

Ceren'in iç sesi: *Korkuyorum çünkü şeyler canlarıyla, kanlarıyla surlara yaklaşıyorlar. Azalan su kaynaklarımız, ekolojik kriz, gezegenimizin yok olma tehlikesi...Korka korka da olsa atılan ilk adım. Kalenin dışında. Gezegenin içindeyim artık.*

Ceren gezegenin içindedir artık. Yaptığı yolculukta ilk temas ettiği ekolojik felaket Marmara Denizi'nde oluşan müsilajdır. Ağır kokusu nedeniyle Ceren'in burnunu kapatmasına sebep olan müsilaj birçok canlının ölümüne sebep olmuştur. Ceren attığı ilk adımla daha önce sadece seslerini işittiğimiz uzmanlar da görünür olmaya başlar. Ceren'in gezegenin içindeki ekolojik felaketleri gösteren bu yolculuğu devam eder:

Ceren'in iç sesi: *Azalan su kaynaklarımız...*

Dış ses: *Suyumuz nasıl kirleniyor? Sanayi bölgelerinde oluşan kirlilikler, madencilik faaliyetleri, enerji sektörünün yarattığı kirlilikler...*

Ceren'in iç sesi: *Daha çok kaygı...*

Dış ses: *Hava kirliliğini aslında iki ana başlıkta toplayabilirsiniz nedenlerini. Birincisi doğal kaynaklar, ikincisi de insan faaliyetlerinden kaynaklı kirlilik*

Ceren'in iç sesi: *Daha çok belirsizlik...*

Dış ses: *Dünya topraklarına kimyasalları bastılar. O kimyasallarla bugün tuzlanma dediğimiz bir olayla karşı karşıyayız. O tuzlanma yüzünden aynı topraklar bugün çok daha fazla suya ihtiyaç duyuyor.*

Ceren'in iç sesi: *Gezegenin yıkımı...*

Gezegenin yıkımını gösteren Antroposen zamanın imgeleri denilebilecek imajlar görürüz: Kirlenen su kaynakları, hava kirliliğini gösteren fabrika bacalarından yükselen gazlarla griye boyanmış gökyüzü, kuraklık yüzünden oluşmuş dev obruklar, madencilik faaliyetleri için tıraşlanmış dağlar, tarım alanlarına dökülen kimyasallar...Bu imajlar eşliğinde sonlara doğru makineleşen seslerinden Ceren'in zihnini ele geçirdiklerini anladığımız uzmanların konuşmalarıyla Ceren'in iç sesinin iç içe geçtiği bu sekansta Ceren'in uyanışını görürüz:

Dış ses: *Aslında doğa kendini yenileyebiliyor, temizleyebiliyor. Ama siz sınırları aşar doğanın kendini yenileyebilme kapasitesinin üstüne çıkarsanız ee tabii ki de doğa da bir nokta da iflas eder.*

Ceren'in iç sesi: *Ekolojik kriz...*

Dış ses: *Küresel ekolojik yıkım, bunun en önemli ayağı iklim krizi.*

Ceren'in iç sesi: *Her biri bedenimde açılan yaralar kadar gerçek şimdi. Canım yanıyor. Olsun. Acı beni harekete geçirecek. Aklımda artık tek bir soru. Kalenin dışında neyle karşı karşıyayım?*

Ceren sorduğu son soruyla uyanır. Ceren'in metaforik olarak ilk uyanışını sağlayan ve gezegenin neyle karşı karşıya olduğunu anlamak için harekete geçiren güç gezegenin kaybı için duyduğu, ona bedenindeki açık yaralar kadar acı veren ekolojik yas'tır. Ceren *“Acı beni harekete geçirecek”* dediğinde ekrana gelen ve Akbelen Ormanı için ekolojik mücadele veren köylüleri harekete geçiren de bu keder duygusudur. Gezegenin geleceği için bir uyanış ve harekete geçiş için Timothy Morton'un (2007: 185) dediği gibi, *“şimdi kederin devam etme, dünyanın dört bir yanında yankılanma zamanıdır”*.

Ceren, ekolojik kırımların yarattığı acının içinden geçiren bu yolculuğundan vazgeçmek istediği zamanlar olur. Belgeselin ikinci bölümünde iç sesi, bu isteğini şöyle duyurur: *“Yolculuk yeni başlıyor, biliyorum. Ama bir tarafım durmak belki de kaçmak istiyor. Bir at geçiyor önümden. Sırtına atlayıp kaçmak. Huzurlu bir uykuya dalmak istiyorum”*. Eren karakteri de Ceren'in bu yolculuğundan vazgeçmesi için elinden geleni yapar.

Persona filminde Alma'nın Elisabet'e *“insanın kendisini biraz bırakması, boş vermesi, yalancı olması daha iyi değil mi?”* demesi gibi Eren de Ceren'e *“Sen mi kurtaracaksın gezegeni?”*, *“Zaten bir noktada yok olmayacak mı?”* der. Alma Elisabet'in Eren de Ceren'in sisteme uyum sağlamasını ister. *Persona* filminde Alma krem sürdüğü sahnede, Elisabet'in içine düştüğü durumun aksine kendisinin toplumsal beklentilerle olan uyumundan ve bundan duyduğu mutluluktan bahseder: *“Ben Karl-Henrik'le evlenebilirim. Çocuklarımız olur...Onları büyütürüm. Her şey belirlenmiş*

benim içimde. Öyle derin derin düşünmeyi gerektirecek bir şey yok. Oldukça güvendedim”.



Resim 4.33. Alma ve Eren'in Krem Sürme Anı

Eko Eko Eko'da ise sistem, mevcut kapitalist ekonomik düzendir. Eren, Ceren'in konforundan ödün vermekte zorlandığı kapitalist sistemle uyumlu olan tarafıdır. Belgeselin birinci bölümünde akademisyen Fuat Ercan “*Ne oldu da hangi dönem, hangi zamanda insan doğayla girdiği etkileşimde doğayı egemenlik altına almanın ötesinde doğayı tahrip eder, kendisini tahrip eder noktaya geldi?*” sorusunu sorduğunda buna cevap olarak farklı uzmanların konuşmalarından kırpılmış arka arkaya gelen görüntülerde on sekiz defa “kapitalizm” ya da “kapitalist” sözcükleri tekrarlanır. Bu kez rahatsız edici uykusundan uyanan Eren olur. Uyanır uyanmaz nemlendirici kremine uzanıp aynen Alma'nın yaptığı gibi ellerine, boynuna sürerek rahatlamaya çalışır ve “*Kapitalizm budur, insana iyi hissettirir*” der. Belgeselin son bölümünde uzmanların konuşmalarında geçen kapitalizm sözcüğü sık tekrarlarla verildiğinde de bu sözcüğün muhatabı olarak Eren, ayarı bozulmuş bir oyuncak gibi sesler çıkararak, kulaklarını tıkar.

Eren ve Alma'nın düşüncesinde eğer sistemi sorgulamazsan her şey yolundadır. Eren'in mevcut ekonomik düzenle bir derdi yoktur. Ceren'in de bu düzene uyum sağlayıp mutlu olmasını ister. Ekolojik krize de yine sistemin sunacağı teknolojik gelişmelerin çare olacağına inanır. Daha doğrusu keyfinden ödün

vermemek için buna inanmayı seçmiştir. Ona göre nihayetinde gezegen bir noktada kaybolacaksa insanın kendisini biraz bırakıp o vakte kadar var olan nimetlerin keyfini sürmek gerekir. Eren, teknolojik gelişmelerin iklim krizi sorununu çözüm bulacağına inanan günümüz insanını temsil eder. Belgeselin aslında bir yeşil aklama örneği olarak gösterdiği, sermaye gruplarının sürdürülebilirlik çalışmalarını över. Neden bu kadar çok enerji tüketmeye ihtiyaç duyulduğu fenomenini hiç sorgulamadan *“Enerji tüketeceğiz. Çünkü insanlığın geldiği medeniyet seviyesinde buna mecburuz. İnsan akli ve teknolojiyle bunun üstesinden geleceğiz”* der. Doğanın sermaye olarak görülüp tahrip edilmesiyle gelişen süreci iyi bir girişimcilik örneği olarak görür. Ona göre bu sayede bugün konforundan ödün vermek istemediği medeniyet seviyesine gelinmiştir. Mevcut ekonomik düzenin devamlılığı için ekolojik bedellerin ödenmesinde hiçbir sakınca yoktur. Bu yüzden HES’ler yüzünden ekolojik kayıplar yaşayan köylülerin anlatılarına *“O barajlar olmasaydı acaba düşündünüz mü muasır medeniyetler seviyesine nasıl gelirdik? Ya ekonomik artıları? Hiç! Düşünmüyorlar ki”* şeklinde tepki gösterir. Eren Ceren’i de ikna etmek için *“Böyle her şeyi tek tek kafaya takarsak olmaz ki! Bir şeyleri feda etmeden nasıl büyüyeceğiz?”* der.

Eren, Zihin’den aldığı vazifeye uygun olarak Ceren’e önce şefkatli bir koruyucu gibi yaklaşır. Bir bedene bürünüp karşısına ilk çıktığında *Persona* filminde Alma’nın Elisabet’e sarılması gibi o da Ceren’i yatağından kaldırıp ona şefkatle sarılır. Eren, Ceren’e *“Çok yalnız kaldın. Çok da yoruldun. Ama artık ben varım. Yanındayım”* diyerek varlığını kabul ettirir. Alma’nın başlangıçta Elisabet’e davrandığı gibi Eren de Ceren’e iltifatlarla bulunur. İkilinin birlikte belgeseli (bizim de izlediğimiz *Eko Eko Eko* belgeselinin kurmaca olmayan katmanı) izlemeye başladıkları ilk bölümde Eren, Ceren’e *“Ekonomik büyüme, çevre. Bir de senin gibi tanınmış bir yüz. Düşünsene. Yani bir sürü insana sosyal bilinci sen aşılayacaksın. Harika bir şey”* diyerek Ceren’in “çevreci ünlü” personasını etkilemeyi başarır. Ceren tebessümle Eren’in yanağını okşayarak memnuniyetini gösterir. Fakat daha sonra Eren’in, Ceren’i içine düştüğü psikolojik durumdan uzaklaştırmak için takındığı tutumu belgesel boyunca şefkat ve öfke arasında seyreden gelgitli bir hal alır.



Resim 4.34. Elisabet'in Alma'nın, Ceren'in Eren'in Yanağını Okşama Anı

Persona filminde Alma'nın Elisabet'e olan şefkati öfkeye dönüştüğünde ona “Doktor ruhsal açıdan sağlıklı olduğunu söyledi. Ama ben senin deliliğinin en kötü delilikten bile daha kötü olduğunu biliyorum. Sen sağlıklı birini oynuyorsun. Hem de başarıyla. Ben hariç herkes inanıyor. Ama ben senin ne denli kokuşmuş olduğunu biliyorum” demesine benzer bir şekilde Eren de Ceren'i öfkeyle yargılar. Belgeselde ekolojik bedelleri en çok ödemek zorunda kalanların kimler olduğunu açıklandığı anlatıda Aslı Odman'ın kullandığı “işaret fişeği” kavramını hatırladığını söyleyen Ceren'in iç sesine Eren'in cevabı şu olur:

“İşaret fişeği ne? Yani, böyle saçma sapan kavramlarla kafanı karıştırıyorsun. Böyle süslü, içi boş kavramlar. Bir duyar kasma yarıışı. Senin enerjini emiyor. Ben senin için söylüyorum. Senin için buradayım ben. Bu hassas çevreci ünlü personasını cebine koymak istiyorsun, öyle mi? O zaman sana bir konuda dürüst olmak istiyorum: Sizin “çevreciliğiniz” Ege'de bir yangın olunca aktif oluyor. Çünkü tatile gidemiyorsunuz ya. Doğu'da o kadar barajlar yapılıyor, neden sesiniz çıkmıyor? Bu toplumcu pozlarınız benim tarafımdan onay görüp içini rahatlatıcaksa...”

Belgesel bu detayla bir sığ çevrecilik örneği olarak gördüğü hassas çevreci personalara bir eleştiride bulunur. Burada önemli olan husus ekolojik kırımların,

bunun nedenlerinin ve ekolojik bedelleri en çok ödemek zorunda kalanların arasındaki ilişkiyi bütünlüklü görüp görmeme meselesidir. Getirilen eleştiri ise ekolojik kayıplara, iklim krizine Antropos kibrimizle yaklaşıp konforumuz bozulacak diye üzülmemizdir. Eren'in işaret ettiği gibi başlangıçta Ceren "ünlü çevreci personası" takındığı için belgesel çekimine dahil olmuştur. Diş fırçalarken musluğu açık bırakmama, organik beslenme, geri dönüşümlü ürünler alma, sürdürülebilirliği destekleme gibi eylemlerle tatmin olmayla sınırlı sığ bir çevreciliği vardır başlangıçta. Ceren üçüncü bölümde geçen bir sahnede, kayıt stüdyosunda belgesel için yaptığı seslendirmede "*Neden bu kadar çok enerjiye ihtiyacımız var?*" cümlesini söylediğinde duraksayıp bu cümleyi "*Düzeltilim mi? Yani biz mi bu? Beni ve seni çıkarırsak geriye kalanlara soralım. Yani geriye kalanlar, doğru. Ara yazı mı girsek buraya?*" diye teklif eder. Ceren çevreci olduğunu düşünerek kendini henüz ekolojik çöküşün bir parçası olarak görmüyordur.

Belgeselin dördüncü bölümünün girişinde *Persona* filminde doktorun Elisabet'e yaptığı konuşmadan alınan bir ses parçasında "*O sığınağın o kadar korunaklı değil. Hayat oraya her yerden sızar*" cümlesinde olduğu gibi Ceren'in sessizliği seçerek kendini korumaya aldığını düşündüğü sığınağına ekolojik felaketlerin doğurduğu hayatın acı gerçekleri sızar. Eren'in "*Sen böyle düşünmüyordun eskiden*" dediği Ceren, kendisinin de görevli olduğu belgeselin kurmaca olmayan evreninden sızan gerçeklerle yavaş yavaş dönüşmeye başlar.

Tüm bölümlerin açılış sekansında Ceren'i yatakta ya uyurken ya da rahatsız edici bir uykudan yeni uyanmış vaziyette, sığınağına sızan düşüncelerle boğuştuğunu görürüz. Ceren'in iç sesi bu durumu "*Beynimin içinde ama neresinde olduğunu bilmediğim karanlık bir odada yankılanıp duruyorlar. Nefesimi kesen metal bir ağırlık bu. Nefes alamıyorum*" şeklinde tanımlar. Belgesel boyunca bu giriş sahnelerinde uzmanların, yerel halkın sesleri birbirine karışarak Ceren'in zihninde yankılanır. Ekolojik çöküşü gösteren imajları tekrar tekrar gördüğü uykularında ellerini sıkır, bedenini rahatsız bir şekilde hareket ettirir. Hayattan sızan gerçekler uyurken bile Ceren'i acıtır.

Neredeyse tamamı bir düş gibi geçen dördüncü bölümün açılış sekansında da Ceren onu acıtan bir uykudan yeni uyanmış gibi sırt üstü uzandığı yatağında gözlerini

tavana dikmiş, bedbaht bir haldedir. Zihninde farklı kişilere ait yer yer makineleşerek birbirine karışan sesler yankılanmaktadır: “*Su, kan ağlıyor. Gözyaşları kanlı orada*”, “*Yavaş yavaş...yavaş yavaş yeraltına doğru sızan sular asitleşir...*”, “*‘Disposable population’ diyorlar ya*”, “*Sularımız tamamen kirlendi*”, “*Burası neresi?*”, “*‘Şu 4.sınıf suyu yiyeceklerimizde kullanıyoruz. Zehir’*”, “*Burası neresi?*”, “*Kanser olduk ya*”, “*O yavaş ölüm*”, “*20 sene 30 sene bu suyun kokusunu yeni aldılar daha*”, “*Sulak alanları sadece yitirmiyoruz. Olağanüstü bir kimyasal kirliliğe de maruz bırakıyoruz*”, “*Onun tabii çok ağır sonuçları olacak yani. O çok açık*”. Ceren zihninde yankılanan bu seslere gözlerinden akan yaşlarla tepki verirken bu seslerin hikayesini “Sudan Ucuz” yazısıyla izlemeye başlarız. İlk mesele Marmara Denizi’ndeki ekosistemi öldüren müsilağdır. Aslı Odman müsilağı “*kadavra metaforu, ceset metaforu, çürüme metaforu*” şeklinde tanımlayarak müsilağa sebep olan atıkları, sanayi atıklarının döküldüğü gözden çıkarılmış bölgelerde yaşayan insanları, o fabrikalarda çalışan işçileri birlikte ele alır. Odman “*o kadavraların, o yavaş ölümlerin birleşerek bir denizin ölümünü yarattıklarını düşünüyorum...Ve o yavaş bir şekilde o denizi öldürürken bütün o cinayetlerin bedeni, o cürümler de orada birleşiyor. Marmara Denizi’nin müsilağı hem bir metafor hem bir gerçeklik, biyolojik bir gerçeklik*” (Nişancı, 2023) olduğunu belirtir.

Odman’ın hatırlattıkları, müsilağa onun deyiimiyle “*Ay biz de denize giremiyoruz, Marmara’nın balığını yemiyoruz*” şeklindeki Antropos’un kibri denilebilecek yaklaşımın aşılması gerektiğini önümüze koyar. Antropos’un kibriyle yapılan bir çevrecilikte kirlilikten ve kaynakların tükenmesinden endişe duyulurken diğer taraftan ekolojik kayıplara sadece insan merkezli bakış açısıyla yaklaşılır. Bu kişiler yaşanan ekolojik kayıpları insanın bir zamanlar sahip olduğu ama şimdi kaybettiği ayrıcalıklar olarak görme eğilimindedir. Bu hatırlatma Ceren’in de bir anlamda kendiyi yüzleşmesini sağlar. Araya giren görüntülerde Ceren, kimi zaman elleri başında “artık duymak istemiyorum” der gibi tepki verse de uzmanların anlatımları, buna eşlik eden müsilağ imajları, kullanılan müzik Ceren’in ekolojik etik deneyim yaşayarak ekolojik kederi hissetmesine sebep olur. Ceren, bu sekansın sonunda gözlerinden akan yaşlarla kederini açığa çıkarır. Bu sekansın sonunda *Persona* filminden alınmış çalmakta olan telefon sesi ve damlayan su sesiyle *Persona*’nın film-dünyasına geçiş yapılır.

