



TC

**MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM TASARIMI ANABİLİM DALI**

Yüksek Lisans Tezi

**BELGESEL SİNEMADA EKOLOJİK YASIN TEMSİLİ:
HASANKEYF ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN BİR İNCELEME**

Leyla KESKİN

TEZ Danışmanı

Doç. Dr. Evrim Özlem KAVCAR

Mardin-2022

TC
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM TASARIMI ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

BELGESEL SİNEMADA EKOLOJİK YASIN TEMSİLİ:
HASANKEYF ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN BİR İNCELEME

Leyla KESKİN

TEZ Danışmanı

Doç. Dr. Evrim Özlem KAVCAR

Mardin-2022

ETİK BEYAN

Mardin Artuklu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içindeki bütün bilgileri etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tez çalışmasının hazırlık, bilgi, belge, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarda bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun davrandığımı,
- Tez çalışmasında kullanılan tüm eserlere eksiksiz atıf yaptığımı ve kullanılan tüm eserlere kaynaklar/kaynakçada yer verdiğimi,
- Tez çalışmasının özgün olduğunu,
- Tez çalışmasının Mardin Artuklu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı” ile tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan eder, aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabullendiğimi bildiririm.

Leyla KESKİN

Tarih 21/06/2022

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Belgesel Sinemada Ekolojik Yasın Temsili: Hasankeyf Örneği Üzerinden Bir İnceleme

Leyla KESKİN

Mardin Artuklu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Tasarımı Anabilim Dalı

2022: 119 Sayfa

İnsanın doğa ile kurduğu ilişkinin sonucu olarak bir takım ekolojik kayıplar, iklim krizleri ve canlı yaşam alanların tahrip edilmesi insana duygusal anlamda yük yüklemiştir. Yaşadığı bütün bu ekolojik kayıplar için kederlenen kişi bilerek ya da bilmeyerek yas evresine geçer. Ekolojik tahribatlara sebep olan nedenlerin başında gelen barajlar, çevresindeki bütün yaşam alanlarına ve canlı yaşamlara geri dönüşü olmayan zararlar vermektedir. Canlıların zorunlu göçe maruz bırakılması, birçok türün yok olma ile karşı karşıya kalması bunun yanında tarih ve kültürün yok edilmesi bir bütün olarak önemli problemlerdir. Bununla yüzleşen insanda bu kayıplar karşısında duygu durumu üzerinde stres, travma, umutsuzluk, öfke gibi bir dizi olumsuz duygular oluşmaktadır. Bu durum ekolojik yas kavramı ile ifade edilmektedir.

Çalışmamız, Ilısu barajının yarattığı tahribatı Hasankeyf özelinde ele almaktadır. Bu çerçevede belgesel sinemada ekolojik yas temsili nitel araştırma yöntemleri ile içerik analizi yapılarak eleştirel bir bakış açısıyla incelenmiştir. Bu amaçla Hasankeyf'i konu alan beş belgeselden yararlanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ekolojik Yas, Belgesel Film, Temsil, Ilısu Barajı, Hasankeyf

ABSTRACT

Master Thesis

Representation of Ecological Mourning in Documentary Cinema: An Investigation Through the Case of Hasankeyf

Leyla KESKİN

Mardin Artuklu University

Institute of Social Sciences

Department of Communication Desing

2021: 119 Pages

As a result of man's relationship with nature, some ecological losses, climate crises and destruction of living habitats have burdened people emotionally. The person who grieves for all these ecological losses he has experienced passes into the mourning phase knowingly or unknowingly. Dams, one of the leading causes of ecological destruction, cause irreversible damage to all living spaces and living beings around them. Exposing living things to forced migration, the extinction of many species, as well as the destruction of history and culture are important problems as a whole. In the face of these losses, a series of negative emotions such as stress, trauma, hopelessness and anger occur on the emotional state of the person who is faced with this. This situation is expressed with the concept of ecological mourning.

Our study deals with the damage caused by the Ilisu dam in the specific case of Hasankeyf. In this context, the representation of ecological mourning in documentary cinema has been analyzed from a critical point of view by making content analysis with qualitative research methods. For this purpose, five documentaries about Hasankeyf were used.