Persona filminde Elisabet gibi siyah bir bandaj takmış ve yine siyah kıyafetler giymiş Ceren, başını masaya dayamış oturmaktadır. Odalarını bölen perdenin arkasındaki Eren ise bir gölge gibi gidip gelmektedir. Aslın Odman'ın Marmara Denizi'nin müsilajı ile ilgili söylediği “*bütün o cinayetlerin bedeni, o cürümler de orada birleşiyor*” sözleri tekrarlanır. Odman'ın bunun dışında “*katman katman cesetler var, katman katman cinayetler var*”, “*o yavaş ölüm*”, “*o kadvralar*” sözleri de temiz su kaynakları sanayi atıklarıyla, altın madeninin yaydığı atıklarla kirlenen insanların gözden çıkarılmasının, ıskarta hayatlar yaşamalarının bir metaforu olarak dördüncü bölüm boyunca birkaç kez daha tekrarlanır.

Persona filminde masada geçen ünlü monolog sahnesinin bir benzerini izleriz. Uşak'ta Kışladağ, Ordu'da Fatsa, Erzincan'da İliç Çöpler Altın Madenlerinin ekolojik bedellerini izlediğimiz bu sekansta yine uzmanların anlatıları, o bölgede yaşayanların kederleri, adeta distopik bir filmde alınmış gibi maden alanlarının boyutunu gösteren imajlar, kullanılan müzik, defalarca tekrarlanan vurucu sözler Ceren'i duygusal olarak etkilemektedir. Eren ise *Persona* filminde Alma'nın yaptığı gibi Ceren'in karşısına geçerek Ceren'i etkilediğini anladığı uzmanlarının anlattıklarına cevaplar yetiştirir. Eren, Ceren'e madenler olmasaydı “*Bütün bunlar olmazdı. Mesela bu belgesel çekimi. Yapamazdın, senin de var oluşun mümkün olmazdı*” diyerek karşı çıkar. *Persona*'da Elisabet'in Alma'ya sinirlenip yüzünü çevirmesi gibi Ceren de öfkelenerek yüzünü çevirir ve doğrudan kameraya, bize bakar. Eren uzmanların anlattıklarına artık dayanamayıp öfkeyle masaya vurarak tepki gösterirken, Ceren'in az önce duyduğu öfke yerini üzüntüye bırakır. Kaz Dağları ile ilgili olarak maden için yok edilen dağların su için ne kadar önemli olduğunun, müdahalelerle oradaki yaban yaşamının, bitki örtüsünün kırılganlığının arttığının belirtildiği konuşmadan etkilenen Ceren üzüntüyle başını eğir. Ceren'i en çok etkileyen sekanslardan biri ise İliç Çöpler Altın Madeni ilgili olan olur. Orada yaşayan ve altın madenine yönelik çevresel mücadele vermekte olan bir adamın maden sahasını kayda aldığı amatör görüntülerde tüm Türkiye'ye duyurmaya çalıştığı sesi duyulur: “*Türkiye, altın madeni kuruluyor arkadaşlar. Kökünü sökecekler buranın*”. İmajın etkisini artıran dramatik müzik eşliğinde adamın “*Kökünü sökecekler buranın*” sözü ile bir uzmanın “*Burası neresi?*” sorusu arka arkaya birçok kez tekrarlanır. Kadrajda adamın Fırat Nehri'ne yakınlığının projede 350 metre olduğunu söylediği, kullanılan müziğin isminin (Suyun Gözyaşı)

hakkını verecek imajıyla Çöpler Altın Madeni atık barajı vardır. Atık barajının içerdği kimyasal zehirlerle çevresinde oluşturduğu tehdidin uzun uzun anlatıldığı sahnede uzmanın ölüm kalım meselesi olarak belirttiği detayı açıklamadan hemen önce Eren Ceren’in kulağına fısıldar. Daha sonra uzman bu detayın atık barajının fay hattına olan yakınlığı olduğunu söylediği anda Ceren’in iç sesi “*Fay hattı mı dedi?*” sorusunu sorar. Sonraki çekimde *Persona* filminde Elisabet ile Alma’nın yüzlerinin yarısının tek yüzde birleşmesi gibi Ceren’in yüzü ile Eren’in yüzü de birleşir (Resim 4.35.).



Resim 4.35. *Eko Eko Eko* (2023)'da Masada Geçen Monolog Sahnesi

Aynı adamın “*Allah göstermesin, burada olacak bir depremde, atık barajının seddesinde bir yarılmayla Türkiye’nin tarımı tehlikede*” dediği ve atık baraj görüntüleri üzerine belgeselde Aslın Odman’ın daha önce söylediği “*Hani “disposable populations” diyorlar ya, kullan at nüfusu*” sözleri yankılanan sık

tekrarlarla verilerek yine ıskarta hayatlara vurgu yapılır ve yıkımın estetiği politik bir bilinç kazanır.

Eren, Zihin'den aldığı *"Ya onu ele geçirmek üzere olan nesneleri yok edeceksin ya da o nesneleri daha da görünür kılacaksın"* vazifeye uygun olarak önce nesneleri yok etmeye çalışmış bunu başaramayınca onları daha görünür hale getirmiştir. Ceren'in zihninde sürekli yankılanan seslerin, rüya sahnelerin, zihninde tekrar tekrar oynayan görüntülerin yaratılmasında Eren'in nesneleri daha görünür kılma çabası etkili olmuştur. Eren bu çabasına Ceren'in kulağına fısıldaması, perde aralığından Ceren'i izleyip olanları kontrol etmesi, rüya ile gerçek arasında gidip gelen sahnelerdeki varlığı, Ceren'i kışkırtacak sözler söylemesi örnek verilebilir. Eren genellikle Ceren'i *"Ah be kuzum ya...Ah be"*, *"Kıyamam ya. Üzüldün mü? Mahsus yapıyorlar işte. Görmüyor musun? Böyle senin gibilerin duygularını sömürmek için"* gibi şefkat sözcükleri ile yaklaşır. Öfkelendiğinde ise Zihin'den duyulan iç ses *"Sakin...Ne dedim? Sabrını koru. Daha fazla üzerine gitme"* şeklinde uyarı alır.

Persona filminde doktor, Elisabet'in bir persona taktığını dile getirirse bile onu ruhsal açıdan sağlıklı bulur. Jung da (2016: 56) kişilik çözülmesini normal psikolojinin bir problemi olarak ele alır. Çünkü "normal" denilen bireylerde bile karakter bölünmesinin mümkün olduğunu belirtir. Bugün Ceren gibi birçok birey kapitalizmin sağladığı konforu sürdürürken aynı zamanda hassas çevreci personasını takmaktadır²⁵. Doktor Elisabet'in sessizliği seçerek yeni bir persona taktığını düşünür ve Elisabet'ten kendini iyi hissedene kadar bu personayı takmayı devam etmesini ister. *Eko Eko Eko* belgeselinde ise Zihin, Ceren'in sessizliğini vücudun bağışıklık sistemine bir tehdit olarak görür. Zihnin istediği şey bu çatışma halinin son bulması için Ceren'in önceki "çevreci ünlü" personasını takmaya devam etmesidir. Belgeselin son bölümünün

²⁵ Ceren karakterini oynayan Ceren Moray da verdiği röportajda belgesel aracılığıyla yüzleştiği hipokراسiyi (ikiyüzlülük) açıklar: "Sette dehşete düştüğümüz şeyleri izleyip hemen çektik. Dolayısıyla da çok dürüst oldu. Kendi şaşkınlığımı da, hipokراسimi de yaşadım. Aslına bakarsan, beyaz perdeden izlediğimiz şey benim kendi hipokراسimdi. Kurgusal anlar var elbette ama yüzde 50'si de tamamen kendi algı akışı, yüzleşmesi, gelgiti. Benim için biraz arınma gibi oldu bu proje" açıklamasını yapmıştır (Akman, 2023).

girişinde, Zihnin Eren'e daha önce söyledikleri tekrarlanır. Eren ise bu kez kızgınlıkla Ceren'e seslenmektedir.

Zihnin Sesi: *Vazifen açık. Bu çatışma artık tehlikeli bir boyuta ulaştı.*

Eren: *Kendine bu eziyeti çektirmekten vazgeçmeyecek misin?*

Zihnin Sesi: *Bağıışıklığımız çökmek üzere.*

Eren: *Sana nasıl zarar verdiğini görmüyor musun?*

Ceren doğrudan tanık olmasa da belgesel film aracılığıyla yaşadığı ekolojik etik deneyimle ekolojik kayıpların kederini yaşar. *Eko Eko Eko* belgeselinin 5. Bölümünün açılış sekansında Ceren'in filme dış ses olarak eklenen monoloğunda ekolojik felaketlere dair “*Hatırlıyorum. Hatırlıyorum. Tanık olmasam da izledim*” cümlesini birkaç kez tekrarlar. Bu sekans *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima mon amour*, 1959) filminin açılış sekansını hatırlatır. *Hiroşima Sevgilim* filmi Pompei’de birbirine sarılmış bir şekilde iç içe geçen ölü iki bedeni gösteren imaja benzer bir görüntüyle başlar. Filmde birbirine sarılmış bir kadın ve erkeğe ait çıplak tenlerin pürüzleri de Pompei’de yaşanan yanardağ patlaması sonrası bedenleri örten külleri ya da atom bombasının etrafa saçtığı külleri andırır. Bu pürüzler aşkın sevişme terine dönüşür sonra. Aralarında başlayan diyalogla bir doğal felaket olan Pompei’den bu kez insanın yol açtığı bir başka felaket olan Hiroşima’da yaşananlara geçiş yapılır.

Erkek: *Sen hiçbir şey görmedin Hiroşima’da. Hiçbir şey...*

Kadın: *Her şeyi gördüm. Her şeyi...*

Yönetmenliği Alain Resnais’in yaptığı *Hiroşima Sevgilim* filmi 1945 yılında Hiroşima’ya atılan atom bombasının neden olduğu trajediyi anlatacak bir belgesel fikriyle başlamış daha sonra kurmacaya dönmüş bir filmidir. Filmde belgesel ve kurmacanın iç içe geçtiği görülür. Film “böyle bir felaket nasıl anlatılabilir?” sorusunun peşinden gider. Film bu anlamda öz düşünümseldir. Japon erkek, Fransız kadına “*Sen hiçbir şey görmedin Hiroşima’da. Hiçbir şey...*” derken film böyle bir felaketi anlatmanın imkânsızlığını düşünür. Film aslında felaketin anlatılamaz olduğunu, böyle bir felaket hakkında konuşurken kelimelerin hep eksik kalacağını ima ederken bununla tezat bir şekilde yaklaşık on beş dakika süren açılış sekansı boyunca

gösterilen arşiv görüntüleri eşliğinde kadın durmadan gördüğünü iddia ettiği felaket hakkında konuşur. Film bu sekans boyunca felaketin akla hayale sığmayacak denli büyük olduğunu böylece hissettirir. Hiroşima’da yaşananların temsilinin imkânsız olduğunu göstermek için film- düşünme, çizgisel olmayan bir zaman döngüsünün olduğu, ses ile görüntüyü birbirinden ayıran bir film estetiği kullanır. Filmde “tarihi nesneyle ilişki, ...belirli bir sınır ya da imkânsızlık içeren bir gerçeklik evreniyle bu imkânsızlığı aşındıran, kaydıran bir başka gerçekliğin kesişmesi dolayısıyla sağlanır” (Arslan, 2014).

Fransız kadın Hiroşima’da yaşananlara tanık olmamıştır. Ama kadının “*Her şeyi gördüm. Her şeyi...*” cümlesiyle başlayan ve erkeğin arada söylediklerini keserek onu olumsuzlayan sözleri olmazsa bir iç monolog denilebilecek konuşması boyunca kadrajı kaplayan trajediye dair belgesel görüntüleri kadını haklı çıkartacak niteliktedir. “*Her şeyi gördüm*” diyen kadının gördüğü Hiroşima’da yaşananlara ait ısırtıp imajlarını biz de böylece görürüz. Deleuze, Resnais sinemasında karakterlerin felaketin olduğu yerde bulunmamış olsa bile bu tanık olma durumları için şunları yazar:

Resnais'nin sinemasında karakter tam da Lazarus gibidir, çünkü ölümden geri gelir, ölümler ülkesinden döner; ölümden geçmiştir, ölümden doğar ve ondan kalma duyumotor rahatsızlıklarını muhafaza etmektedir -şahsen Auschwitz'de bulunmamışsa da, şahsen Hiroşima'da bulunmamışsa da... Klinik bir ölümden geçmiş, bariz bir ölümden doğmuştur, ve ölümler arasından döner” (Deleuze, 2021: 253).

Resnais’in filmleri Frampton’un (2013) tefekküre dayalı film-düşünme dediği filmlere örnek olarak verilebilir. Film insanın neden olduğu Hiroşima hakkında düşünürken karakterler de birer filozof gibidirler. Frampton’a göre,

Mantiğin ötesine geçen, tefekküre dayalı insan düşüncesi, sadece dünyaya değil, aynı zamanda belleğe/anıya ve gelecek olasılıkların ön-duyumsamasına da duyarlıdır. Tefekküre dayalı film-düşünme ayrıca aktif ve açıktır, birçok uzamı özgürce değiştirerek herhangi bir uğrağı geçmiş ve gelecekteki bir uğrağa bağlayabilir (Frampton, 2013: 296).

Hiroşima Sevgilim'de tefekküre dayalı film-düşünme ile hem geçmiş şimdiye getirir hem de gelecekteki bir uğrağa bağlanır. Kadın erkeğe konuşmasının bir yerinde “*Dinle beni. Bildiğim başka bir şey daha var. Yeniden başlayacak bütün bunlar: 200.000 ölü. 80.000 yaralı. Dokuz saniyede. Yayımlanan rakamlar bunlar. Yeniden başlayacak hepsi. 10.000 derece ısı olacak yeryüzünde. 10.000 güneş denecek. Asfalt yanacak. Korkunç bir kargaşa başlayacak. Koca bir kent kurulup sonra yeniden kül olacak. Yeni yeni bitkiler türeyecek kumlardan. Dört öğrenci kardeşçe, destansı bir ölümü bekliyorlar birlikte*” diyerek insanların neden olduğu felaketlerin kısır döngüsü hakkında bir filozof gibi düşünür. Deleuze da Resnais sinemasındaki karakterler için şunları söyler:

Resnais'nin karakterleri Auschwitz'den veya Hiroşima'dan geri gelmezler sadece; bir başka yönden de filozofturlar, düşünürdüler, düşünce varlıklarıdır. Zira filozoflar, bir ölümden geçmiş, o ölümden doğmuş ve bir diğer ölüme, belki de aynısına doğru giden varlıklardır (Deleuze, 2021: 254).

Eko Eko Eko belgeselinin beşinci bölümündeki açılış sekansında da ses ve görüntü birbirinden ayrılmıştır. Belgesel Ceren'in monoloğu eşliğinde o bölüme kadar işlenen ekolojik felaketlere dair punctum denilebilecek görüntüleri tekrar göstererek bir değerlendirme yapar. *Hiroşima Sevgilim*'de kadın gelecekte de böyle felaketlerin devam edeceğini öngörür. *Eko Eko Eko* 'da Ceren de iklim krizinin etkilerinin etkisinin giderek artacağı öngörüsü ve ekolojik kırımlara ilişkin bilgisinden hareketle şunları söyler: “*İçimizdeki tüm endişe bütün ket vurulmuş rüyalarımız, anlaşılmaz acımasızlık yeryüzünden silinme korkusu, dünyevi halimize attığımız acı dolu bakış bizim uhrevi kurtuluşa olan umudumuzu yavaşça tüketti. İnancımızın ve şüphemizin karanlığa ve sessizliğe karşı uluması terk edilişimizin en korkunç kanıtlarından biridir ve de dehşete kapılmış sözle ifade edemediğimiz bilgimizin. Sence de böyle mi?*”

Hiroşima Sevgilim'de kadın “*Hiroşima*’da. İnsanlara baktım. Dikkatle demire baktım. Yanık demire. Kırık, et ve kemikmiş gibi yara alabilen demire. Demet biçimi almış şişe kapaklarına; kimin aklına gelirdi? Çiçeği burnunda acısıyla, diriliğini yitirmeden yüzen insan derisine. Taşlara. Yanık taşlara. Parçalanmış taşlara. Bir

sabah uyanıp da saçlarının döküldüğünü gören, kimlikleri seçilmeyen Hiroşimalı kadınların başlarına. Sıcaktan yanıyordum Barış Alanı'nda. Barış Alanı'nda 10.000 dereceydi ısı. Biliyorum. Güneşin kaç derece olduğunu Barış Alanı'nda. İnsan nasıl bilmez?"

Eko Eko Eko'da beşinci bölüm açılış sekansı boyunca Ceren'in ekolojik felaketleri gördüğünü söylediği Antroposen estetiği imajlar (kuruyan Meke Gölü görüntüsü, İliç atık barajı, obruklar, suları kaplayan plastik atıklar vb.) gösterilirken aralarda iki eliyle yanaklarını tutarak odada ileri geri yürüyen Ceren'i de görürüz. Belgesel Ceren'in izlediklerinden dehşete kapılmış olduğunu hisseder. Ceren gördüklerini şöyle dile getirir.



Resim 4.36. Meke Gölü/ Konya

"Hatırlıyorum. Hatırlıyorum...Yani tanık olmasam da izledim. Heybetli volkan Karacadağ. Hemen yanibaşında bir göl. Bozkırın içinde bir vaha sanki ama içinde canlı yok. Acı bir su. Acı bir göl. Hatırlıyorum. Tanık olmasam da izledim. İşte Meke Gölü. Göl nerede? Kuraklık. Dinledim. İklim krizimi mi? İzledim. Dev ironiler. İzledim. Hatırlıyorum. Avrupa'nın en büyük güneş santrali. Erkekçe. En büyük güneş santrali bizim. Daha ne? Hatırlıyorum. Tanık olmasam da izledim. Susuz tarım olması gereken yerde onlarca sulu tarım alanı. Ve işte obruklar. İzledim hem de tepeden izledim.

Yeraltı sularını çeke çeke oluşan çukurlar. Dinledim. Kuraklık işte diyorlar. Nasıl bir örtü ki bu kuraklık? Ne biçim bir kâbusun içindeyiz böyle? Ne şekilsiz bir hikâyenin”

Hiroşima Sevgilim’de kadın “Yağmur korku sarıyor insanın içine. Büyük Okyanus’un sularına yağan kül yağmuru. Öldürüyor okyanusun suları. Okyanusun balıkçıları öldü” diyerek nükleer felaketin ölüm saçtığını belirtir. Eko Eko Eko’da ise sular kimyasallar yüzünden ölmüştür. İliç atık barajının imajları eşliğinde Ceren temiz suların nasıl ölmekte olduğu anlatır: “İşte zehirli kimyasala boğulmuş sular. Fırat sudan ucuz yaşamlar. Gözden çıkarılmış insanların coğrafyalarından sadece biri. Yaşamı taşıyan Fırat, bir zehir ırmağı olma yolunda. Kuraklık mı dediniz? Dinledim. Hatırlıyorum. Denetimsiz fabrikaların yükünü taşıyan sular. İşte Menderes. Ege’nin kirlilik yükü omuzlarında. İzledim”.