Keywords: Ecological Mourning, Documentary Movie, Representation, Ilisu Dam, Hasankeyf

ÖNSÖZ

Bu çalışma, Ilısu baraj inşaatının Dicle Nehri vadisi üzerinde yarattığı/yaratacağı tahribatların ekolojik yas temsilini Hasankeyf özelinde çekilen belgesel sinema çalışmalarında incelemek amacıyla yapılmıştır. Çalışmanın çıkış noktası, doğduğum topraklardaki yıkıma bizzat şahit olmam ve bunun yarattığı keder ve öfkedir. Doğduğum köy ile beraber birçok yerleşim yerinin sulara gömülmesi, bununla birlikte birçok yaşamın ve yaşam alanının yok edilmesi ile beraberinde de hafızamda oluşan tahribatın yarattığı duygu durumunu anlamlandırmaktır. Bu çalışma benim için, Ilısu barajı ile tüm kaybettiklerimizin yasını tutmanın ve bunu paylaşmanın bir yoludur.

Çalışma boyunca yanımda olarak yol gösteren, kaynak paylaşan, öneri ve düzeltmeleriyle yardımcı olan, değerli tez danışmanım Doç. Dr. Evrim Özlem KAVCAR'a katkılarından dolayı teşekkür ederim. Tez sürecinde bilgi birikimleri ile yol gösteren Prof. Dr. Pelin TAN'a, yoğun çalışmaları arasında bana zaman ayıran değerli hocam Dr. Öğrt. Üyesi Yılmaz ÖZDİL'e, henüz araştırmalarımın başında tez ile ilgili kaynak listelerini yollayan sevgili Deniz Gündoğan İBRİŞİM'e, belgesel yönetmenleri ile görüşme ağları oluşturan Erkan ÖZGEN'e, son düzenlemeler için tezi okuyup önerilerini paylaşan Muzaffer BARAN'a, ayrıca ekolojik yas kavramı ile tanışmama vesile olan sevgili dostum Sibel ÖNER'e teşekkür ederim.

Değerli zamanlarını ayırarak kendileri ile görüşme yapmamı kabul eden ve tüm sorularıma içtenlikle cevap veren belgesel yönetmenleri Ali ERGÜL ve Metin YOKSU'ya katkılarından dolayı teşekkür ederim. Ayrıca Hasankeyf mücadelesinde aktivist olan Recep KAVUŞ'a paylaştığı değerli bilgiler için teşekkür ederim.

Bütün bu süreç boyunca manevi desteğini her zaman hissettiğim canım aileme, özellikle bu yola girdiğimden itibaren desteğini hiç eksik etmeyen sevgili kardeşim Gülbahar KESKİN'e, tez boyunca çevirilerimi yapan sevgili kardeşim Bedrettin KESKİN'e teşekkür ederim.

Son olarak Hasankeyf ve Dicle vadisinin yaşaması için mücadele eden herkese sonsuz teşekkürler.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER DİZİNİ.....	ix
HARİTALAR DİZİNİ	ix
TABLolar DİZİNİ	ix
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	x
1.GİRİŞ	1
2. BELGESEL SİNEMA, GERÇEKLİK VE TEMSİL MESELESİ.....	7
2.1. Belgesel Sinemanın Doğuşu, Tanımı/Amacı ve İşlevi	7
2.2. Belgesel Sinemanın Türleri.....	12
2.2.1. Biçim ve İçerik Açısından Belgesel Türler.....	12
2.2.1.1. Haber Belgeselleri.....	12
2.2.1.2. Gezi Belgeselleri	13
2.2.1.3. Toplumsal Belgeseller.....	14
2.2.1.4. Araştırma Belgeselleri.....	15
2.2.1.5. Bilimsel Belgeseller	15
2.2.1.6. Tarih Belgeselleri.....	16
2.2.1.7. Propaganda Belgeselleri.....	16
2.2.1.8. Derleme Belgeseller	17
2.3.2. Tarihsel Gelişim Açısından Belgesel Türler.....	18
2.3.2.1. Keşif Yöntemli Belgesel Türleri	18
2.3.2.2. Sinema-Göz/ Vertov.....	18
2.3.2.3. İngiliz Belge Okulu ve Grierson'un Belgesel Film Yaklaşımı	19
2.3.2.4. Kent Gerçekçiliği/ Gerçekçi Gelenek	21
2.3.2.5. Propaganda Amaçlı Belgesel Filmler	22
2.3.2.6. Yeni Gerçekçilik	26
2.3.2.7. Çağdaş Akımlar.....	27
2.3.2.8. Televizyon Belgesel Filmleri ve Televizyonun Belgesel üzerindeki Etkileri.....	30

2.3. Belgesel Sinemada Gerçeklik/Temsil	31
3. EKOLOJİK YAS	37
3.1. Yas	37
3.2. Ekoeleştiri	40
3.3. Ekolojik Yas.....	43
3.3.1. Ekolojik Yas ve İklim Değişikliği Kaynaklı Üzüntü ile İlgili Kavramlar ...	46
3.3.2. Ekolojik Yas sürecini anlamlandırmak için geliştirilen modeller.....	47
3.3.2.1. Kubler Ross'un Beş Aşamalı Modeli.....	47
3.3.2.2. Worden Modeli: Kederin Dört Görevi.....	48
3.3.2. Ekolojik Yas Duygusuna Dair Pratik Örnekleri.....	50
4. HASANKEYF VE ILISU BARAJI SÜRECİ.....	55
4.1. Dicle Nehri Vadisi Kültürel Sistemi olarak Hasankeyf.....	55
4.2. Dicle Nehri Vadisi Ekosistemi olarak Hasankeyf.....	57
4.3. Ilısu Barajının Hasankeyf 'in Sosyal Yaşam Alanına etkileri	60
4.4. Dünya Kültür ve Doğa Mirası olarak Hasankeyf.....	62
4.5. Ilısu Baraj Projesi Kronolojisi.....	65
5. BELGESEL FİLMLERDE EKOLOJİK YAS'IN İNCELENMESİ.....	74
5.1 Siya Avé / Suyun Gölgesi	74
5.2.Dİroka Mirina Avê/Suyun Ölüm Tarihi.....	79
5.3.Hebû Nebû Heskîf.....	85
5.4. Ilısu Barajının Yapım Hikayesi.....	94
5.5. Democracy/ Demokrasi.....	100
SONUÇ	107
KAYNAKÇA.....	112
ÖZGEÇMİŞ	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.

RESİMLER DİZİNİ

	Sayfa No
<u>Resim 3.3.2.1 Okjokull buzulu için dikilen mezar taşı</u>	<u>51</u>
<u>Resim 3.3.2.2 Berlin’de küçük buz adam heykelleri</u>	<u>52</u>
<u>Resim 3.3.2.3 Kurulum Milano tasarım haftasının bir parçası</u>	<u>52</u>
<u>Resim 3.3.2.4 Enstelasyon / Hasankeyf/2020</u>	<u>53</u>
<u>Resim 3.3.2.5 Balık Hafızası/ video/2021</u>	<u>54</u>
<u>Resim 3.3.2.6 Ilısu Barajı ile ölen balıklar</u>	<u>54</u>
<u>Resim 5.1.1 Siya Avé Belgeselinden Bir Kare</u>	<u>75</u>
<u>Resim 5.1.2 Siya Avé Belgeselinden Bir Kare</u>	<u>78</u>
<u>Resim 5.2.1 Dİroka Mirina Avé Belgeselinden Bir Kare</u>	<u>80</u>
<u>Resim 5.2.2 Dİroka Mirina Avé Belgeselinden Bir Kare</u>	<u>84</u>
<u>Resim 5.3.1 Hebû Nebû Heskîf Belgeselinden Bir Kare</u>	<u>87</u>
<u>Resim 5.3.2 Hebû Nebû Heskîf Belgeselinden Bir Kare</u>	<u>91</u>
<u>Resim 5.4.1 Ilısu Barajının Yapım Hikayesi Belgeselinden Bir Kare</u>	<u>94</u>
<u>Resim 5.4.2 İısu Barajının Yapım Hikayesi Belgeselinden Bir Kare</u>	<u>99</u>
<u>Resim 5.5.1 Democracy Belgeselinden Bir Kare</u>	<u>100</u>
<u>Resim 5.5.2 Democracy Belgeselinden Bir Kare</u>	<u>103</u>