Hiroşima Sevgilim’de kadın atom bombasının etrafa saçtığı nükleer zehirler yüzünden artık yenilemeyen yiyecekleri şöyle anlatır: “Yiyeceklerden korkuyor insanlar. Koca bir kentin yiyeceklerini atıyorlar. Koca bir kentin yiyeceğini toprağa gömüyorlar”. Eko Eko Eko’da ise nükleer zehirlerinin yerini tarım zehirleri almıştır: Ceren “işte Meriç Deltası, pirinç tarlaları. Bir Hitchcock filmi gibi izledim. Yağmur gibi yağın tarım zehirlerini izledim” der.

Hiroşima Sevgilim’de kadın Hiroşima’da yaşananları müzelerden, sinemada gösterilen haberlerden, filmlerden, fotoğraflardan görmüştür. Eko Eko Eko belgeselinde Ceren de Hiroşima Sevgilim’de kadının inşa ettiği belleğe benzer bir bellek inşa etmiştir. Ceren belgesele dahil olduktan sonra ekolojik çöküşü izlemiş, dinlemiş ve okumuştur. Bunu şöyle ifade eder: “Tarım işçisinden tüketicisine fırlatılmış bir işaret fişegi. Kaçamıyoruz. Sularımızı saran kimyasal zehirler. Hatırlıyorum. Dinledim. İşte Doğu Karadeniz. İzledim. Her yerden su fışkırıyor. Ve yine dinledim. Çay tarımının altındaki tüm su kaynakları zehirli. Neden mi? Kimyasal gübre. Hatırlıyorum bir sel geliyor. İşte bakın derenin denize kavuştuğu yerde. Ne çok plastik. Plastik. Plastik Plastik. Görmediğim için korktum. Görmediğim için korktum ama yine de okudum. Her yerde plastik. Soluduğumuz havada. Yüzdüğümüz denizde. Yediğimiz balıkta. İçtiğimiz suda. Hatırlıyorum. İzledim. Dinledim ve okudum”.

Hiroşima’da kıyamet bir anda gerçekleşmiştir. *Eko Eko Eko* belgeselinde ise ekolojik kıyamet bir yavaş şiddet olarak ağır ağır şimdide yaşanmaktadır. Belgeselde küresel ısınma önlenemediği takdirde ve ekolojik kırımlar da sürdükçe ekolojik kayıpların yaşanmaya devam edeceği öngörülür. Belgesel geleceğe ilişkin bu öngörülen kayıplar için de ekolojik keder duyar.

Hiroşima Sevgilim ile *Eko Eko Eko* belgeseli arasında başka bir benzerlik de her iki filmde de uyku esnasında titreyen bir el imajıdır. Belgeselin son bölümünde geçen bir sahnede Eren uyumakta olan Ceren’in yanına gelip yine ona seslenir: *Yine nelerle zehirliyorlar aklını? Neleri birbiriyle ilişkilendiriyorsun kim bilir? Ne filmler çeviriyorsun kafanda?* Ara görüntü olarak tarım alanlarına ekosistemini yok eden kimyasal zehirlerin dökülmesini izleriz. Zihninde tekrarlanan görüntülerin, yankılanan seslerin etkisiyle Ceren’in elinin, *Hiroşima Sevgilim*’de Japon erkeğin uyurken titreyen eli gibi titrediğini görürüz. *Hiroşima Sevgilim*’de bu imaj Fransız kadına memleketi Nenvers’de Alman sevgilisinin son nefesini verirken titreyen elini hatırlatır. Bu imajla Hiroşima felaketi ile İkinci Dünya Savaşı’nda kadının düşman olduğu için öldürülen sevgilisin kaybı sonrası yaşadıkları birbirine bağlanır. Ceren de uyurken birbiri ile ilişkilendirdiği bağlantılarla ekolojik çöküşün bütünlüklü bir filmi çevirir zihninde.

4.4.2.6. Ekolojik Yas Tutmak: Antropos Kibrini Aşmak

Karşılaştırmalı analizleri yapılan hem *Persona* filminde hem de *Eko Eko Eko* belgeselinde ana karakterler içine gömüldükleri sessizlikle bir çeşit yas tutarlar. Ceren belgesel aracılığıyla yaşadığı ekolojik etik deneyimle hassas çevreci personasının Antropos kibriyle şekillenen sığ bir çevrecilik olduğuyla yüzleşir. Elisabet de tanıklık ettiği dönemin felaketlerinin acılarını, yaralarını gördükten sonra kendi bilincine varır ve taktığı persona ile gerçek varlığından ne kadar uzaklaştığını görür. Suçluluk duygusuyla çocuğunu dahi yeteri kadar sevmeyi başaramadığı için gölge arketip Alma ile kendini yargılar. Bu yargılama sırasında acı çeker ve aslında yüzleşme gerçekleştikten sonra iyileşir.

Persona filminde yaşadığı zamanın felaketlerine (Yahudi Soykırımı, Vietnam Savaşı) olan tanıklığı Elisabet'in canını acıtır. Bu acı Elisabet'in kendiyile hesaplaşmasını sağlar. Elisabet yeterince sevmediğini düşündüğü çocuğuna ait fotoğrafı yırtsa bile aslında atmaz. Ünlü monolog sahnesi öncesi masada otururken elinin altındadır bu fotoğraf. Alma'nın Elisabet'i yargılamaya başlamasına sebep olan da bu fotoğraftır. Elisabet gölge arketipi Alma aracılığıyla aslında kendiyile bir hesaplaşmaya girer. Karanlık yanının farkına varır. Başkalarının başına gelen acı felaketleri görmek, fotoğrafına bakmak onun kendisinin farkına varmasına sebep olur. Bunu ona Alma hatırlatır. Elisabet başkasının acısına bakmış, bunun için kederlenmiş ve bu acı dolayısıyla kendine bakmıştır. Kendi karanlık tarafıyla yüzleşmiş, toplumun sevdiği kişi olmak için kendi varlığından uzaklaşarak persona taktığını idrak etmiştir. Sessizliği bilinçli olarak tercih etmiş olması bu farkındalığın dışavurumudur. Elisabet yas sürecini yaşar ve kendiyile tam olarak yüzleştğinde ise iyileşme gerçekleşir.

Yas tutarken genellikle zaman doğrusal akmaz. Kişi yas deneyimi boyunca rüyalarda gezinir gibi belleğinde gezinir. Yas sürecinde ilk başta duyulan yoğun keder duygusu kişinin aynı anda farklı uzamlarda kayıpla bir etkileşim kurmasına sebep olur. Hem *Persona* filminde hem de *Eko Eko Eko* belgeselinde ana karakterlerin yas tutma sürecine uygun olarak doğrusal bir zamanın olmadığını, gerçek ve düşün iç içe geçtiğini görürüz. Her iki film de düş ve gerçeğin iç içe geçtiği yas tutma zamanını ve uzamı kurgu tekniklerinin ön planda olduğu bir biçimciliği tercih eder. *Eko Eko Eko* belgeselinde Umut Tümay Arslan'ın (2020a: 330) belirttiği gibi “estetik tercih, yolun sonunda etiği bulur”.

Filmin kurgu estetiğini oluşturan kesme ve katların düşünceyle üretildiğini söyleyen Arslan'a göre “aynı zamanda filmler kesme ve katlarla düşünceler ve duygulanım biçimleri üretiyorlar. İçinde yaşadığımız dünyaya dair içinde yaşadığımız modern zamanlarda ayakta olan sorularla hep ilişki içinde filmler (Bozkurt, 2020). *Eko Eko Eko* belgeseli de kesik ve katlarla içinde yaşadığımız zamanın temel sorularını sorarak gezegenin kaybı hakkında düşünür. Bu düşüncüyü yaparken kesik ve katları gizlemeyi tercih etmeden etik bir sorumlulukla bir Antroposen estetiği yaratır. Bu estetik, film-dünyası için özel olarak bestelenmiş Antroposen zamanın ruhuna uygun dramatik müzikler, yönetmenin özellikle bizi o noktada düşündürmek için kullandığı

arşiv görüntüler, araya giren eski film parçaları, kadraj tercihleri, bazen hızlanarak zamanı sıkıştıran kurgu, bazen ekolojik yıkımın boyutunu göstermek için toprakta, denizde, havada, ormanda ağır ağır ilerleyip insanların yarattığı lekeleri/yaraları gösteren yavaş çekim, izlediğimizin bir film olduğunu hatırlatan, kamera arkasını açık eden görüntüler gibi yollarla yaratılmıştır. *Eko Eko Eko* 'nun estetiği gezegenin kaybını gösteren, bunun için acı çeken bir film estetiğidir. Ceren'in gezegenin yok oluşuna duygusal tepkisi, felaketi doğrudan tanıklık edenlerin acısı, kederi ve izleyici olarak bizim duyduğumuz keder birbirine eklemlenir.

Karakterlerin yaşadıkları yas süreci onları harekete geçiren güç olur. Elisabet'in iyileşme süreci tamamlanır ve evden ayrılır. Ceren belgeselin sonunda Eren'den hesap sorar ve bu hesaplaşmadan güçlenerek çıkar. Son bölümde çiftçilerin yaşadıkları acı deneyimlere dair duygularını dile getirdiği görüntüler ve bunlara eşlik eden Aslı Odman'ın konuşması Ceren'i duygusal olarak etkileyip harekete geçiren son damla olur. Odman konuşmasında Hindistan'da, Fransa'da mesleki intiharların en çok çiftçilerde görüldüğünü belirtir. Odman işaret fişegi olarak adlandırdığı bu durumun *"koskoca bir insanlık faaliyetinin ve doğayla bir ilişki tarzının ortadan kalkışını bize gösteriyorlar"* şeklinde açıklar. Ayakta olan Ceren izlediklerinden derinden etkilenmiş bir şekilde yatağına oturur. *Bereketli Topraklar Nerede?* filminden alınan, toprak sahibinin daha çok üretim hırsı yüzünden bir işçinin kolunu makineye kaptırdığı görüntüye geçiş yapılır. Makinenin dişlilerine kurban edilen işçinin bedeni, ekranı kızıla boyayan kan, acı çığlıklar Odman'ın sözünü ettiği işaret fişegi olur. Film farklı imajları çarpıştırarak çiftçinin, işçinin bedeninin kurban edildiğini düşünür. Bu şok-imaj Ceren'in yatağının kenarını sinirle çekiştirerek, sıkıştırarak, yumruk olmuş eliyle ifade ettiği duygusal tepkisine sebep olur. Başka bir filminden alınan oyuncu Erol Taş'ın *"Sizden gürbüz çocuklar istiyorum. Bir tane, beş tane, on tane istiyorum...Bak tarlalarımız büyüdü. Tabii iş de büyüdü, çalışacak insan lazım"* dediği görüntü kadraja alınır. Belgesel, sistemin devamlılığı için daha çok bedenin gözden çıkarılacağını düşünür. Ceren duygusal tepkisini gözlerinden akan yaşla açığa çıkarır. Daha sonra ayakları yere sağlam basacak şekilde ayağa kalkar ve mevcut ekonomik sistemi temsil eden Eren'e doğru hareket ederek *"Bereketli topraklar nerede?"* sorusunu sorar. Türkiye'nin farklı yerlerinden çiftçilerin duygusal anlatımlarına yer veren ara

görüntüler eşliğinde Ceren dokuz defa “*Bereketli topraklar nerede?*” sorusunu hesap soran, güçlü bir ifadeyle tekrarlar. Eren Ceren’i sarsarak onu yatağa devirdikten sonra belgesel boyunca gördüğümüz acıyla bakan kadın, erkek, yaşlı, genç yüzleri yeniden kadraja alınır. Ceren son defa haykırarak “*Bereketli topraklar nerede?*” dedikten sonraki çekimde ise altın madeni kurulan Ordu ilinde yaşayan bir erkeğin içinde umut olan konuşmasını izleriz: “*Suyu kayboldukça terk edin buraları diyorlar, birileri diyor, ama biz terk etmeyeceğiz. Burası bizim toprağımız. Bu vatan, burası vatan. Yani vatan dediğimiz şey, bir direk bir bayrak değil, vatan bu, vatan su, vatan ağaç, vatan bu. Ve koruyacağız, kalacağız, burada kalacağız yani, gitmeyeceğiz*”. Belgesel, bu konuşmaya eşlik eden bozkırda tek bir ağaç görüntüsü ve ağaçtan giderek uzaklaşan çekimle bereketli topraklar için hâlâ umut olduğunu düşünür. Son sahnede Eren Ceren’e tokat atmaya çalışırken Ceren çok güçlü bir şekilde Eren’in kolunu yakalayarak karşı koyar. Eren bu dirence daha fazla dayanamayıp pes eder. Ceren ise işaret fişegini görmüş bilinçlenmiştir. Sırt üstü yatmaya devam ettiği yatağında gözlerinden akan yaşla ekolojik kederini açığa çıkaran Ceren belgesel boyunca ekolojik etik deneyim yaşayarak, yaşanan ekolojik kayıpların kök nedenlerinin farkına varmıştır.

Ceren’in yas sürecini beş evrede açıklamak mümkündür. Ceren’in gölge arketipi Eren üzerinden ilk olarak ekolojik krizi inkâr etme eğilimi gösterir. İkinci aşama olan öfke aşamasında ise Ceren ekolojik yıkımda kendisinin de payının olduğunu düşündüğü için kendine kızmaya, kendini sorgulamaya başlar. Üçüncü aşamada pazarlık süreci yaşanır. Eren arketipi üzerinden iklim değişikliğinin iyi yönlerine odaklanmak ister (Eren’in “satılabilir temiz hava” fikrini iyi bir girişimcilik örneği olarak sunması). Bu düşüncede bize konfor getiren muasır medeniyetin elbette bazı bedelleri olacaktır. Buna göre bizim odaklanmamız gereken şey kapitalizm sayesinde yakaladığımız refah düzeyi, teknolojik ilerlemeler sayesinde nasıl konforlu bir hayat yaşadığımızdır. Eren arketipinin Ceren’in depresyona girmemesi için tüm ikna çalışmalarına rağmen Ceren ekolojik yıkımın depresyonunu yaşar ve bunu sessizlikle bariz bir şekilde açık ettiği yaşamaya dair isteksizlikle gösterir. Ceren’i genellikle yatakta uyurken görürüz. Ceren’in yaşadığı ekolojik yasın son evresi ise ekolojik krizi ve neden olduğu ekolojik kayıpları kabul etmek ve yaşadığı ekolojik etik

deneyimle harekete geçmek şeklinde olur. Belgeselin son bölümünde ekolojik krize dair gerçekleri manipüle etmeye çalışan Eren'i durdurur. Ceren yas sürecinden güçlenerek çıkar.

Eko Eko Eko belgeselinde Ceren'in etik bir sorumlulukla genel olarak tüm bileşenleri ile gezegen için hissettiği acı, başlarda kendini dışında tutmak istediği ama ekolojik krizin bir parçası olarak suç ortaklığını fark ettiği zamanlarda duyduğu suçluluk, bunun yol açtığı utanç ve öfke duygularıyla karışır. Ceren yaşadığı ekolojik etik deneyimle ekolojik bedelleri en çok ödeyenlerin ıskarta hayatlar yaşayan insanlar ile insan olmayanlar olduğunu fark eder. Belgesel boyunca Ceren'i özellikle insan olmayanların acısı çok etkiler. Boğulan derelerde ölen balıklar, çöplerin içinde ölmüş köpek yavrusu, barajın mazgallarında can vermiş Karacalar, mezbahadaki hayvan bedenleri, hayvan endüstrisi için kafeslerde dip dibe acı içinde kısacık bir hayat süren hayvanların görüntüleri onu en çok etkileyen imajlar olur. Ceren bu görüntüler aracılığıyla ekolojik çöküşün ekolojik bedelini ödemekte olanlarla temas kurarak insan olmayanların kederini hisseder. Ceren bir anlamda çevresel adaletin farkına varmasını sağlayacak şekilde mevcut ekonomik düzenin nasıl felaketlere yol açtığını, gezegenin canlı cansız tüm bileşenleri ile nasıl can çektiğini ve yok olduğunu görür. Bu acı gerçekler tam da Elisabet'in taktığı persona yüzünden gerçek varlığından uzaklaştığını fark etmesi gibidir. Kendini ateşe veren Budist rahip Elisabet'in canını nasıl acıttıysa Ceren'in belgeselde gördüğü ekolojik kayıplar, insan olmayanın çektiği acılar, ekolojik çöküşten en çok etkilenen ve bir anlamda ıskarta hayatlar yaşayan insanların hikayeleri canını acıtır. Ceren görüntüleri izlemeye devam ettikçe persona altında sakladığı gerçek varlığına yaklaşır. Bu farkındalığın oluşmasını sağlayan şey ise gezegenin kaybı için ekolojik yas tutmuş olmasıdır.

4.4.3. *Selyatağı* (2018)

Emre Yeksan'ın, *Yuva* (2018) filmiyle aynı "film-dünya"yı paylaşan ve hikayesi *Yuva* filminin bittiği yerden başlayan *Selyatağı* (2018) filmi ekolojik yıkımı konu edinen 13 dakikalık bir kısa filmidir. *Selyatağı*'nda "ekolojik yas" filmin içine

sızmıştır. Film, insan ve insan olmayan arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Seyirci filmi -kullanılan sanal gerçeklik (VR) teknolojisi sayesinde- ormandaki koca bir ağacın bakış açısıyla izler. Film, Antroposentrik etik anlayışını sarsarak seyirciye yaşanan ekolojik yıkımın faili olduğu deneyimini yaşatır.

4.4.3.1. Antropos Kibrini Aşmak için Posthuman Bakış

Selyatağı filmi bir masalın anlatım biçimine yaklaşarak insan ve insan olmayanların birlikteliğini hatırlatır. Yaşam, insan ve insan olmayanların karşılıklı etkileşimini gerektirir ve insanın kendi dışında diğer tüm varlıkları yok ederek hayatta kalması da mümkün değildir (Tsing, 2023: 7). *Selyatağı* filminde ormanda ağaç kesimi için yakındaki bir kasaba tahliye edilmiş ve kesim çalışmaları devam etmektedir. *Selyatağı* filminde filmin yönetmeni Tortum, filmi yaparken “acaba ormanın perspektifinden dünyaya bakabilir miyiz?” sorusunun peşinden gittiklerini belirtir (FilmLoverss, 2019). Bu yönüyle film fabl türüne yaklaşır. Film 360 derece VR çekilerek bir ağacın, ormanın bakış açısının hissedilmesi sağlanır.

Selyatağı filminde seyirci VR teknolojisi sayesinde filmin içindedir. Filmde ana karakter ormanın ve ağacın kendisidir. Seyirci filmin içine dalarak bir deneyimin bir parçası olur. 360 derece etrafının ağaçlarla sarıldığı sahnede ormanın ve ağacın perspektifinden dünyaya bakar. Filmde VR teknolojisinin kullanılma amacı bu perspektifi seyircinin de deneyimlemesini sağlamasıdır.

Anat Pick ve Guinevere Narraway, *Screening Nature: Cinema Beyond the Human* adlı kitaplarında, “Doğaya ayrı veya somutlaştırılmış bir sinematik varlık olarak yaklaşmak yerine, onu günlük yaşamla ilgili sayısız kaygıya açılan bir kapı olarak düşünüyoruz” (2013: 4) diye yazarlar. *Selyatağı* filminde de doğa ayrı bir sinematik varlık değildir. Sinemanın yeni olanakları kullanılarak insan bedeninin, bakışının insan olmayan doğa ile çerçevelenmesi sağlanır. Filmde doğaya kendinden menkul bir faillik (eyleycilik) atfedilmiştir.

James Lovelock tarafından ileri sürülen Gaia hipotezine göre “dünya gezegeni “yaşam” için bir “çevre” değil, aslında yaşayan bir organizma, kendini idame ettiren,

hayatta kalmak için çevresindekileri değiştiren bir sistem... Gaia hipotezi ilk bakışta durumun çok da kötü olmadığını, ne yaparsak yapalım dünya üzerindeki yaşamın devam edeceğini gösteriyor gibi görünüyor (McKibben, 2015: 164). Dünya gezegeni elbette bir sistem olarak var olmaya devam edecektir. Fakat bu bildiğimiz anlamda dünyanın öldüğü gerçeğini değiştirmiyor. Gaia hipotezinin heyecan uyandıran tarafı ise insan olmayan varlıklara atfettiği failliktir. Tsing'in (2023: 19) sözünü ettiği "Hiroşima 1945'te bir atom bombasıyla yerle bir edildiğinde, tahrip edilmiş peyzajda boy gösteren ilk canlı varlık" olan matsuke mantarının kapitalizmin enkazlarında yeşermesi gibi yeni bir yaşamın umudu da buradadır. Tsing dikkatimizi enkaz alanlarında yeşeren umuda neden çevirmemiz gerektiğini şöyle açıklar:

...Endüstriyel dönüşüm, geride kaybedilmiş geçim kaynakları ve tahrip edilmiş peyzajlar bırakan boş bir vaat olduğu ortaya çıktı. Hal böyleyken, bunu belgeleriyle ortaya koymak yeterli değil. Eğer hikâyeyi çöküşle sonlandırırsak, her türlü umudu bir kenara bırakmamız gerekir- ya da dikkatimizi her seferinde diğer başka vaat ve enkaz alanlarına yönlendiririz ve bu böylece sürüp gider (Tsing, 2023: 35).

Selyatağı filmi ağaca, ormana yüklediği güçlü bir faillikle (eyleyici) yeni bir yaşam tahayyülünün umudunu canlı tutar. İnsan olmayan varlıkların failliğini kabul eden Tsing (2023: 36) "ekonomik ve ekolojik yıkıma rağmen yaşama sorunuyla baş başa bırakılmış durumdayız. Ne ilerleme ne de enkaz anlatıları, işbirliği içinde hayatta kalma üzerine nasıl düşüneceğimizi bize söylüyor" der ve matsuke mantarlarını örnek göstererek dünyanın sonunda "iş birliğine dayalı hayatta kalma"yı önerir. Bu eyleycilik Jane Bennet'in (2010) "canlı madde" (vibrant matter) kavramsallaştırmasıyla da açıklanabilecek bir posthuman bakıştır²⁶. Filmde VR teknolojinin kullanılması seyircinin insan olmayanın bakışını deneyimlemesini, onunla temas etmesini sağlar. Şayet bir ormanın perspektifinden dünyaya bakabilirsek

²⁶ Posthuman bakış açısıyla ilgili olarak Amber Caldwell'in "Experiencing Grief through Nonhuman Lenses" (2023) başlıklı yüksek lisans tezine bakılabilir. Caldwell, incelediği *Midnight Mass* (2019) isimli Netflix dizisinde posthuman bir bakış açısıyla insan olmayan varlıkların kederine odaklanır.

insan olmayanla karşılıklı etkileşimimizin farkına varır, Antropos kibrini aşmış oluruz. Film, Antropos kibrini aşmak için posthuman bir bakış açısının gerekliliği hatırlatır.

VR teknoloji Yeksan'ın da belirttiği gibi seyirciye bir kadrajsızlık sunar. Seyirci sanal gerçeklik ortamında kadraji kendi belirler. Bu bir anlamda yapılandırılmış bir evrende kendi istediklerini kadraja almak şeklinde olur (FilmLoverss, 2019). Fakat seyircinin kendi istediklerini bakma özgürlüğü ona bir tanrısal bakış vermez. Seyirci ormanın, ağacın bakışı ile çerçevelenmiştir. Ormana verilen faillik seyirciyi ayrıca “bakılan” konumuna düşürür.

Filmin dijital platforma yüklenen VR'sız fomatında sahneler arası geçişler ses köprüsüyle kurulan kurgu tekniği ile yapılmıştır. Filmin jeneriği akarken ormanın doğal sesleri ses kuşağını oluşturur. Elinde fenerlerle bir grup insan Ali'yi aramaktadır. Ağacın etrafında yerde uyuyan insanlar vardır. Elinde fenerle ağaca yaklaşan adam “*Sen kimsin?*” der. Adam ağaca yaklaştıkça ağaç geçirgen bir özellik kazanır. Adam adeta ağacın içinden geçer. Bu esnada ağaç insana ait olamayacak melezlikte bir sesle konuşur:

“Bunca yıllık ağacım....”

Ağacın konuşturulmasıyla ağaca bir faillik yüklenirken anlatı fabl türüne yaklaşır. Ağaç, doğadaki milyonlarca yıllık varlığını insana hatırlatır. Bu görüntünün üzerine dağınık plastik sandalyelerin ve bir masanın kurulduğu bir köy meydanı görüntüsü bindirilir. Bir polis aracı kadraja girer. Anonsta orada oturan ev halkına “evleriniz boşaltın” anonsu yapılmaktadır.

Elinde telsiz olan bir polis memuru “*Allah aşkına buraya birilerini yollayın*”. Karşı taraf “*Ali yok mu Ali!*” der.

Polis memuru: *Ali olsa ben neden sizi arayayım.*

Ali kayıptır. Ali'nin nerede olduğuna ilişkin filmin farklı mekanlarındaki (orman, köy meydanı) kişiler arasında telsiz aracılığıyla bir iletişim söz konusudur. Böylece filmdeki sahneler bu ses kuşağı ile birbirine bağlanır. Ormanda ağaç kesimi söz konusudur. Ve yakındaki yerleşim yeri de boşaltılmaktadır. Filmde insan doğaya

yabancılaşmıştır ve doğa korkulan bir unsurdur. Ormanın kesiminde görevli olan kişiler arasında gerçekleşen diyalogda bu durumu net bir şekilde görürüz. Görevlilerden biri çığlık attığında o sırada Ali'nin nerede olduğu ile ilgili polis memuru ile konuşan başka ormancı (Murat) “*ne oldu?*” der arkadaşına. Böceklerden korktuğu için çığlık atmış görevli “*abi bi şey yok. Böcek çok böcek*” şeklinde yanıt verir. Film bu sahnede insanın bir parçası olduğu doğadan nasıl koptuğunu ve ondan korkar hale geldiğini düşünür.

Ali köyden destek istendiği için aranmaktadır. Polis memuru Ali'nin nerede olduğunun cevabını alamayınca “*yoksa yok biz devam edeceğiz*” der. Bu sırada polisin konuştuğu ormancı Murat Ali'yi telsizle tekrar arar ve “*Ali, Alicim. Bak bu milletin ihtiyacı var sana. Sensiz başlayacaklarmış bak. Başın belaya girmesin sonra*” der. Hikâyede olay örgüsü takibi ses aracılığıyla verilmektedir. Önceki sahnede duyduğumuz sesi sonraki sahnede telsizden tekrar duyarız. Ali ve yanında başka insanlar bu sırada filmin başında gördüğümüz ağacın eteğinde uyumaktadırlar. Telsizden duyulan anons seslerine ormanın sesi karışır. Kadrajda diğer ağaçlardan daha büyük bir ağaç vardır. Ağaç filmdeki ana karakterlerden biridir. Ağacın üzerinde ona kutsal bir görüntü kazandıran bir ışık yanıp sönerken aynı kelimeler yeniden dökülür ağzından:

“Bunca yıllık bir ağacım

Biçtim ekinimi hazır harmanım....”

Ormandaki canlılığa ait tüm sesler yükselir. Ağacın eteğinde derin bir uykuya dalmış insanlar ağacın kökleri gibi uzanmaktadır. Ağaç ormandaki tüm seslerle birlikte yüce görünmektedir. Ses kuşağındaki sesler hem ormanın tekinsizliğini hem de yüceliğini haykırmaktadır. Ormanın sesinin şiddeti gittikçe artar.

Filmde bütün erkekler ağacın etrafında toplanıp uykuya dalarken hayvanlara bir şey olmaz. İnsanların Antroposen zamanda yığınla üretmiş olduğu plastik sandalyelerin yığıldığı meydana bir grup inek görünür. Tüm insanlar bir uyku hastalığından mustarip uyuyordur. İnekler bu duruma şaşırmış gibi masada, yerde yığılmış insanlara bakarak geçerler oradan. Ses kuşağında ineklerin çıkardığı

mölemeler ve zil sesleri vardır. Ormanda da durum aynıdır. Ağacın etrafındaki insan sayısı artmıştır. Ağacın adeta bir çekim gücü vardır. İnsanları yanına çekip oracıkta uykuya dalmalarına neden oluyordur. Ağaca doğru yürüyen ve orada uykuya dalmış insan kalabalığına hiç şaşırıp ağacın eteğinde bulduğu ilk yere kıvrılıp uyuyan birini görürüz. Ormanın sesiyle beraber ağacın üzerindeki renk değişimleri ağaca yüce bir karakter kazandırır. Hemen sonra ağaç kendi repliği yeniden seslendirir: “*Bunca yıllık ağacım, biçtim ekinimi hazır harmanım, bırak kendini düşeceğin yer gölgesi dallarımın*”. Ağacın bu repliğiyle film insana doğanın bir parçası olduğunu hatırlatır. İnsanlar doğayı korkulacak ve sömürülecek bir unsur olarak görse de o da diğer doğal varlıklar gibi doğanın bir parçasıdır ve öldükten sonra bedeni toprağa karışacak yeniden tümün bir parçası olacaktır. Film, ağacın bakış açısıyla bu sahne ile biter. Ağaç yıkımının olduğu bir ormanda yaşananlar bir ağacın gözüyle verilir.

Selyatağı filminde VR deneyim sayesinde ağacın bakışıyla çerçevelendiğimiz film-dünyasında ağacın söyledikleri bize ekolojik etik deneyim yaşatır. Seyirci olarak filmin içinde bir karakter oluruz ve gerçek hayatta ağaçların yaşadığı acıyı, kederi hissederiz. Ağacın bakışı insan olarak bizim dünyanın karşı karşıya olduğu ekolojik krizin bir faili olduğu gerçeğini hatırlatır. *Selyatağı*’nda filmi sinemanın yeni olanakları ile düşünür. “Seyircinin zihnini dolduran her his, her duygu, filmde sahneleri öylesine şekillendirir ki sonunda bu sahneler duygumuzun cisimleşmesi gibi görünür” (akt. Frampton, 2013: 249). Filmdeki herkesin ağacın dibine uzandığı, ağacın insan ve insan olmayan varlıkların birbirine olan bağlılığını hatırlattığı son sahne de ekolojik yas’ın cisimleşmesi gibidir. Buradaki ekolojik yas doğanın bir parçasıyken ondan koptuğumuz ve onu yok ettiğimiz bilgisinden ileri gelir. “Filmle seyircinin karşılaşması *benzersiz* bir üçüncü düşünce, benzersiz bir karışım üretir. Film zihnimiz için mükemmel inşa edilmiştir — film-düşünmeyle birlikte film-seyretme-düşünmemize başlarız, dolayısıyla filmi düşüncelerimize katarız” (Frampton, 2013: 252). *Selyatağı* filmini de gerçek hayatta deneyimlediğimiz mevcut ekonomik düzenin ve antropojenik faaliyetlerin bildiğimiz anlamda dünyanın sonunu getirdiği düşüncelerimize katarız. “Filmozofik seyirci, karakteri hem kendi düşüncesiyle hem de film-düşünme aracılığıyla anında hisseder” (Frampton, 2013: 250-251). *Selyatağı*

filminde seyirci VR deneyimi sayesinde bir karakter olarak kendisini ve ekolojik krizdeki rolünü de hisseder.

Filmler aracılığıyla ekolojik felaketleri, iklim krizini, ekolojik kaybı insan olmayanların bakışından görmek mümkün olabilir. Bir sorunu içselleştirmek için o sorunla temas etmek çok önemlidir. İnsan olmayanların açısından ekolojik yas'ı deneyimlememiz çok zordur. Sinemanın yeni olanakları ise (Virtual Reality, Video Denemeler vb.) tüm bu sorunlarla temas etmemizi kolaylaştırarak bize farklı bir görme imkânı sunabilir. Film, posthuman bakış açısını önerir. VR teknoloji ile sağlanan bu görme imkânı insanın Antropos kibrini aşmasını sağlayabilir. Antropos kibri aşıldığında yeni bir yaşamın umudunu yeşertecek insan olmayanlarla bir dayanışma da mümkün olur. Butler felaketler içinde debelenen dünyada yaşayabilme umudunu dayanışmada arar:

“Dünya kedere batmış bir nesne olduğu zaman böyle bir dünyada yaşamak nasıl mümkün olabilir? Peki ya içinde yaşanamaz kederin sürekliliği? Cevap, bireysel davranış yahut pratikten ziyade, dünyada yaşayabilmenin koşullarını üretmek için hangi mesafeden olursa olsun ortaya çıkan dayanışma biçimleriyle yatar (Butler, 2024: 36).

Dünyanın öldüğünü kabul ettiğimizde Tsing'in (2023) “iş birliğine dayalı hayatta kalma” dediği başka türlü bir ihtimal için düşünmeye başlarız. Ekolojik krizin bireysel olarak çözeceğimiz bir mesele olmadığını, bunun üstesinden gelmek için insan olmakla ilgili etik anlayışımızı tümünden değiştirmemiz gerektiğini anlarız. Bunun için kibirli bir varlık olarak yer aldığımız geçmiş uzun soluklu anlatının da değişmesi gerekir. Dünyanın ekolojik krizle karşı karşıya olduğunu kanıtlayan bilimsel raporların yanında çözüm için onlardan çok daha etkili olacak dramatik hikayelere ihtiyacımız var. Bunun için insan ve insan olmayan varlıkların birlikteliğini hatırlatan ve yüz yüze geldiğimiz ekolojik çöküşte sorumluluğu bu birlikteliğin kopuşunda arayan *Selyatağı* filmi gibi filmler önem kazanır.

SONUÇ

Ekolojik yıkımlar sonucu yaşanan ekolojik kayıplar dünyanın kırılganlığını gösterir. Bu durum yeryüzüne karşı etik sorumluluk alınmasının aciliyetini önümüze koymaktadır. Bu çalışmada yaşadığı yerle, toprakla, suyla, insan olmayan varlıklarla derin bağlar kurmuş kişilerin, dünyanın kırılganlığını ve geri dönülemez ekolojik kayıpları idrak etmesiyle solastalji, ekolojik yas, ekolojik keder gibi eko-duygular hissetmeye başladığı sonucuna ulaşılmıştır. Ekolojik yas tutan ya da ekolojik yasin sızdığı filmlerin bu hissedişe ne gibi etkileri olabileceğine baktığımızda ise sinemanın etik, estetik ve politik kabiliyete sahip bir sanat olması dolayısıyla bu filmlerin seyirciyi duygusal olarak etkileme, onlara ekolojik etik deneyim yaşatma ve ekolojik yası kolektifleştirerek yalnız olmadıklarını gösterme işlevi gördükleri ortaya çıkarılmıştır. Ekolojik kriz bireylerin tek başına çözecekleri bir sorun değildir. Frantzen'in (2021: 223) de dediği gibi eğer ekolojik keder kolektifleşir ve politikleşirse gelecekteki olası ekolojik kayıpları önlemeye yönelik bir umut da ortaya çıkacaktır. Sinema -birçok insanın o filmi izleyecek olması açısından- ekolojik kederin paylaşılmasını, hakkında tartışılmasını ve daha sonra bir dayanışma örülmesini sağlayacak politik bir alan açma gücüne sahiptir. Bu da ekolojik yas tutan seyircinin daha sağlıklı bir yas sürecini tamamlamasına katkı sunacak ve ekolojik çöküşe karşı harekete geçmesini sağlayacaktır. Bu uyanış, yaşanmaz hale gelen bir dünyada paradoksal bir şekilde enkazı onarmaya çalışacak, yaşamı yeniden kuracak ve geleceğe ilişkin kayıpları önleyecek bir umut doğuracaktır. Ekolojik yas tutmanın bir başka-yer inşası için harekete geçirme imkânı verdiği yapılan film analizleriyle ileri sürülmüştür. Ekolojik yas tutan filmler ayrıca seyirciye ekolojik etik deneyim yaşatarak henüz ekolojik keder duymuyorsa bile bu duyguyu yaşamasını sağlayabilir. Kedere batmış bir dünyada ekolojik yas tutarak acıyı hissetmek bizi harekete geçirecektir.

Bildiğimiz anlamda dünyanın öldüğü bu çağda (ister adına Antroposen, ister Kapitalosen, Antrobsen ya da Ktulusen Çağ diyelim) ekolojik ölümler, ekolojik manzaraların değişimi artık bir anda olmamaktadır. Yaşanan ekolojik felaketler her geçen gün o manzaradan daha büyük parçalar koparır. Kıyamet hem mitolojide hem dini retorikte bir anda gerçekleşen kitlesel bir yok oluşu ifade eder. Apokaliptik ve

post-apokaliptik filmlerde de kıyamet gelecekte gerçekleşir ve felaketler yarına ertelenmiştir. Film deneyimi sonrası karşımıza çıkan bu felaket imajlarını bir süre sonra kanıksamaya ve normalleştirmeye başlarız. Apokaliptik ve post-apokaliptik filmler felaketi uzak bir geleceğin konusu yaparak seyirciye “sakin ol! Kaygılanmanı gerektirecek hiçbir şey yok!” mesajını verirler. Bugün için korkulacak hiçbir şey yoktur. Felaket gerçekleştiği vakit ise felaketi durduracak “kahraman” mitiyle seyirciye bir kurtuluşun illaki olacağı salık verilir. Eko-apokaliptik filmler ekolojik krizinin bugünün değil uzak bir geleceğin konusu olduğu algısını üretirken sadece ekolojik krizin çözümsüz bırakılmasına değil, aynı zamanda sorunun özünün göz ardı edilmesine de yol açmaktadır.