HARİTALAR DİZİNİ

	Sayfa No
<u>Harita 4.1.1 1941 Tarihli Hasankeyf Planı / Cizim: Albert Gabriel</u>	<u>56</u>
<u>Harita 4.2.1 Dicle Nehri boyunca Önemli Kuş Alanlar</u>	<u>58</u>

TABLolar DİZİNİ

	Sayfa No
<u>Tablo 3.3.1 Cunsolo’ya Göre Ekolojik Keder Türleri</u>	<u>45</u>
<u>Tablo 3.3.2.1 Yasın Görevleri</u>	<u>49</u>

SİMGELER VE KISALTMALAR

Kısaltmalar

Açıklamalar

GAP

Güneydoğu Anadolu Projesi

TOKİ

Toplu Konut ve Kamu Ortaklığı İdaresi Başkanlığı

ECA

Avrupa hükümetleriyle çalışan ihracat kredi kuruluşları

ÇED-R

Çevre Etki Değerlendirme Raporu

YYEP

Yeniden Yerleşim Eylem Planı

HYG

Hasankeyf'i Yaşatma Girişimi

HES

Hidroelektrik Santral

DSİ

Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü

STK

Sivil toplum kuruluşları

ÖDA

Önemli Doğa Alanları

ÖKA

Önemli Kuş Alanları

ÖA

Öncelikli Alan

WWF(World Wildlife Fund)

Dünya Doğal Yaşamı Koruma Vakfı

UNESCO

Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü

ABD

Amerika Birleşik Devletleri

ICOMOS

Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi

AİHM

Avrupa İnsan Hakları Mahkemesine

INPA

Amazon Ulusal Araştırma Enstitüsü

TEKDAM

Tarihi Eserleri Kurtarma, Değerlendirme ve

Araştırma

Merkezi

ODTÜ

Orta Doğu Teknik Üniversitesi

1.GİRİŞ

İklim krizlerinin, olağanüstü doğa kayıplarının yaşandığı bir çağda yaşamaktayız. İnsan eylemleri gittikçe daha şiddetli bir hal almıştır. İnsan, teknolojinin de imkanları ile yaşarken yaşatmayı ve yaşam hakkını gözetten bir mevcudiyeti sürdürmenin yollarını aramak yerine, onu her anlamda besleyen nehirleri, gölleri, denizleri, dağları tahrip etmiştir. İnsanın doğayla kurduğu ilişkinin tabiatı yaşamın tüm bileşenlerinin hakkını gözetmekten, bir diğerinin varlığına saygı duymaktan çıkmış, dünyada birlikte yaşadığımız her şey rant temelli bir sermayeye indirgenmiştir. Canlı ve cansız tüm varlıklarla bir arada birbirinin hakkına saygı duyan bir şekilde yaşamamanın değil, insanın ve hatta dünyanın siyasi haritasında söz ve güç sahibi ülkeler başta olmak üzere tüm yönetimlerin doğa üzerinde tahakkümü gündelik yaşamı şekillendirmiştir. İnsanı hükmeden konumuna yerleştiren insan merkezietçi bir zihniyet tüm bileşenleriyle sadece insana değil her varlığa ‘ev’ olan bir ilişkiler ağını sadece kendi ekonomik çıkarları için hiçe saymıştır. Ekosistemleri yok eden, çevre kirliliğine neden olan, hava, su, toprak gibi kaynakların tükenmesine neden olan, insanın kısa vadeli çıkarlarına hizmet eden eylemlerin artışı ile birlikte bunların yol açtığı felaketler tahribatların daha görünür olmasına neden olmuştur. Ayrıca, bir yerde ekosistemin ihtiyacı hiçe sayılarak yapılan şiddetli bir müdahale, ekosistemin parçası olan diğer yerlere de yansımaktadır.

İnsanın dünya üzerindeki varoluşunda kendi dışında canlı ve cansız varlıkları ve hatta kendi yaşamının onların yaşamından bağımsız düşünölemeyeceğini gözardı eden eylemlerinin getirdiğı yıkımı antroposen(insanın çağı) diye isimlendirilen bu çağda yaşamaktayız.“...doğayla olan ilişkimiz çerçevesinde doğa genellikle ikinci plana konulurken “antropos” olarak insan merkezde yer almaya devam etmektedir” (Yazgünoğlu, 2017-2018, s. 67). Çevre kirliliğine karşı ya da doğal kaynakların tükenmemesi için verilen mücadelede, amaç insan merkezietçi bir şekilde sadece insanın kendi refahını artırmak mı yoksa müşteregimiz olan yaşam hakkına sahip çıkmak mı?