Eko-apokaliptik filmlerin Antroposen estetiği gibi son dönem Türkiye sinemasındaki taşra anlatılarında da görmeye aşina olduğumuz doğanın estetik bir kusursuzlukla sunulduğu film estetiği de sorunludur. Bu filmlerde karakterler genellikle doğaya sığınır ve bütün sıkıntılarının ilacını “yücelik” ve “güzellik” atfedilen doğada bulur. İçinde yaşadığımız ekolojik çöküşlerin zamanı, doğanın kırılganlıklarının üstü örtülerek estetize edildiği bu filmlerin yerine etik ve politik bir sorumlulukla doğanın yaralarını gösteren bir film estetiğinin yerleşmesinin gerekliliğini de önümüze koyar. Felaketin şimdide gerçekleştiğini anlamak ve buna karşı bir çözümün parçası olmak için dünyanın yaralarını gösteren ve ekolojik yas tutan filmlere ihtiyacımız var.

Eko-apokaliptik filmler ile doğayı kusursuz bir estetikle sığınılan yer olarak gösteren filmlerin aksine insan ve insan olmayan arasındaki Descartes’ın Kartezyen felsefesine dayanan düalistik ilişkiyi sorgulayan, insan merkezli etiği (Antroposentrik etik) sarsan ve seyirciye ekolojik krizinin faili olduğunu hatırlatan filmler ekolojik felaketlerle ilgili gerçek endişeleri yansıtmaktadır. Félix Guattari’nin (1995: 20–21) belirttiği gibi “atmosferin kirlenmesine, sera etkisinden kaynaklanan küresel ısınmaya, nüfus kontrolü sorununa, zihniyet değişimi ve toplumda yeni bir yaşama sanatının teşviki olmadan çözüm düşünemeyiz”. Sinema etik, estetik ve politik olanın kesişiminde bize yeryüzüne karşı etik sorumluluğumuzu hatırlatabilir. Bu imkân ekolojik krize karşı doğa ve kültür birlikteliğini yeniden inşa edecek yeni bir yaşam tahayyülü için iyi bir fırsat sunar. Ekolojik felaketin filmlerde nasıl temsil edildiği, ne

tür bir film estetiğinin tercih edildiği ve bu estetikle nasıl ilişki kurulduğu etik sorumluluğu belirler. Apokaliptik, post-apokaliptik filmler Antroposen estetiğini sınırsızca kullanırken bunu etik bir sorumlukla yapmaz. Amaç yıkımın estetiğini ticari bir amaçla kullanmaktır. Burke (2008) ensemizde hissetmediğimiz sürece dehşetin keyif verici olduğunu belirtir. Bu filmler de seyirciyi güvenli bir mesafede tutarak hem kendisinin hem de dünyanın yok oluşundan adeta estetik bir haz almasına neden olur. Sonuç olarak apokaliptik ve post-apokaliptik filmler, ekolojik krize karşı bir bilinç oluşturmaktan ziyade bu soruna karşı daha çok duyarsızlaştırma işlevi görürler. Bu filmler ayrıca insan olmayan varlıklarla kurulan hiyerarşik ilişkiyi sürdürerek Antropos kibrini yeniden üretirler.

Etik bir sorumlulukla estetiği kullanan ekolojik yas tutan filmler ise seyirciye ekolojik etik sorumluluğunu hareketli ses-imajlarla hatırlatır. Bu çalışmada filmozofi yöntemi kullanarak analiz edilen filmler de Antroposen estetiğini etik bir sorumlulukla kullanmıştır. Bu filmler hareketli-ses imajlarla dünyanın kırılganlığı ile türlerin kırılganlığını düşünür ve ekolojik kayıplar karşısında açığa çıkan ekolojik yası duyumsar. Bu filmler ekolojik yası estetik, anlatı ve duygu ateşleyicisi müzikle hissederek açığa vurur. Bu filmlerde ekolojik yas hem film-dünyaya sızmıştır hem de ana karakterler (*Selyatağı*'da VR deneyimi ile seyirci) ekolojik etik deneyim yaşayarak ekolojik yası hissetmiştir. Ele alınan filmlerde ekolojik etik deneyim sonucunda yaşanan acı ve ekolojik yasin karakterleri (*Kızıl Gökyüzü* ve *Eko Eko Eko*'da) harekete geçirmesi, film izleme yoluyla yaşanan ekolojik etik deneyimle seyircinin de ekolojik yas tutarak harekete geçme umudunu doğurur. Umut Tümay Arslan'ın da belirttiği gibi “Filmlerin politik kabiliyeti de buradadır; bizi ikamet ettiğimiz yerden koparabilecek başkalıklarla karşılaştırabilirler” (Arslan, 2020a: 332).

Eko Eko Eko (2023) belgeselinde ekolojik kayıplara sebep olan Hidroelektrik Santraller, Jeotermal Santraller, Termik Santraller, Taş Ocakları, Madencilik Faaliyetleri, Hafriyat Ekonomisi denilebilecek neredeyse Türkiye'nin her yerinde gerçekleşen inşaat odaklı hızlı yapılaşma, tarım zehirleri gibi unsurlar kullanılır. Bu imge ekolojisi birlikte Antroposen estetiğini yaratır. Ortaya çıkan manzaraya baktığımızda ise yok olan köyler, kesilen ormanlar, aşırı sulama nedeniyle oluşan

obruklar, toksik göller, zehirli atık barajları, kurumuş göller, gökyüzünü griye boyayan sanayi atıkları, deniz kirliliği, çöp dağları vb. görüntüler görürüz.

Kızıl Gökyüzü (2023) ve *Selyatağı* (2018) filmlerinde de Antroposen estetiği bir “yıkım estetiği” olarak kullanılmaz. *Kızıl Gökyüzü* (2023)’nde gökyüzünü kızıla boyayan orman yangınları estetik haz vermek için değil, yıkımın kendisini ve neden olduğu acı felaketi göstermek için kullanılır. Kül olmuş ağaç bedenleri, can vermiş hayvan bedenleri ve insan bedenleri ıstırap imgeleridir. Ve bunları görmek seyirciye de derin bir acı verir. *Kızıl Gökyüzü* (2023) filmindeki ıstırap imgeleri, kolektif belleğimize yerleşmiş (özellikle 2019 Avustralya Orman Yangınları, ülkemizde 2021 yazı yangınları ve yakın zamanda 2024 Haziran’ında yaşanan Mardin Yangını) acı içinde haykıran, kaçışan hayvanların ve küle dönmüş insan olmayan varlıkların musallat imgelerini yeniden canlandırır. *Selyatağı* (2018) filminde de yaşadığımız VR deneyimle kesilen ormanların acısını bir ağacın bize hatırlattığı gerçeğe yeniden hissederiz.

Sinema filmleri ekolojik krizi Antroposen zamanın imgeleri ile düşünür. *Kızıl Gökyüzü* (2023) filmi yer küre daha çok ısındıkça imge estetiği rejiminin de değişeceğini gösterir. Film, yaz mevsiminde geçer. Fakat bu yaz mevsimi, film-dünyada deniz olsa bile dinginlik ve huzur veren bir yaz değildir. Antroposen zamanda bildiğimiz eski yaz mevsimi değişime uğramıştır. Filmlerde de yaz mevsimi imajı artık değişmiştir. Yaz mevsimini hatırlatan imaj ekolojisine aşırı sıcaklıklar, aşırı terleme, orman yangınları, kuraklık, kuruyan nehirler gibi imajlar da eklenmiştir. *Kızıl Gökyüzü*’ndeki yaz mevsimi de bildiğimiz anlamda eskiden yaşanan bir yaz mevsimine benzemez. Filmdeki yaz, aşırı sıcaklıkların yol açtığı orman yangınlarının olduğu, kaygı duyulacak bir mevsimdir. Filmde orman yangınlarının yanında çatının erimiş olması, filmin içine sızmış ve defalarca tekrarlanan “hava çok sıcak” cümlesi, havada sürekli dönen yangın söndürme helikopterleri, ses kuşağındaki rahatsız edici tedirginlik veren sesler, yanan hayvan imgeleri, alevler içinde acı içinde koşturan hayvanlar yaz mevsiminin yeni imgeleridir.

Eko Eko Eko (2023) belgeselinde de Türkiye odağında karşı karşıya olduğumuz ekolojik çöküşü gözler önüne seren Antroposen zamanın imgesinin bir ekolojisi ortaya çıkar. Bu imge ekolojisine baktığımızda ise kurumuş göller, ormanın

kalbinde tıraşlanmış ve yok edilmiş dağlar, obruklar, devasa boyutlarıyla dehşetengiz görünen atık baraj gölleri, arka arkaya hafriyat taşıyan kamyonlar, her yerde tek tip yeşil alanları yutarak yükselmiş beton kentler, çöp şelaleleri, ağaçları kesen iş makineleri, evleri yutmuş sel, müsilaj vb. görürüz. Belgeselde konuşan Aslı Odman'ın "işaret fişeği" olarak adlandırdığı durumları gösteren bu imajlarla düşünür belgesel. İşaret fişeği, mevcut ekonomik düzene kurban edilen yoksulun, işçinin, hayvanın, ağacın bedeni ile toprak, su ve havadır. Bunlar adeta punctum görüntüleridir.

Selyatağı filminde ise ormanda ağaç kesimi, ormanlık alanların hızla yok olması Antroposen zamanın imgesidir. Bu imge madencilik faaliyetleri, enerji santralleri ya da hızlı kentleşme gibi nedenlerle yok edilen tüm ormanları hatırlatır. Ele alınan bu filmlerde etik bir sorumlulukla kullanılan Antroposen zamanın imgeleri dünyanın kırılğanlığını gösterir. Filmozofi biçim ve içeriği birleştirir. Analiz edilen filmler bu imgelerle filmlerdeki dramatik anlatıyı birleştirerek bildiğimiz anlamda ölen dünyanın yasını hisseder. Özellikle *Eko Eko Eko*'da kullanılan müzik de bir duygu ateşleyicisi olarak ekolojik keder duygusunu artırır.

Eko Eko Eko (2023) belgeseli her bölümde ekonomik düzene kurban edilen hem insan olmayanların hem de ıskarta hayatlar yaşamaya mahkûm edilmiş ve ekolojik kırımlar ile iklim krizinin etkilerini Nixon'un (2011) deyimiyle yavaş şiddet olarak deneyimleyen insanların yaşadıkları felaketleri izleyenleri etkileyecek imgeye ve dramatik hikâyeye dönüştürür. Sinemanın estetiği, etik sorumlulukla birleşerek yası tutulamayanları görünür kılar ve yas tutmak için alan açar. Belgesel boyunca ormansızlaşan, suyu, havası, toprağı kirlenen, baraj yüzünden yaşadıkları yerleri yitiren insanların deneyimledikleri ekolojik kedere ortak oluruz. Ekolojik keder böylece kolektif olma şansı yakalar. Belgesel, karşı karşıya kaldığımız ekolojik krizin altında yatan asıl nedenleri görmemiz gerektiğini hatırlatır. Belgeselin kurmaca kısmındaki Ceren karakteri de belgeselin sonunda ekolojik krize ilişkin sorunun sistemseldiğini ve öncelikle bunu sorgulamamız gerektiğini, çözümü için de kolektif bir dayanışmanın elzem olduğunu görür.

Eko Eko Eko belgeselinde geçen "Çünkü her şey birbirinden ayrışıyor, her şey birbirinden farklılaşarak kopuyor" cümlesi önemlidir. Bu cümleyi daha ilk bölümde

Ceren'in sahnede donup kaldığı an'da duyarız. Ceren'in personasının farkına vardığı andır bu. Bu cümle belgeselin farklı yerlerinde yeniden karşımıza çıkar. Altı bölüm boyunca izlediklerimiz aslında her şeyin birbirinden ayrışıp kopmasıyla ilişkilidir. Örneğin altıncı bölümde Bülent Şık'ın dile getirdiği gibi bitki ve hayvanların bir arada olması gerekirken onları birbirinden nasıl ayırdığımız, hayvanlara tahakküm sürecinin nasıl başladığını görürüz. İnsanın doğadan nasıl koptuğunu ve ona yabancılaştığını anlarız. Bir zamanlar tarımla uğraşan insanlar topraklarını, evlerini, çocuklarına bırakabilecekleri kültürel varlıkları kaybederek doğayla bağları kesilmiş, hayvanların bir parçası oldukları topraktan, bitkiden, kısacası ekosistemden kopartılarak antibiyotikli hava solumaya mahkum bırakıldıkları kafeslerde dip dibe yaşamaları gibi o köylüler de artık ya altın madeni yüzünden suyu kirlendiği için, ya diğer madencilik faaliyetleri yüzünden köyleri, tarlaları yok edildiği için kentlerde hızla yükselen beton bloklarda dip dibe yaşayıp asgari ücretli maaşlarla geçinmek zorunda kalmışlardır (Belgeselde tarım kenti Soma'nın maden kentine dönüşme hikayesi anlatılır. Bir zamanlar tütün üreticisi olan Somalılar birer maden işçisine dönüşmüştür). Türkiye'nin her yerinde yükselen bu beton bloklar belgeselde de geçen bir eski bir filminden alınan *“bir misli, üç misli, beş misli, on misli, yüz misli gelişmeyi gururla izliyor”* şeklinde övünülen bir inşaat politikasının sonucudur.

Soma'nın köyleri gibi Türkiye'de daha başka birçok köyde küçük çiftçilik yapan insanlar para getirmediği için ya da ekolojik kısımlar (barajlar ve madenler yüzünden topraklarını, evlerini kaybetmeleri vb.) yüzünden topraklarını ekmeyi bırakmış kentlere göç ederek birer maaşlı işçiye dönüşmüşlerdir. Bu kişiler böylece kentlerin periferisini oluşturmuşlardır. Ülkenin genelinde birçok tarım alanı daha çok para getirdiği için hızla inşaat sektörüne teslim edilerek yeşil alanların neredeyse kalmadığı beton kentler oluşmuştur. Belgeselin altı bölüm boyunca yer verdiği anlatılar, hareketli ses-imajlarla kaybedilen yeşil alanların ekolojik kederini hisseder.

Selyatağı'nda failliği (“eyleycilik”) teslim edilmiş ağaç onu keserek yok etmeye çalışanlara her şey birbirine bağlı olduğunu, doğa ve kültürün yani insan ve insan olmayan varlıkların bir aradalığını hatırlatır. Bu, çalışmada ileri sürdüğüm gibi insan ve insan olmayan varlıkların birbirlerini hiçleştirmeden birlikte yaşamalarını mümkün kılan “kaotik bir aradalık”tır. İnsan olmayan varlıkların failliğinin teslim

edildiği bu “kaotik bir aradalık” ortadan kalktığında ekolojik bedeller ödediğimiz ortadadır. İnsanın insan olmayanlarla karşılıklı bir bağılılığı söz konusudur. Örneğin insan bağırsağındaki florada milyonlarca insan olmayan mikroorganizma yaşar. İnsanla kurdukları karşılıklı etkileşimleri sonucu sindirim faaliyeti gerçekleşir. Bu bilimsel gerçek insan olmayan varlıklara olan bağılılığımızı gösterir. Bu, Tsing’in (2023) “iş birliğine dayalı hayatta kalma” dediği şeye çok iyi bir örnektir. Yine mantarlarla ilişkili olarak miselyumlar canlıların birbirine olan bağılılığına güzel bir örnektir. Miselyumlar mantarların yer altında bulunan kısımlarıdır. Yer altında sinir ağları gibi dağılmış miselyumlar bitkilerin birbiriyle besin paylaşmasını sağlarlar. Bitkiler mantarlarla bu dayanışmaları sayesinde tıpkı insanlar gibi birbirleriyle etkileşime girerler. İnsan olmayanlarla kurulacak hiyerarşik olmayan bir ilişki ekolojik dengeyi yeniden sağlayacak ve bildiğimiz anlamda ölmüş bir dünyanın enkazında yeni bir yaşamın inşasını mümkün kılacaktır.

Bildiğimiz anlamda dünyanın sonunun geldiğini düşündüğümüz bu ekolojik yıkım ve kayıplar çağında, yeryüzündeki tüm varlıkların (biyotik ve abiyotik) birbirlerini hiçleştirmeden ya da birleşmeden bir arada oldukları (homojen bir birleşme bazı türlerin failliğini ortadan kaldıracaktır) “kaotik bir aradalık” müsterekliği ekolojik krizine bir cevap olabilir. Roy Scranton (2019: 21) “... Antroposen’de yaşamayı öğrenmek istiyorsak, önce ölmeyi öğrenmemiz gerekecek” der. Antroposen zamanda birlikte yaşamayı öğrenmemiz gerektiği gibi birlikte ölmeyi de öğrenmemiz gerekir. Ölmeyi öğrenmek, öncelikle bildiğimiz anlamda dünyanın öldüğünü kabul etmektir. Bildiğimiz anlamda dünyanın öldüğünü kabul edip ekolojik yas tutmak ise bir vazgeçişin değil başka türlü bir yaşam inşa edilmesi için harekete geçmenin umududur.

Kızıl Gökyüzü filminde Leon karakteri başlangıçta kişisel hırslarına gömülmüş, yazdığı kitap beğenilmediği için öfkesinde debelenen biriyken ekolojik yas tutarak bir dönüşüm geçirir. Leon yanan ormandan geçtikten sonra ekolojik etik deneyim yaşayarak ötekiyle temas kurar ve hem insan hem de insan olmayan varlıkların acısını hisseder. Leon, ekolojik yas tuttuktan sonra Antropos kibrinin farkına varır ve miyop bakışından kurtularak dünyanın karşı karşıya kaldığı iklim krizini anlatan ve bu kez beğenilen bizim de film olarak izlediğimiz kitabı yazar.