İklim değışikliği, peyzajların/manzaraların değışimi, yaban hayatının yok olması yaşanılan çevrede hızlı değışimlere yol açmıştır. Bu değışimler ve kayıplar genelde fiziksel terimlerle ifade edilmekte fakat insanda bir takım duygusal tepkilere neden olmaktadır. Bu kayıplar için büyük keder duymaya başlayan kişi yas tutmaya başlar fakat yas tuttuğunu bilmez. Kişi şunu sorgular, “*en nihayetinde, eğer biri kaybedilmişse ve kaybedilen kişi biri değilse öyleyse kayıp nedir, nerededir ve yas nasıl geręekleřir*” (Butler, Kırılğan Hayatlar, 2018, s. 47)? Kişi duyduğu bu kederi anlamlandırmaya çalışır. Ashlee Cunsolo ve Neville Ellis “Doğa ve İklim Değişikliği” isimli makalelerinde bunu “Ekolojik Keder” olarak adlandırmışlar. İnsan ötesinde hissedilen bu duygunun ekolojik kayba verilen doğal tepki olduğunu söyleyerek, bu tepkiyi ekolojik yas olarak tanımlamışlardır (Cunsolo & Ellis, 2018). Ekolojik yas ile baş etme yöntemleri geliştirmışlerdir. Öncelikle bu duyguyu kabullenmek gerektiğini, bu duygu hakkında konuşulması, paylaşımda bulunulması, eyleme geçilmesi ve doğada zaman geçirilmesini önermişlerdir.

Henüz dünyada çok yeni olan bu kavram ölkemizde yeni yeni duyulmaktadır. Ekolojik yas ile ilgili literatür taraması yapıldığında bu konu ile ilişkili çok az kaynağa rastlanmış, bu konuda araştırmaların çok yeni olduğu tespit edilmiştir. Çalışmamız alanında yapılacak ilk çalışmalardan biri olma özelliği bakımından, literatüre katkı sağlayacağı için önem arz etmektedir.

Tezimiz, ekolojinin “evin bilimi” olduğunu hatırlayan, bir evin kaybının yasını nereye koyacağını bilemeyen, yıkanın değil yıkıma maruz kalanın ve karşı çıkmak için mücadele edenin ve ayrıca insanın cümleleriyle değil kendince ve çok daha derin bir aç ile iletişim kuran tabiat varlıklarının perspektifinden, doğduğumuz yerin yıkımına dair geręeklięin belgesellerde nasıl yansıtıldığına bakmayı seçer. Bu çerçevede Ilısu barajının yaratmış olduğu tahribatlar ve kayıplardan yola çıkarak bu barajın büyük ölçüde etki ettiği coğrafyada bulunan tarihi Hasankeyf ilçesi özelinde yapılmış belgesel filmlerin ekolojik yas aısından temsilleri incelenmiştir.

Ilısu Baraj inşaatı ile başlayan tahribatların belgesel sinemada temsillerini incelerken aynı zamanda ölkemizde ekolojik tahribatların başında gelen barajların çevresine verdiği zararlara bakmak gerekmektedir. Barajların çevreye verdiği zararlar saymakla bitmemektedir. Suyun metalaştırılmasında önemli rolü olan barajların

Türkiye’de gün geçtikçe sayıları artmakta ve neredeyse her nehrin üzerine baraj yapılarak çevresel tahribatların önü açılmaktadır. Kamulaştırmalar, yerinden edilmeler, mülksüzleştirme, tarihi yapıların tahribatı ve birçok canlı yaşam alanlarının yok edilmesi söz konusudur. Araştırmamızda ekolojik yasin daha iyi anlaşılması açısından, Ilisu Barajı temelinde Hasankeyf’te yaratılan yıkıma odaklanmak aynı zamanda Hasankeyf’i bir özne olarak ele alarak barındırdığı kimliklere (tarihsel, kültürel, sosyal ve ekolojik) bakmak önemlidir. UNESCO dünya mirası kriterlerinin onda dokuzuna sahip on iki bin yıllık tarihi kent, Mezopotamya’nın ilk yerleşim yerlerinden biri olup tarihsel süreçte farklı kültür ve medeniyetlere ev sahipliği yapmıştır. Bundan dolayı zengin bir kültüre sahip olan Hasankeyf arkeolojik araştırmaların da önemli bir merkezi olarak Kültür Bakanlığı tarafından 1978 de sit alanı ilan edilmiştir (Doğa Derneği, s. 9). Barajla birlikte yaşam alanlarının yok olması ve kamulaştırma, beraberinde zorunlu göçleri getirmiş, sosyal ve ekonomik yaşamı önemli ölçüde etkilemiştir. Hasankeyf’i de içinde barındıran, ekolojik olarak da büyük öneme sahip Dicle Nehri Vadisi bu bölgede yer alan son nehir ekosistemidir. Öncelikli alanlar kategorisine giren dört önemli kuş yuvalama alanları, biyoçeşitlilik bakımından öncelikli beş seçkin alana sahip olan bu bölgede, soyu tükenmekte olan birçok canlı ve endemik tür barajın olumsuz etkilerinden fazlasıyla nasibini almıştır. Bilim insanları, araştırmalar ve dünyanın diğer yerlerindeki örnekler barajların tüm bir ekosistem açısından yıkıcılığını vurgularken, Hasankeyf’in tüm karşıt mücadelelere rağmen suların altında kalması, yaşam alanlarının kalıcı bir şekilde kaybına neden olmuş, birçok balık ölümleri yaşanmış, bazı tarihi yapılar yerlerinden edilmiş ve bir çoğu da sulara gömülmüş, doğal mimarinin yerini TOKİ evleri almış, iş makinelerinin ezdiği canlı türlerinin yerini beton bloklar almış siyasi kararlar bütün bunlara rağmen uygulanmıştır. Hem tarihi dokunun hem yerleşim yerlerinin hem de toprağın altıyla, üstüyle, taşınamaz tüm varlıklarıyla daha büyük bir bütünün parçası olan bir "evin" kaybı söz konusu olmuştur. Bütün bu kayıpların yarattığı duygusal yükün verdiği ağırlığın bir sonucu olarak bu durum insanı, kendini ifade edebileceği, yaşadığı kaybı paylaşabileceği mecralara yöneltmiştir. Bunlardan biri de görsel ifade dilidir.

Tarih boyunca insanın doğayı kopyalama isteği ile başlayan süreci günlük yaşam aktivitelerini mağara duvarlarına resmederek devam etmiştir. Yaşadığı bu gerçekliği

kaydetme isteği aynı zamanda belgelemenin de bir yolu olmuştur. Zaman geçtikçe insanın bu belgeleme, kaydetme ve kendini ifade etme isteği onu farklı arayışlara yöneltmiştir. Teknik imkanların gelişimi, görüntülerin kaydı ve çoğaltılmasındaki gelişmeler, gerçekliği kavrayış biçimine ve görsel ifade yöntemleri geliştirmesine neden olmuştur. Türlü alanlarda teknolojik keşif ve icatlar kadar arka plandaki savaşlar ve yıkımlar, yüzleşmesi zor gerçeklerle tekrar tekrar yüzleşme ve baş etme şekli olarak sanatın dilini de dönüştürmüştür. Bir yandan da imparatorlukların uzandıkları coğrafyaların genişlemesi, sömürgecilik ve sömürge ülkelerin kültürleriyle karşılaşma hem biçim hem anlam açısından batı sanatındaki ifadeye yansımıştır. Endüstri devrimi sonrasında istihdam için kırsaldan kente kayan yaşam biçimlerinin hızla değişimi ve gündelik yaşamın artan hızı, görünen ve kaydedilen gerçeklik arasındaki fark, teknik imkanların, özellikle de kayıt cihazlarının gelişimi ile artmıştır. Fotoğrafin icadı hali hazırda görme tekniklerine, optik bilgisine, hareket ve hıza dair meselelere yeniden bakmayı ve anlamayı daha olanaklı ve verimli hale getirmişken, hele de filmin icadı endüstri devrimiyle yükselen, ölçeği büyüyen devrimin ifade aracı olmuştur. Modern teknolojilerle birçok anlatım çeşidi ortaya çıkmıştır. Bu anlatım şekillerinden biri olan belgesel sinema gerçekliğin kayıt altına alınmasıyla ilk örneklerini vermiştir. Belgesel sinemanın en temel ilkelerinden biri gerçekliktir. Belgesel sinemada biçimden daha çok konu ön planda tutulur, çünkü gerçekliği yansıtmada konu çok önemlidir. Belgesel sinemadaki gerçeklik kurmaca sinemadaki gerçeklikle aynı değildir. Belgesel sinemadaki gerçeklik aynı zamanda bir tarihsel bir olguya işaret etmektedir. Buradaki gerçeklik doğrudan bir gerçeklik olup, tarihi bir olguya işaret ederken aynı zamanda görselliğin estetik bir dille yeniden sunumudur (Yüce, 2001 , s. 56-57). Tezimiz kapsamında belgesel sinemada izini sürdüğümüz ekolojik yas meselesinin belgesel sinemadaki temsiline bakarken aynı zamanda gerçekliğin sunumu da sorgulanacaktır.