Eko Eko Eko’da da *Kızıl Gökyüzü* filmindeki Leon karakterinin dönüşümüne benzer bir şekilde, Ceren karakterinin ekolojik yas tutmasıyla altı bölümün sonunda uyanışı gerçekleşir. Gezegene geleceğine ilişkin belirsizlik ve ekolojik kayıplar Ceren’in kaygısını artırmıştır. Bu kaygısı ekolojik bir korkuya (ekofobi) dönüşmüştür. Ekolojik krizdeki sorumluluğumuza ilişkin olarak Ceren, başlangıçta “*beni ve seni dışında tutamaz mıyız?*” dediği sorunun bir parçası olduğuyla yüzleşir. Ekolojik kırımlar, ekolojik bedelleri en çok ödeyen insan olmayanların, ıskarta hayatlar yaşayanların acıları onu başlangıçtaki Antropos’un kibriyle şekillenmiş çevreciliği ile yüzleştirir. Başkasına acısına baktıkça tanık olmasa da izlediği, dinlediği, okuduğu ekolojik kırımların farkına varır. Ceren altı bölüm boyunca yaşadığı ekolojik keder sonrası sahte “çevreci ünlü” personasıyla yüzleşir ve konunun bireysel önlemler ya da bundan psikolojik olarak etkilenince yine aynı düzenin önüne koyduğu çözümden uzak terapilerle değil birlikte bir sistemi dönüştürmekle mümkün olduğunu görür. Fakat bunun için öncelikle kederi hissetmesi gerekiyordur. Ceren, ekolojik kayıpların yasını tuttuktan sonra nihayet personasını çıkarır ve harekete geçer. *Eko Eko Eko* belgeseli umutla bitirerek harekete geçmek için önce ekolojik kederi hissetmek gerekir düşünüşünü ortaya koyar.

Selyatağı’nda ise VR deneyim sayesinde ağacın bakışıyla çevreleniriz. *Selyatağı* filmi, posthuman bir bakışla insan olmayanın içsel değerinin duyumsanmasını ve onlara verdiğimiz zararlarla yüzleşmeyi sağlar. Ağacın söylediklerinde başına gelenlere ilişkin bir keder olduğu hissedilir. Ağaç mağrur bir ifadeyle bir eyleyen olduğunu hatırlatır insana. *Selyatağı* filmi insan olmayanın bakışına ortak ederek onlarla yas tutmamız, birlikte ürkmemiz ve ağlamamız için bize fırsat sunar. Sinemanın olanakları ağacın yaşadığı kederi dolaylı olarak hissetmemizi sağlar. Ağacın bize hatırlattığı sözleri, bizi onu kesen failer olduğumuz gerçeği ile yüzleştirir.

Bu çalışmada yapılan film analizlerinden çıkan sonuçlar şöyle özetlenebilir: Ekolojik krize karşı harekete geçmek için öncelikle bildiğimiz anlamda dünyanın çoktan öldüğünü idrak edip, dünyanın kaybı için ekolojik yas tutmamız gerekir. Ekolojik yas içeren filmler, seyirciye etik deneyim yaşatarak seyircinin ekolojik yas tutmasını sağlayabilir. Bu filmler önce belki seyirciyi sarsacak ama zamanla bu konuda

etki yaratacak adımlar atmasını sağlayacaktır. Bu filmler iklim krizi gerçekliğini ve dünyanın karşı karşıya kaldığı felaketlerdeki insanın sorumluluğu göstererek seyircinin dünyayı birbirine bağlı bir sistem olarak gören, insanın insan olmayanlar üzerindeki yıkıcı tahakküm ilişkisini reddeden başka türlü bir etik anlayışın imkânını sorgulayacaktır. Dünyanın acısını anlamak için onunla temas kurmak gerekir. Ekolojik yas içeren filmler seyircinin bu sorunla temas etmesini sağlayacaktır. Seyirci ekolojik bir etik deneyim yaşayarak ekolojik keder duyacak ve miyop bakış açısından kurtularak dünyada neler olup bittiğinin farkına varmaya başlayacaktır.

İklim krizine karşı kaygı duyan ve yavaş yavaş kaybolduğunu düşündükleri doğa için yas tutan insanlar çoğu zaman yalnız olduğunu düşünürler. İklim krizi nihayetinde zor bir konudur ve genelde insanlar eğer o konuda bir de yalnız olduklarını düşünüyorlarsa zor konularla baş etme yöntemi olarak onu görmezden gelme, yok sayma davranışına sarılırlar. Gerçek hayatlarında iklim krizine ilişkin kaygılarını dile getirdiklerinde ise genellikle her şeyi kafasına çok takan kişiler olarak algılanırlar. Bu kişilerin büyük topluluk içinde marjinal olarak algılanmaları da olasıdır. Ekolojik yas tutan filmler bu kişilere yalnız olmadıklarını hatırlatabilir ve onun gibi hisseden insanlarla hayali bir dayanışma ağında buluşturabilir. Ekolojik yası hisseden, onu deneyimleyen yani gerçek hayatta ekolojik yas tutan kişiler için ekolojik yas içeren bir film izlemek onun gibi hissedenlerle bir duygudaşlık kurma zemini sağlayacaktır. Sinema aracılığıyla yalnız olmadığını gören seyirci yasını paylaşarak film izleme deneyiminden güçlenerek çıkacaktır.

Arslan (2020a: 333) sinemanın etik ve politik kabiliyetinden söz ederken bu gücün “gerçekliğimizin kırılğanlığını fark ettirebilmesinden ve başka türlü görebilme, düşünebilme, duyumsayabilme biçimleri üretebilmesinden geldiğini” belirtir. Analizlerini yaptığım filmler (sahip olduğu sinemanın etik, estetik ve politik kabiliyetiyle) seyircinin dünyanın kırılğanlığını duyumsamasına, ekolojik etik deneyim yaşatarak karşı karşıya kaldığımız ekolojik çöküşe ilişkin miyop bakış açısından kurtulmasına ve başka türlü görebilmesine, ekolojik yası duyumsamaya ortak ederek Antropos kibrini aşmasına ve gezegeni paylaştığı tüm türlerle bir ortaklık düşünüşü geliştirmesine imkân verir.

Bu çalışmada hem yeryüzünün kırılganlığını ve hem insanların (özellikle ıskarta hayatlar yaşayanların) hem de insan olmayan varlıkların kırılganlığını göstermek istedim. Bu kırılganlıkları araştırırken otoetnografi yöntemine başvurarak araştırmacı olarak kendi kırılganlığımı da araştırmaya dahil ettim. Dünyanın kırılganlığı ve ekolojik kayıplar karşısında ekolojik yas tutmuştum. Kendi ekolojik yasımın izini de sürdüğüm bu çalışmada Kessler’in (2019) yasin beş evresine eklediği son aşama olan “anlamlandırma” evresinde olduğum sonucuna ulaştım. Güçlenerek çıktığım bu süreçte belleğimdeki hüznün kayıtlarının hikayesini yazarken ekolojik kayıplar karşısında yaşadığım ekolojik yası anlamlandırmıştım. Her ne kadar anlamlandırma evresinde olsam da yas tutma evreleri doğrusal olarak birbirini takip etmediği gibi geride bırakıldığı sanılan bir evre yeniden tekrarlanabilir. Özellikle kaybı hatırlatan bağlantı nesneleri kederin tekrarlanmasına sebep olabilir. Çalışmada bu bağlantı nesnelerini “musallat imgeler” olarak nitelendirdim. Çalışma süresince ele aldığım filmlerin kendisi ve bu filmlerdeki musallat imgeler bağlantı fenomeni olarak bana ekolojik yasımı yeniden hatırlattılar. Bu filmler bana ekolojik yasin kolektif olarak yaşanmakta olduğunu göstermişti. Ekolojik krizler çağında yaşadığımız gerçeği düşünüldüğünde ekolojik felaketlerin bize musallat olan imgelerinin durmadan karşımıza çıkacağı açıktır. Bu aslında yasin hiçbir zaman tam olarak bitmediğini gösterse de musallat imgeler adlandırılıp bir paylaşım zemini bulduklarında yas işi kolektif bir biçim kazanacağı için yeni bir yaşamı inşa edecek bir etik ve politik bilince dönüşecektir. Yas işinin kolektifleşmesi yası zorlaştıran düğümlerin çözülmesini sağlayarak gezegenin geleceğine ilişkin üretici bir bakış açısını yerleştirecektir. Yasin adlandırılıp paylaşılması sonraki yas süreçlerinin de daha sağlıklı yaşanmasına imkân verecektir. Bu tez aynı zamanda ekolojik yasımı anlamlandırma çabasının etik bir sorumlulukla yazılmış bir üründür.

Bu çalışmada kendi ekolojik yas deneyimimi de dahil ederek filmlerin seyircileri etkileme kapasiteleriyle de ilgilendim. Başka ekosinema araştırmalarında ekolojik yas konusunun seyirci alımlama çalışması olarak yapılması alana büyük katkılar sağlayacaktır. Ele alınan filmlerde karakterler (*Selyatağı* filminde VR deneyimiyle seyirci) ekolojik keder duymuş ve bu deneyimlerinden ekolojik bir bilinç kazanarak güçlenerek çıkmışlardır. Bu sonuç ekolojik yas tutan filmlerin, gerçekten

ekolojik yas tutan bireylerin iyileşmesi ve güçlenmesi için sanat terapisi, sine-terapi gibi çalışmalarda kullanılması durumunda önemli katkıları olacağını göstermektedir. Zira ekolojik yas tutan filmler yaşanan ekolojik kırımların dile getirilmeyen kederini sembolize ederek dışsallaştırır ve görünür hale getirir. Böylece aynı kaybı yaşayan ama neyi kaybettiğini farkında olmayan, bunu dile getiremeyen seyircinin ekolojik yası duyumsamasını sağlayarak iyileşme ihtimalini yaratır.

Son olarak ekolojik felaketlerle boğuşan bir dünyada insan olmayan varlıkların acısını hissederek onlarla birlikte ekolojik yas tutmamız Antropos kibrimizin sonu iken birlikte yaşanılır bir dünya inşa etmemizin başlangıcıdır.

KAYNAKÇA

- ACRES, B. **Rough Sea at Dover**, [Film], Birleşik Krallık.
(Yönetmen): 1895
- ADA, S.: 2006 “Serhan Ada'nın Jean Baudrillard ile Söyleşi”,
(Çevrimiçi) <https://v3.arkitera.com/h13491-serhan-adanin-jean-baudrillard-ile-soylesisi.html> Erişim Tarihi:
18.08.2023
- AGAMBEN, G.: 2001 **Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat**,
(Çev. İ. TÜRKMEN), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- AGAMBEN, G.: 2020 “Ev Alev Alev Yanarken”, (Çevrimiçi)
<https://www.e-skop.com/skopbulten/ev-alev-alev-yanarken/5924> Erişim tarihi: 10.01.2022.
- AĞIN, B.: 2020 **Posthümanizm: Kavram, Kuram, Bilim-Kurgu**,
Ankara: Siyasal Kitabevi.
- AHSAN, K.: 2016 “Hayat Ağında Kapitalizm: Jason W. Moore ile Bir
Röportaj”, (Çev. İ. Tez), (Çevrimiçi)
<https://iklimadaleti.org/2016/05/13/hayat-aginda-kapitalizm-jason-w-moore-ile-bir-roportaj/> Erişim Tarihi:
20.01.2021.
- AKAN ÇELİK, H.: 2018 “Felsefe Olarak Film: Asghar Farhadi Sinemasında
‘Sinematik Etik’”, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**,
İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- AKBULUT, B.,
TURHAN, E.: 2020 “Önsöz”, **Küçülme-Yeni Bir Çağ İçin Kavram Dağarcığı**. Haz. Giacomo D’Alisa, Federico Demaria ve Giorgos Kallis, İstanbul: Metis Yayınları.
- AKBULUT, H.: 2004 “Bir Varoluş Sorunsalı: Persona”, **Kültür ve İletişim**, 7(13), s. 71-100.
- AKMAN, D.: 2023 “Bulutlar, Rüzgarlar, Dereler Aşkına EKO EKO EKO!”, (Çevrimiçi) <https://gazeteoksijen.com/yazarlar/defne-akman/bulutlar-ruzgarlar-dereler-askina-eko-eko-eko-170094> Erişim Tarihi: 14.05.2023
- ALBRECHT, G. A.:
2005 “‘Solastalgia’. A new concept in health and identity.” **PAN: Philosophy Activism Nature**, (3), s. 41-55.
- ALBRECHT, G. A.:
2019 **Earth Emotions: New Words for a New World**, Ithaca ve London: Cornell University Press.
- ALBRECHT, G. A.:
2020 “Negating Solastalgia: An Emotional Revolution From the Anthropocene to the Symbiocene”, **American Imago**, 77(1), 9-30.
- ALBRECHT, G.,
SARTORE, G. M.,
CONNOR, L.,
HİGGİNBOTHAM, N.,
FREEMAN, S.,
“Solastalgia: the distress caused by environmental change.” **Australasian Psychiatry**, 15(sup1), 95-98.

KELLY, B., ... ve
POLLARD, G.: 2007

ALPER, E.
(Yönetmen): 2022 **Kurak Günler**, [Film], Türkiye: Liman Film, The Match
Factory, Horsefly Productions, Gloria Films, Circe Films,
4 Film, Ay Yapım.

AMIEL, J. (Yönetmen): 2003 **The Core**, [Film], ABD: Paramount.

ANAR, S.: 2019 “Metruk Halfeti” [Şarkı], **Santur**, İstanbul: Kalan Müzik

ANDERSON, B.: 1993 **Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve
Yayılması**, (Çev. İ. Savaşır), İstanbul: Metis Yayınları.

ANDERSON, R. C.: 1975 “Ecocinema: A Plan for Preserving Nature”,
BioScience, 25(7).

ARONOFSKY, D.
(Yönetmen): 2014 **Noah**, [Film], ABD: Paramount.

ARSLAN, U. T.: 2014 “Sesler, Hayaletler, Melekler”,
[https://www.agos.com.tr/tr/yazi/6647/sesler-hayaletler-
melekler](https://www.agos.com.tr/tr/yazi/6647/sesler-hayaletler-melekler) 17.12. 2023

ARSLAN, U. T.: 2020a **Kat: Sinema ve Etik**. İstanbul: Metis Yayıncılık.

AYGÜN CENGİZ, S.
(Yay. Haz.): 2021 **Onun Kitabını Anlatıyorum Renato Rosaldo The Day
of Shelly’s Death: The Poetry and Ethnography of**

Grief (Shelly'nin Öldüğü Gün: Yasın şiiri ve Etnografisi), Ankara: Ürün Yayıncılık.

AYRES, E.: 1999 “Why are we not astonished”, **World Watch 12.3.**, s. 24-29.

BAILEY, R.: 2000 “Earth Day, Then and Now: The planet's future has never looked better. Here's why”, (Çevrimiçi) <https://reason.com/2000/05/01/earth-day-then-and-now-2/> Erişim Tarihi: 22.05.2023

BARBER, N.: 2010 “The Road, John Hillcoat, 111 mins, (15)
It's Complicated, Nancy Meyers, 115 mins, (15)”, (Çevrimiçi) <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/the-road-john-hillcoat-111-mins-15-it-s-complicated-nancy-meyers-115-mins-15-1862927.html> Erişim Tarihi: 12.09.2023

BAUDRILLARD, J.: 1995 **The Gulf War Will Not Take Place**, (Çev. P. Patton), Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press

BAUDRILLARD, J.: 2011 **Simülakrlar ve Simülasyon**, (Çev. O. ADANIR), Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- BAUMAN, Z.: 2021 **İskarta Hayatlar: Modernite ve Safraları**, (Çev. O. Yener), İstanbul:Tellekt.
- BEHAR, R.: 1996 **Vulnerable Observer –Anthropology That Breaks Your Heart**, Boston: Beacon Press.
- BELEVA, Y.: 2024 **Keder**, (Çev. H. Şen Karadeniz), İstanbul: Metis Yayınları.
- BENJAMIN, W.: 2013 **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, (Çev. O. Akinhay), İstanbul: Agora Kitaplığı
- BENLİSOY, F.:2021 **Kapitalist Kıyamet: Sermaye mi Dünya mı?** İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- BENNETT, J.: 2010 **Vibrant Matter: A Political Ecology of Things**, Duke University Press.
- BERGMAN, I. **Persona**, [Film], İsveç: SF Studios.
(Yönetmen): 1966
- BERGMAN, I.: 1990 **Büyülü Fener**, (Çev. G. Taşkın), İstanbul: Afa Yayınları.
- BLASI, G.: 2019 **The Work of Terrence Malick: Time-Based Ecocinema**, Amsterdam University Press.
- BLOM, A. (Yönetmen): **The End of the World**, [Film], Danimarka.
1916

- BOCHNER, A. P.: 2017 “Heart of the Matter -A Mini-Manifesto for Autoethnography”, **International Review of Qualitative Research** (Special Issue: Manifesting the Future of Autoethnography), Spring, Vol. 10, No. 1, 67-80.
- BOORMAN, J. (Yönetmen): 1972 **Deliverance**, [Film], ABD: Warner Bros. Pictures.
- BOURDIEU, P.: 1997 “La précarité est aujourd’hui partout: Intervention lors des Rencontres européennes contre la précarité”. Grenoble. (Çevrimiçi)
<https://pierrebourdieuunhommage.blogspot.com/2018/11/pierre-bourdieu-la-precarite-sinscrit.html> Erişim Tarihi: 10.09.2023.
- BOUSÉ, D.: 2000 **Wildlife Films**, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- BOYLE, D. (Yönetmen): 2002 **28 Days Later**, [Film], Birleşik Krallık: DNA Films.
- BOYM, S.: 2009 **Nostaljinin Geleceği**, (Çev. F. B. Aydar), İstanbul:Metis Yayınları.
- BOZAK, N.: 2011 **The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources**, New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.
- BOZKURT, A.: 2020 “Umut Tümay Arslan ile Söyleşi: Kesmeler, Katlar, Kesikler”, **Altyazı**, (Çevrimiçi)

<https://altyazi.net/soylesiler/umut-tumay-arslan-ile-soylesi-kesmeler-katlar-kesikler/> Erişim Tarihi: 10.01.2024.

BRAIDOTTI, R.: 2018 **İnsan Sonrası**, (Çev. Ö. Karakaş), İstanbul: Kolektif Kitap.

BRERETON, P.: 2005 **Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema**, Bristol: Intellect Books.

BRIDLE, J.: 2020 **Yeni Karanlık Çağ Teknoloji ve Geleceğin Sonu**, (Çev. K. Güleç), İstanbul: Metis Yayınları.

BRODERICK, M.: 1993 “Surviving Armageddon: Beyond the Imagination of Disaster”, **Science Fiction Studies**, 20(3), s. 362-382. (Çevrimiçi) <http://www.jstor.org/stable/4240277> Erişim Tarihi 16.05.2023

BROGLIO, R.: 2017 “Romantic.” **The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman**, (Ed. B. Clarke ve M. Rossini), Cambridge: Cambridge University Press, s. 29-40.

BUELL, L., HEISE, U. K., THORNER, K.: 2011 “Literature and Environment”, **Annual Review of Environment and Resources**, 36, s. 417-440. <https://www.annualreviews.org/content/journals/10.1146/annurev-environ-111109-144855> 12.09. 2021

BUELL, L.: 2005 **The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination**, Malden, MA: Blackwell Publishing.

- BURKE, E.: 2008 **Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma**, (Çev. M. B. Gümüşbaş), Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- BUTLER, J.: 2005 **Kırılğan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü**, (Çev. B. Ertür), İstanbul: Metis Yayınları,
- BUTLER, J.: 2014 "Kötü Bir Hayatta İyi Bir Hayat Sürmek Mümkün müdür." **Adorno Ödülü Konuşması**, (Çev. B. Ertür), Can Semercioğlu, Duvar,(12), 1-11.
- BUTLER, J.: 2020 **The Force of Nonviolence: An Ethico-Political Bind**, London: Verso.
- BUTLER, J.: 2024 **Ne Menem Bir Dünya Bu? İnsanlararası Bağların ve Pandeminin Fenomenolojisi**, (Çev. B. Tümkiye), İstanbul: Metis Yayınları.
- CALDWELL, A.: 2023 "Experiencing Grief through Nonhuman Lenses", **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Reno: University of Nevada.
- CARMICHAEL, D. A. (Ed.): 2006 **The Landscape of Hollywood Westerns: Ecocriticism in an American Film Genre**. Salt Lake: University of Utah Press.
- CARSON, R.: 2011 **Sessiz Bahar**, (Çev. Ç. Güler), Ankara: Palme Yayınları.

- CASHORE, D.: 2019) “Listen for the Desert: An Ecopsychological Autoethnography”, **Yayımlanmamış Doktora Tezi**, Pittsburgh: Duquesne University.
- CASSIN, B.: 2018 **Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt**, (Çev.Seçil Kıvrak), İstanbul: Kolektif Kitap.
- CHOMSKY, N.: 2012 **Occupy**, Penguin.
- CHRIS, C.: 2006 **Watching Wildlife**. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CHU, K.: 2016 “Ecocinema”, **Journal of Chinese Cinemas**, 10.1, s.11-14.
- CLAYTON, S.,
MANNING, C.,
KRYGSMAN, K., ve
SPEISER, M.: 2017 “Mental Health and Our Changing Climate: Impacts, Implications, and Guidance”, **Washington, D.C.: American Psychological Association and ecoAmerica**, (Çevrimiçi)
<https://www.apa.org/news/press/releases/2017/03/mental-health-climate.pdf> Erişim Tarihi: 10.11.2020
- CLUBOFROME.ORG.: “About us”, (Çevrimiçi)
t.y. <https://www.clubofrome.org/about-us/> Erişim Tarihi: 10.02.2024
- COLEBROOK, C.: 2013 **Gilles Deleuze**, (Çev. C. Soydemir), Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- COLLINS, J. J.: 1979 “Apocalypse. The morphology of a genre”, **Soc. of Biblical Literature**, Vol. 14.
- COLLINS, J. J.: 1998 **The Apocalyptic İmagination: An İntroduction To Jewish Apocalyptic Literature**. Wm. B. Eerdmans Publishing,
- COLOMBO, L. (Yönetmen): 2020 **Icemeltland Park**, [Film], İtalya ve Birleşik Krallık.
- CRAPS, S.: 2020 "Introduction: Ecological Grief." **American Imago** 77.1. s. 1-7.
- CRAPS, S.: 2023 "Ecological Mourning: Living With Loss İn The Anthropocene." (Ed. B. A. Kaplan), **Critical Memory Studies: New Approaches**. Bloomsbury Publishing. s. 69-77.
- CRARY, J.: 2023 **Yeryüzü Yakılıp Yıkılırken: Dijital Çağdan Kapitalizm-Sonrası Dünyaya**, İstanbul: Metis Yayınları.
- CRUTZEN, P. J., STOERMER, E. F.: 2000 “The ‘Anthropocene’” **Global Change Newsletter**, (41) s. 17–18.
- CUBITT, S.: 2005 **Eco Media**, Amsterdam, New York: Rodopi.

CUNSOLO, A.,
BORISH, D.,
HARPER, S. L.,
SNOOK, J., SHIWAK,
I., WOOD, M.: 2020

" You can never replace the caribou": Inuit Experiences of Ecological Grief from Caribou Declines. **American Imago**, 77(1), s. 31-59.

CUNSOLO, A., ELLIS, N. R.: 2018b

"Hope and mourning in the Anthropocene: Understanding ecological grief" <https://theconversation.com/hope-and-mourning-in-the-anthropocene-understanding-ecological-grief-88630>, Erişim tarihi: 04.10.2020

CUNSOLO, A., ELLIS N. R.: 2018a

"Ecological grief as a mental health response to climate change-related loss." **Nature Climate Change**, 8(4), s. 275-281.

CUNSOLO, A.,
LANDMAN, K.: 2017

"Introduction: To Mourn beyond the Human", **Mourning Nature: Hope at the Heart of Ecological Loss And Grief**, McGill-Queen's Press-MQUP.

ÇAYLI, E.: 2020

İklimin Estetiğı: Antroposen Sanatı Ve Mimarlığı Üzerine Denemeler, İstanbul: Everest Yayınları

D'ALISA, G.,
DEMARIA, F.,
KALLIS, G.: 2020

Küçölme-Yeni Bir Çağ İçin Kavram Dağarcığı, (Çev. A. C. Sarı, B. Öktem, B. Gürden ve Y. Kurtsal), İstanbul: Metis Yayınları.

DE QUINCEY, T.: 2013

Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet, (Çev. İ. Birkan), İstanbul: İletişim Yayınları.

- DE ROO, L.: 2019 “Elemental Imagination and Film Experience: Climate Change And the Cinematic Ethics of Immersive Filmworlds”, **Projections**, 13.2: 58-79.
- DELEUZE, G.: 2021 **Zaman-imege**, İstanbul: Norgunk Yayınları.
- DEMOS, T. J.: 2017 **Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today**, Berlin: Sternberg Press,
- DERRIDA, J.: 2007 **Marx’ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal**, (Çev. A. Tümertekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DEVLIN, D.
(Yönetmen): 2017 2017 **Geostorm**, [Film], ABD: Warner Bros.
- ECO, U.: 2019 **Güzelliğin Tarihi**, (Çev. A. C. Akkoyunlu), İstanbul: Doğan Kitap.
- EDISON, T.
(Yönetmen): 1903a **Sorting Refuse at Incinerating Plant, New York City**, [Film], ABD.
- EDISON, T.
(Yönetmen): 1903b **New York City Dumping Wharf**, [Film], ABD.
- EDISON, T.
(Yönetmen): 1910 **The Comet**, [Film], ABD.

- EGAN, M.: 2007 **Barry Commoner and the Science of Survival: The Remaking Of American Environmentalism**, Cambridge: The MIT Press.
- EISENSTEIN, C.: 2016 “Grief and Carbon Reductionism”, <https://charleseisenstein.org/essays/grief-and-carbon-reductionism/> Erişim tarihi: 15.10.2020.
- EISENSTEIN, S. **Stachka (Grev)**, [Film], Sovyetler Birliği. (Yönetmen): 1925
- ELLIS, C., ADAMS, T. “Autoethnography: An Overview”. **Forum: Qualitative E., BOCHNER, A. P.: Social Research Sozial- forschung, January, Volume 2011 12, No. 1, Art. 10**
- ELLIS, C., BOCHNER, Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: A.: 2000 Researcher as Subject, **Handbook of Qualitative Research (2nd Ed.)**, (Ed. N. K. DENZIN ve Y. S. LINCOLN, Sage Publications, s. 733-768.
- ELLIS, C.: 2003 **The Ethnographic I: A Methodological Novel About Autoethnography**, USA: AltaMira Press.
- ELSAESSER, T., **Film Kuramı Duyular Yoluyla Bir Giriş.** (Çev. B. Soner HAGENER, M.: 2014 ve B. Yıldırım), Ankara: Dipnot Yayınları.
- EMMERICH, R. **Day After Tomorrow**, [Film], ABD: Twentieth Century (Yönetmen): 2004 Fox.

- EMMERICH, R. 2012, [Film], ABD: Columbia.
(Yönetmen): 2009
- EPA.: 1972 “DDT- A Brief History and Status”, (Çevrimiçi)
<https://www.epa.gov/ingredients-used-pesticide-products/ddt-brief-history-and-status>, Erişim Tarihi:
04.03.2022.
- ERCİYEŞ TOSUN, A.: 2021 “Fotoğraf ve Yıkım Estetiği: 11 Eylül 2001 İkiz Kuleler Saldırı Fotoğrafları Örneği”, **Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi**, 11(2), 629-646.
- ERKSAN, M. Susuz Yaz, [Film], Türkiye: Hitit Film.
(Yönetmen): 1963
- FİLMLOVERSS.: 2019 “Emre Yeksan ve Anna Maria Aslanoğlu ile VR Yapım Hikâyesi: Selyatağı” [Video], **Youtube**,
<https://www.youtube.com/watch?v=RdSHrtM6M4c>.
Erişim Tarihi: 28 Kasım 2022.
- FLEISCHER, R. Soylent Green, [Film], ABD
(Yönetmen): 1973
- FORSBERG, R. Ark, [Film], ABD.
(Yönetmen): 1970
- FRAMPTON, D.: 2013 **Filmozofi**, (Çev. C. Soydemir), İstanbul:Metis Yayınları.

- FRANTZEN, M. K.: 2021 “A grief more deep than me” —on ecological grief”, **Cultural, Existential and Phenomenological Dimensions of Grief Experience**, (E. A. Køster ve E. H. Kofod), London and Newyork: Routledge, s. 214-228.
- FREUD, S.: 2011 **Metapsikoloji 3: Yas ve Melankoli- Haz İlkesinin Ötesinde**, (Çev. A. Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınevi.
- FUCHS, T.: 2021 “Grief, Melancholy, and Depression: An Existential Phenomenology of Reactions to Transience”, **Cultural, Existential and Phenomenological Dimensions of Grief Experience**, (E. A. Køster ve E. H. Kofod), London and Newyork: Routledge, s. 11-24.
- GARRARD, G.: 2016 **Ekoeleştirir: Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar**, (Çev. E. Genç), Ankara: Kolektif Kitap.
- GEAL, R.: 2021 **Ecological Film Theory and Psychoanalysis: Surviving the Environmental Apocalypse in Cinema**, Oxon and New York: Routledge.
- GILLIAM, T. (Yönetmen): 1995 **12 Monkeys**, [Film], ABD: Universal Pictures, Atlas Entertainment, Classico.
- GLOTFELTY, C. (Der.): 1996 “Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis, **The Ecocriticism Reader: Landmarks in**

- Literary Ecology**, (Der. C. Glotfelty ve H. Fromm), Athens, Georgia: TheUniversity of Georgia Press.
- GUATTARI, F.: 1995 **Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm**, (Çev. P. Bains ve J. Prefanis), Indianapolis: Indiana University Press.
- GÜNDOĞAN İBRİŞİM, D.: 2023 “Ekolojik Keder, Ekolojik Yas ve Solastalji”, **Beşerî Bilimlerin 50 Rengi: Çevreci, Dijital, Tıbbi ve Posthüman Sesler**. Ed. Başak Ağın ve Z. Gizem Yılmaz. Nevşehir: Kapadokya Ünivesitesi Yayınları.
- HAKVERDİ, G.: 2020 **Vulnus –Kırılgnalık Üzerine**, İstanbul: Metis Yayınları.
- HARAWAY, D.: 2010 **Başka Yer**, (Çev. G. Pusar), İstanbul: Metis Yayınları.
- HARAWAY, D.: 2016 **Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene**, Durham: Duke University Press.
- HARI, J.: 2024 **Çalınan Dikkat: Neden Odaklanamıyoruz?** İstanbul: Metis Yayınları.
- HARLAND, P. W.: 2016 “Ecological Grief and Therapeutic Storytelling in Margaret Atwood's Maddaddam Trilogy”, **Interdisciplinary Studies in Literature and Environment**, 23.3. s. 583-602.
- HARMAN, G.: 2020 **Nesne Yönelimli Ontoloji**, (Çev. O. Karayemiş), İstanbul: Tellekt Yayınları.

- HILLCOAT, J. **The Road**, [Film], ABD: Dimension Films.
(Yönetmen): 2009
- HOCHMAN, J.: 1998 **Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel, and Theory**, University of Idaho Press.
- HOLLEMAN, M.: “How to Grieve a Glacier.” **ISLE**, 25 (2), 441–2.
2019
- INGRAM, D.: 2008 **Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema**, Exeter: University of Exeter Press.
- IVAKHIV, A. J.: 2013 **Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature**. Waterloo: Wilfrid Laurier Press
- İKLİM HABER.: 2020 “Yeni Çalışma: Türkiye’de Toplumun Yarısı İklim Krizini Virüsten Daha Büyük Bir Tehdit Olarak Görüyor”, **İklim Haber**, (Çevrimiçi)
<https://www.iklimhaber.org/yeni-calisma-turkiyede-toplumun-yarisi-iklim-krizini-virusten-daha-buyuk-bir-tehdit-olarak-goruyor/> Erişim Tarihi: 28.11.2020.
- JAMAIL, D.: 2019 **The End of Ice: Bearing Witness and Finding Meaning in the Path of Climate Disruption**, New York: The New Press.
- JOHNSON, L. M.: “How to mourn a glacier”, **The New Yorker**,
2019 (Çevrimiçi)

<https://www.newyorker.com/news/dispatch/how-to-mourn-a-glacier> Erişim Tarihi: 17.09.2021.

JONES, L., PARSONS, K. J., HALSTEAD, F., NGOC NGUYEN, D., PHAM, H., PHAM, D. L., ... & PARSONS, D. R.: 2023
“Conversations on grief and hope: A collaborative autoethnographic account exploring the lifeworlds of international youth engaged with climate action”, **Journal of the British Academy**, 11(3), s. 69–117.

JUNG, C. G.: 1966
“Two Essays on Analytical Psychology”, V. 7, **The Collected Works of CG Jung**, (Çev. R. F.C. Hull), Princeton: Princeton University Press.

JUNG, C. G.: 2016
Analitik Psikoloji Sözlüğü, (Çev. N. Nirven), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

KÄÄPÄ, P., GUSTAFSSON, T.: 2013
Transnational Ecocinema: Film Culture in an Era of Ecological Transformation, Bristol: Intellect Ltd.

KÄÄPÄ, P.: 2014
Ecology and Contemporary Nordic Cinemas: From Nation-building to Ecocosmopolitanism, USA: Bloomsbury Publishing.

KANT, I.: 2017
Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler. İstanbul: Hill Yayın.

- KAPLANOĞLU, S. (Yönetmen): 2017 **Buğday**, [Film], Türkiye, Almanya, Fransa, İsveç: Galata Film, Kaplan Film.
- KESKİN, B.: 2016 **Fakir Kene**, İstanbul: Metis Yayınları.
- KESSLER, D.: 2019 **Finding Meaning: The Sixth Stage of Grief**, New York: Simon and Schuster.
- KESSLER, D.: 2020 “Bu hissettiğiniz huzursuzluk yastan başka bir şey değildir”, <https://medyascope.tv/2020/03/30/david-kessler-bu-hissettiginiz-huzursuzluk-yastan-baska-bir-sey-degildir/> 10.04. 2020
- KEVORKIAN, K.A.: 2004 **Environmental grief™: Hope and healing**, Union Institute and University.
- KEVORKIAN, K.A.: 2019 “Environmental Grief and the Rights of Nature”, (Çevrimiçi) <https://seeingthewoods.org/2019/05/03/environmental-grief-and-the-rights-of-nature/> Erişim Tarihi: 15.01.2021.
- KIRAL, E. (Yönetmen): 1980 **Bereketli Topraklar Üzerinde**, [Film], Türkiye: Polar Film.
- KIZIL GÖKYÜZÜ [ROTER HIMMEL].: 2023 Christian Petzold (Yönetmen), Film, Almanya: Schramm Film.
- KOCH, K.: 1972 “The Rediscovery of Apocalyptic. A Polemical Work on a Neglected Area of Biblical Studies and Its Damaging

Effects on Theology and Philosophy”, (Çevrimiçi)
<https://archive.org/details/rediscoveryofapo0000koch/mode/2up?view=theater> Erişim Tarihi: 22.05. 2023

KOÇ ÜNİVERSİTESİ
VEKAM.: 2023 “Serpil Aygün Cengiz/ Otoetnografi: “Acı Mıhlanıp bir kalpte durmasın. Ortada dursun”” [Video], **Youtube**,
<https://www.youtube.com/watch?v=bNLToK6m8gI>
Erişim Tarihi: 29.06. 2024

KOLKER, R. P.: 1999 **Yalnızlık Sineması**, (Çev. E. Yılmaz), Ankara: Öteki Yayınevi

KRISTEVA, J: 2009 **Kara Güneş: Depresyon ve Melankoli**, (Çev. N. Demiryontan), İstanbul: Bağlam Yayıncılık

KUBLER-ROSS, E.,
KESSLER, D.: 2014 **On Grief and Grieving: Finding the Meaning of Grief Through the Five Stages of Loss**, New York: Scribner.

KUBLER-ROSS, E.: 2010 **Ölüm ve Ölmek Üzerine**, (Çev. E. Uşşaklı), İstanbul: April Yayıncılık

LAITY, A.: 2022 “Cinematographic Approaches Towards the Eco-sublime Landscape: A Practice-led Enquiry”, **Yayımlanmamış Doktora Tezi**, Bristol: University of the West of England.

LATOUR, B.: 2017 **Facing Gaia: Eight Lectures On The New Climatic Regime**, John Wiley ve Sons.

- LAVIN, C. S., KAPLAN A. E.: 2017 “The Climate of Ecocinema”, University of Oxford: Oxford Research Encyclopedia of Communication.
- LENTRICCHIA, F., MCAULIFFE, J.: 2017 **Katiller, Sanatçılar ve Teröristler**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- LEOPOLD, A.: 1953 **From the Journals of Aldo Leopold: Round River** (Ed. Leopold, L. B.), Oxford Univ. Press, New York, s. 158–165
- LERMANTOV, M. Y.: 2022 **Zamanımızın Bir Kahramanı**, (Çev. S. Lûnel), İstanbul: Sosyal Yayınları.
- LERTZMAN, R.: 2015 **Environmental Melancholia: Psychoanalytic Dimensions of Engagement**, London: Routledge.
- LEVINAS, E.: 1996 "Peace and Proximity", **Basic Philosophical Writings**, (Der. A. T. Peperzak, S. Critchley ve R. Bernasconi), Bloomington: Indiana University Press, s. 161-169.
- LEVINAS, E.: 2003 “Fenomenolojiden Etiğe”, **Sonsuza Tanıklık**, (Çev. Ö. Gözal), (Der. Z. Direk ve E. Gökyaran), İstanbul:Metis Yayınları.
- LONGIN: 2016 **Yüce Poetika**, (Çev. F. Tepebaşılı), Konya: Palet Yayınları.