Tezimizin giriş bölümünde kısaca değinilen anahtar kelime ve kavramlar, tezin ilerleyen bölümlerine de şeklini vermektedir. İkinci bölümde hem birebir deneyimlediğimiz hem de gözlemlediğimiz bir duygu ve kavram olarak ekolojik yasın belgesel sinemada temsiliğini inceleme yolunda bize belgesel sinemaya dair tarihsel bir perspektif kurarken aynı zamanda kullanım amaçları ve işlevlerine bakılmıştır. Belgesel sinemanın en önemli özelliği olan gerçeklik kavramı üzerinde tanımlamalar

yapılmış, gerçeklik ve temsil ilişkisi irdelenmiştir. Üçüncü bölümde, yas, ekoeleştirme ve ekolojik yas kavramı tartışılmıştır. Ekolojik yas duygusuyla baş etme yöntemleri açıklanmış ve bunun için geliştirilen modellere/pratiklere yer verilmiştir. Dördüncü bölümde, Ilısu Baraj inşaatı ile Hasankeyf’de yaşanan yıkımların boyutlarını anlamak açısından, Hasankeyf’e ait kimlikler, barındırdığı değerler ve Ilısu Baraj kronolojisi anlatılmıştır. Bu bölümün ayrıntılı ele alınma nedeni hem yaşanan kayıpları daha iyi anlamak, hem de belgesel analizlerinde ekolojik yas temsillerinin daha derin irdelenmesidir.

Çalışmamızın beşinci bölümünde, belgesel sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişkiye dair hassasiyetlerin ışığında ve konumuza uygunluğu bakımından seçtiğimiz belgesellerin ekolojik yas çerçevesinde yapılan analizleri yer almaktadır. Çalışma, ekolojik yıkımın şiddetle sürdüğü bir dönemde belgesel sinemanın ekolojik kayıplar ardından yaşanan yası nasıl temsil ettiğine dair yakın bir merakta temellenmiştir. Tanık ve haberdar olduğumuz ekolojik tahribatlar arasında ekolojik yasin belgesel sinemada temsilini incelemek için nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırma yaklaşımlarından gözlem, görüşme, doküman inceleme görsel/söylen analizleri yapılarak içerik analizi yapılmıştır. Bu amaçla konuya ilişkin yazılı basılı kaynaklar incelenmiş, araştırmanın evreni olarak, Hasankeyf’i konu alan belgesel filmler taranıp konuya uygun olanlar seçilmiştir. Çalışma şu belgesellerle sınırlandırılmıştır; “Siya Avé/ Suyun Gölgesi”, “Suyun Ölüm Tarihi/ Dîroka Mirina Avê”, “Hebu Nebu Heski”, “DSI Hasankeyf Belgeseli” ve “Damocracy/ Demokrasi”. Seçtiğimiz beş adet belgesel film, özellikle farklı bakış açılarını temsil etmeleri, aynı zamanda ekolojik bağlamda tartışmaya imkân sağlıyor olmaları bakımından seçilmişlerdir.