- LU, S. H., ve MI, J. (Ed.): 2009 **Chinese Ecocinema: In The Age of Environmental Challenge**, Hong Kong University Press.
- LU, S., GONG, H.: 2019 **Ecology and Chinese Language Cinema**, New York: Routledge.
- LU, S.H., GONG, H.: 2019 **Ecology and Chinese Language Cinema**, New York: Routledge.
- LUMIÈRE, L. ve A. (Yönetmen): 1896 **Oils of Baku: Close View**, [Film], Fransa.
- MACDONALD, S.: 2001 **The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place**, University of California Press.
- MACDONALD, S.: 2004 “Toward an Eco-Cinema”, **Interdisciplinary Studies in Literature and Environment (ISLE)**, 11.2.
- MACFARLANE, R.: 2016 “Generation Anthropocene: How Humans Have Altered the Planet Forever”, **The Guardian**, (Çevrimiçi) <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/01/generation-anthropocene-altered-planet-for-ever> Erişim Tarihi 29 Mayıs 2023:
- MADRA, Ö.: 2019 “Genç İklim Liderlerinden Dünya Liderlerine: İnsanlığın Kaderini Değiştireceğiz, Beğenseniz de Beğenmeseniz de” <https://acikradyo.com.tr/acik-gazete/genc-iklim->

liderlerinden-dunya-liderlerine-insanligin-kaderini-degistirecegiz Erişim: 15 Aralık 2020.

- MANOLAS, E.,
HOCKEY, J. C., ve
LITTLEDYKE, M.:
2013
“A natural history of an environmentalist: Identifying influences on pro-sustainability behavior through biography and autoethnography”, **Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research**, 14 (1),
- MCGINN, B.: 1979
Visions of the End: Apocalyptic Traditions in the Middle Ages, Columbia University Press.
- MCKIBBEN, B.: 2015
Doğanın Sonu, (Çev. B. Göl ve H. İ. Mavituna), İstanbul: Everest Yayınları.
- MEADOWS,
DONELLA H;
MEADOWS, DENNIS
L; RANDERS,
JØRGEN; BEHRENS
III, WILLIAM W.:
1972
The Limits to Growth; A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind, New York: Universe Books.
- MENNING, N.: 2017
"Environmental Mourning and the Religious İmagination", **Mourning Nature: Hope at the Heart of Ecological Loss And Grief**, s. 39-63.
- MILLER, G.
(Yönetmen): 2015
Mad Max: Fury Road, [Film], ABD, Avustralya: Warner Bros.

- MITCHELL, E.: 1946 **Soil and Civilization**, Sydney: Halstead Press
- MITMAN, G.: 2009 **Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film**, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- MONANI, S.: 2024 **Indigenous Ecocinema: Decolonizing Media Environments**, West Virginia University Press.
- MOORE, J. W.: 2015 **Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital**, Verso Books.
- MORTON, T.: 2007 **Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics**, Cambridge: Harvard University Press.
- MORTON, T.: 2020 "The End of the Worl Has Already Happened", **BBC Radio 4**, (Çevrimiçi)
<https://www.bbc.co.uk/programmes/m000cl66> Erişim Tarihi: 22.10. 2020
- MORTON, T.: 2020 **Hipernesneler: Dünyanın Sonundan Sonra Felsefe ve Ekoloji**, (Çev. B. Demirtaş), İstanbul: Tellekt.
- MURPHY, K. J.,
GRIFFIN, L. L.,
NOLAN, G., HAIGH,
A., HOCHSTRASSER,
T., CIUTI, S. ve
KANE, A.: 2022 "Applied autoethnography: A method for reporting best practice in ecological and environmental research", **Journal of Applied Ecology**, 59(11), s. 2688-2697.

- MURRAY, R. L.,
HEUMANN, J. K.:
2017 **Ecocinema in the City**, Routledge.
- MURRAY, R. L.,
HEUMANN, J. K.:
2006 “The First Eco-Disaster Film?” **Film Quarterly**,
Published by: University of California Press, 59 (3), s. 44-51.
- MURRAY, R. L.,
HEUMANN, J. K.:
2009 **Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge**,
Albany: State University of New York Press.
- MURRAY, R. L.,
HEUMANN, J. K.:
2014 **Film and Everyday Eco-Disasters**, Lincoln: U of
Nebraska Press.
- NAESS, A.: 2022 “Sığ ve Derin: Ekoloji Hareketinde Açılımlar”, **Sanat ve Ekoloji: Sanat/Yaşam/Üretim**, (Çev. M. Tokmakçıoğlu),
(Der. E. Sezgin), İstanbul: İletişim Yayınları.
- NIXON, R.: 2011 **Slow Violence and the Environmentalism of the Poor**,
Harvard: Harvard University Press.
- NİŞANCI, İ.
(Yönetmen): 2023 **Eko Eko Eko**, [Film], Türkiye: Blu TV.
- NOLAN, C.
(Yönetmen): 2014 **Interstellar**, [Film], ABD: Legendary Pictures; Syncopy;
Lynda Obst.

- OPPERMANN, S.: 2006 "Doğa Yazınında Beden Politikası." **Littera Edebiyat Yazıları 18**, s.75-86.
http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/18_cilt/6.pdf
f 17.12.2020.
- ORVELL, M.: 2013 "Photographing Disaster: Urban Ruins and the Destructive Sublime", **Amerikastudien/American Studies**, s. 647-671.
- ÖZDAĞ, U.: 2014 **Çevreci Eleştiriye Giriş: Doğa, Kültür, Edebiyat**, Ankara: Ürün Yayınları.
- ÖZDEMİRCİ, E.G.: 2023 "Ekosinema", **Beşerî Bilimlerin 50 Rengi: Çevreci, Dijital, Tıbbi ve Posthüman Sesler**, (Ed. B. Ağın ve Z. G. Yılmaz), Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi Yayınları.
- PARIKKA, J.: 2014 **The Anthrobscene**, Minneapolis, the USA: University of Minnesota Press.
- PAST, E.: 2019 **Italian Ecocinema: Beyond the Human**. Indiana University Press.
- PETZOLD, C. (Yönetmen): 2023 **Roter Himmel (Kızıl Gökyüzü)**, [Film], Almanya: Schramm Film Koerner, Weber, ZDF, September Films.
- PICK, A., NARRAWAY, G. (Ed.): 2013 **Screening Nature: Cinema Beyond The Human**, Berghahn Books.

- PLATFORM, D.: 2021 2021 Yaz Dönemi Afetler Raporu
- POSTANE.: 2023 “Deniz Tortum ile Selyatağı ve Our Ark Üzerine Söyleşi”
[Video], **Youtube**,
<https://www.youtube.com/watch?v=nAx-ZWvC4Uc>
Erişim Tarihi: 20.05.2023
- PROTECT ALL
WILDLIFE.: 2018 “Sadness As An Orangutan Tries To Fight The Digger
Destroying Its Habitat” [Video], **Youtube**,
https://www.youtube.com/watch?v=ihPfb30YT_c
05.12.2021.
- PURDY, J.: 2015 **After nature: A politics for the Anthropocene**, Harvard
University Press.
- RAMOSE, M. B.: 2020 “Ubuntu”, **Küçülme-Yeni Bir Çağ İçin Kavram
Dağarcığı**, (Haz. G. D’Alisa, F. Demaria ve G. Kallis),
(Çev. A.C. Sarı, B. Öktem, B. Gürden ve Y. Kurtsal),
İstanbul: Metis Yayınları.
- RESNAIS, A.
(Yönetmen): 1959 **Hiroshima Mon Amour (Hiroşima Sevgilim)**, [Film],
Fransa, Japonya: Pathé Films.
- REYNOLDS, K.
(Yönetmen): 1995 **Waterworld**, [Film], ABD: Universal.

- RITZENTHALER, C.: 2023 “Exploring the Development of an Environmental Identity Using an Autoethnographic Approach”, **Journal of Sustainability Education**.
- ROME, A.: 2010 “The Genius of Earth Day”, **Environmental History**, 15, s.194-205.
- ROME, A.: 2013 **The Genius of Earth Day: How a 1970 Teach-In Unexpectedly Made the First Green Generation**, New York: Hill and Wang.
- ROSALDO, R.: 2014 **The Day Of Shelly's Death: The Poetry And Ethnography Of Grief**. Durham ve London: Duke University Press.
- ROSENFELD, J.: 2016 “Facing Down “Environmental Grief””, (Çevrimiçi) <https://www.scientificamerican.com/article/facing-down-environmental-grief/> Erişim Tarihi: 02.11.2020.
- RUNNING, S. W.: 2007 "The 5 stages of climate grief." **Numerical Terradynamic Simulation Group Publications**.
- RUST, S., MONANI, S., CUBITT, S. (Ed.): 2013 **Ecocinema Theory and Practice**, New York: Routledge.
- RUST, S., MONANI, S., CUBITT, S. (Ed.): 2016 **Ecomedia: Key Issues**. Routledge.

- RUST, S., MONANI, S., CUBITT, S.: 2023 **Ecocinema Theory and Practice 2**, Taylor ve Francis.
- SAVALL, A.: 2009 “Adoucit La Mélodie” [Şarkı], **Peiwoh**, Alia Vox
- SCOTT, J. L. VE TENNETI, A.: 2024 “Race in nature stewardship: an autoethnography of two racialised volunteers in urban ecology”, **Environmental Research: Ecology**, 3(3), 035006.
- SCRANTON, R.: 2019 **Antroposen’de Ölmeyi Öğrenmek: Uygarlığın Sonu Üzerine Düşünceler**, (Çev. D. Tortum), İstanbul: Edebi Şeyler.
- SELYATAĞLI.: 2018 Deniz Tortum (Yönetmen), Kısa Film, Türkiye: İstos Film.
- SINNERBRINK, R.: 2016 **Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience Through Film**, London: Routledge
- SMITH, N.: 1996 “The Production of Nature”, **FutureNatural: Nature, Science, Culture**, (Ed. G. Robertson, M. Mash, L. Tickner, J. Bird, B. Curtis ve T. Putnam), London and New York: Routledge.
- SOFUOĞLU, Ö.: 2023 “Christian Petzold ile Kızıl Gökyüzü Üzerine Söyleşi: ‘Sinema Dönüşümle İlgilidir’”, **Altyazı**, (Çevrimiçi) <https://altyazi.net/soylesiler/christian-petzoldla-soylesi/> Erişim Tarihi: 14.12. 2023

- SONTAG, S.: 1965 "The imagination of disaster." **Commentary**, 40.4., (Çevrimiçi)
<https://www.commentary.org/articles/susan-sontag/the-imagination-of-disaster/> Erişim Tarihi 16.05.2023
- SONTAG, S.: 2008 "Büyüleyen Faşizm", (Çev. E. Yılmaz), **Sinema, İdeoloji, Politika**, s.205-222.
- SONTAG, S.: 2023 **Başkalarının Acısına Bakmak**, (Çev. O. Akinhay), İstanbul: Can Yayınları
- SÖNMEZ, A.: 2018 "Emperyalizm Ölmedi Hâlâ Orada"
<https://www.cumhuriyet.com.tr/yazarlar/aysegul-sonmez/emperyalizm-olmedi-hala-orada-964212> Erişim tarihi: 10.01.2022.
- STANDING, G.: 2014 **Prekarya Yeni Tehlikeli Sınıf**, (Çev. E. Bulut), İstanbul: İletişim Yayınları.
- STANTON, A. **Wall-E**, [Film], ABD: Pixar.
(Yönetmen): 2008
- STRATTON, B. J.: 2014 "“Everything depends on reaching the coast”: Inscriptions of Placelessness in John Hillcoat's Adaptation of The Road", **Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory**, 70.4. s. 85-107.
- ŞAHİN, Ü.: 2012 "[Yeşil Sahaf] 40. yılında Büyümenin Sınırları", (Çevrimiçi) <https://yesilgazete.org/yesil-sahaf-40-yilinda-buyumenin-sinirlari/> Erişim Tarihi: 10.02.2024

- TEKİN, L.: 2017 **Bercin Kristin Çöp Masalları**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- TEKSÖZ, G.: 2014 “Geçmişten ders almak: Sürdürülebilir kalkınma için eğitim”, **Bogazici University Journal of Education**, Cilt. (31)2. s. 73-97.
- THOMSON, D.: 2015 **Filmler Hayatımızı Nasıl Etkiler?** (Çev. A. Ay), İstanbul: Alfa Yayınları.
- TORTUM, D.
(Yönetmen): 2018 **Selyatağı**, [Film], Türkiye: İstos Film.
- TRUMBULL, D.
(Yönetmen): 1972 **Silent Running**, [Film], ABD: Universal.
- TSING, A. L.: 2023 **Dünyanın Sonundaki Mantar: Kapitalizmin Enkazlarında Yaşam İmkânı Üzerine**, (Çev. E. Gökyaran), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- UNFCCC.INT.: t.y. “UNFCCC Archives”, (Çevrimiçi)
<https://unfccc.int/about-us/unfccc-archives> Erişim Tarihi: 04.01.2024
- VILLENEUVE, D.
(Yönetmen): 2017 **Blade Runner 2049**, [Film], ABD: Alcon Entertainment.
- VOLKAN, V. D.,
ZINTL, E.: 2024 **Kayıptan Sonra Yaşam: “Komplike Yas ve Tedavisi”**, Ankara: Pusula Yayınevi

- WARE, B.: 2020 "Nothing ut the End to Come? Extinction Fragments"
<https://www.e-flux.com/journal/111/345009/nothing-but-the-end-to-come-extinction-fragments/>
- WARK, M.: 2015 **Molecular Red: Theory for the Anthropocene**, Verso Books.
- WEDOCS.UNEP.ORG. : t.y. "Report of the United Nations Conference on the Human Environment- Stockholm, 5-16 June 1972", (Çevrimiçi)
<https://wedocs.unep.org/handle/20.500.11822/30829>
12.02.2024
- WHITE JR, L.: 1967 "The historical roots of our ecologic crisis." **Science**, 155.3767, 1203-1207.
- WILLIAMSON, J. (Yönetmen): 1901 **Fire**, [Film], Birleşik Krallık.
- WILLOQUET-MARICONDI, P. (Ed.): 2010 **Framing The World: Explorations in Ecocriticism and Film**. University of Virginia Press.
- WINDHORST, E.: 2016 "Re-membering ecological self: A personal narrative autoethnography", *Ecopsychology*, 8(4), s. 264-270.
- WITTY, P.: 2012 "Malcolm Browne: The Story Behind The Burning Monk", (Çevrimiçi)
<https://time.com/3791176/malcolm-browne-the-story-behind-the-burning-monk/> Erişim Tarihi: 12.03.2024.

- WORLDOMETERS.IN “Coronavirus Deaths”, (Çevrimiçi)
FO.: t.y. <https://www.worldometers.info/coronavirus/#countries>
Erişim Tarihi: 01.10.2024.
- YARDIMCI, S.: 2020 “Hepimiz Likeniz! Feminist Yaşam ve Dünyayla
Akrabalık”, **E-skop**, (Çevrimiçi) https://www.e-skop.com/skopbulten/hepimiz-likeniz-feminist-yasam-ve-dunyayla-akrabalik/5673#_edn9 Erişim Tarihi:
08.12.2020
- YAZGÜNOĞLU, K. C.: 2022 **İklimkurgu İklim Değişikliği, Antroposen’in Poetikası ve Ekoleleştirel İzler**, İstanbul: Çizgi Kitapevi.
- YEKSAN, E. (Yönetmen): 2017 **Körfez**, [Film], Türkiye: Bir Film, Homemade Films, İstos Film, Kundschafter Filmproduktion.
- YEKSAN, E. (Yönetmen): 2018 **Yuva**, [Film], Türkiye: İstos Film.
- ZAİM, D. (Yönetmen): 2014 **Balık**, [Film], Türkiye: Maraton.
- ZIZEK, S.: 2009 **First As Tragedy, Then As Farce**, London: Verso Books.
- ZIZEK, S.: 2012 **Kıyametin Versiyonları**, (Çev. M. Budak), İstanbul: Encore Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Hülya Akan Çelik ilk lisans eğitimini Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Öğretmenliği, ikinci lisans eğitimini ise İstanbul Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde tamamladı. Yüksek lisansını yine İstanbul Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde “Felsefe Olarak Film: Asghar Farhadi Sinemasında ‘Sinematik Etik’” başlıklı tez çalışmasıyla bitirdi. Bahçelievler Aydın Doğan Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesinde Radyo Televizyon öğretmenidir. Video Kurgu, Görsel Efekt Teknikleri (After Effects vb.), Kurgu Teknikleri ve Estetiği, Ses Kaydı ve Kurgusu, Senaryo, Sinema Tarihi, Radyo-TV Yapımcılığı, TV Program Türleri, TV Atölyesi gibi dersler verdi. Ayrıca okulunda yürütülen Erasmus+ projelerinde (Erasmus+ Vocational Education and Training Accreditation Project) aktif olarak çalışmaktadır. Bu projeler kapsamında Portekiz, Almanya, İrlanda, İspanya gibi ülkelerin iş birliği kurdukları radyo ve televizyon kanalları, prodüksiyon şirketleri ve üniversitelerde mesleki eğitime katıldı. Medya uzmanı olarak katıldığı Erasmus+ ECSE “Eco- citizen Solidarity Entrepreneurship” projesi kapsamında (2021-2022) Porto (Colégio INED) ile İstanbul’da kendi okulunda dört farklı ülkeden katılımcı öğrenciler için video kurgu ve kamera kullanım atölye çalışmalarını yürüttü. TUBİTAK 4007 Bilim Şenliği (2022) kapsamında Podcast Atölyesi yürütücülüğünü yaptı. 2020-2021 yılları arasında MEB’in EBA Uzaktan Eğitim Ders Videoları yapımında video editör ve kameraman olarak çalıştı. Sinema, iletişim bilimleri, yeni medya, eğitim, sakatlık gibi alanlarda çalışmalar yaptı ve ulusal/ uluslararası sempozyumlarda bildiriler sundu. Bilgi Üniversitesi Sosyoloji ve Eğitim Çalışmaları Merkezinde (SEÇBİR) “Toplumsal Sorunları Sınıf İçinde Tartışma” ve SEÇBİR: “Engelliliğe Dayalı Ayrımcılıkla Mücadele” başlıklı projelerde iki yıl boyunca (2013-2015) yer aldı. Bir SEÇBİR yayını olan *Engellilik ve Ayrımcılık: Eğitimciler İçin Temel Metinler ve Örnek Dersler* kitabına katkı sundu. 2016’dan beri başlangıç öğretmeni olarak ilk oluşumunda yer aldığı Sabancı Üniversitesi bünyesinde faaliyet gösteren ERG’nin yürütücülüğünü üstlendiği Öğretmen Ağı’nda Değişim Elçisidir.