Önceki bölümlerdeki bilgiler ve kavramlar ışığında seçtiğimiz belgesellerde cevap aradığımız sorular; Ekolojik yıkımla karşı karşıya olduğumuz böyle bir dönemin hassasiyetleri bir sinema eserinde ortak yas tutma şekli olabilir mi? Alternatif bir ifade yaratmada, halkın sesini, hatta doğanın sesini duyurmada belgesel sinema doğru bir mecra olabilir mi? Belgesel sinema insan merkezli olmayan bir bakış açısıyla bakabilmiş mi? Belgesel sinemada Ekolojik Yas temsil edilmiş mi? Temsil edilmişse hangi bağlamda temsil edilmiştir?

Bu çalışmada öncelikle konuyla ilgili bilgi, tanım ve düşüncelerin yer aldığı kaynaklar taranmış, internet üzerinde yayın yapan “internet siteleri, basılı kaynaklar (kitap,tez, rapor, mahkeme tutanakları, makaleler, harita vs.) elektronik kitaplar, görseller, videolar ve belgeseller kullanılarak, araştırma dahilinde bu konuda daha önceki araştırmalardan yararlanılmıştır. İncelenen belgesellerden “Siya Av (Suyun Gölgesi)” belgeselinin yönetmeni Metin Yoksus ve “Dıroka Mirina Av/Suyun lm Tarihi” belgeselinin yönetmeni Ali Ergül ile görüşme yapılmıştır.



2. BELGESEL SİNEMA, GERÇEKLİK VE TEMSİL MESELESİ

Belgesel sinemada ekolojik yasın temsilini Hasankeyf'i konu edinen belgeseller üzerinden inceleyebilmek için bu bölümde öncelikle belgesel sinema tanımının işaret ettiği alana odaklanılacaktır. Öncelikle belgesel sinemanın tarihsel gelişimi ve geçirdiği süreçlerin; daha sonra da belgesel sinemanın en temel ilkesi olan gerçeklik kavramının üzerinde durulacaktır. Ardından da tam da bu gerçekliğin aktarımına dair incelikleri tartışabilmek için belgesel sinemada temsil meselesi irdelenecektir.

2.1. Belgesel Sinemanın Doğuşu, Tanımı/Amacı ve İşlevi

İnsan, tarih boyunca, her devirde kendini ifade etmenin türlü yolunu, aracını ve yöntemini bulmuştur. Bu yöntemlerden biri olan görsel anlatım, ilk mağara resimlerinden de anlaşıldığı gibi tarih öncesi çağlara dayanmaktadır. Doğayı kopyalamaya çalışan insanın, eylemlerini mağara duvarlarına resmetmesi aynı zamanda bir belgeleme eylemi; yaşadığı gerçekliği kayıt etme çabasıdır. Zamanla insanın bir şeyleri gösterme/iletme/kaydetme merakı onu farklı buluşlara itmiştir. Teknolojinin ilerlemesi ile de bu anlatımlar çeşitlenmiştir. Teknik bir buluş olan sinema bu ilerlemelerin doğrultusunda, kendinden önce gelen sanat dallarından beslenerek, ilk örneklerini gerçekliğin kayıt altına alınmasıyla vermiştir. 1890'larda bilim insanlarının ve teknolojiye gelişmelerin peşi sıra Lumière kardeşlerin sinematografi icat etmesi; böylelikle hafifleşen ve taşınabilir hale gelen kameranın hareketli haliyle gündelik yaşamı kaydedebilmesi, sinemanın konusunun kurgusal anlatılardan gelecek bölümlerde üzerinde duracağımız gerçekliğe kayabilmesine olanak sağlamıştır.

Sinema tarihinin başlangıcı olarak, seyircinin hareketli görüntüyle ilk kez karşılaştığı, Auguste ve Louis Lumière kardeşlerin 28 Aralık 1895 tarihinde yapmış oldukları gösteri kabul edilmektedir. Gösterilen bu filmler "*La sortie des usines Lumière (Lumiere Fabrikası'ndan işçilerin çıkışı)*" ve "*L'arrivée d'un train à La Ciotat (Trenin La Ciotat Garı'na Gelişi)*"dir (Susam, 2021, s. 126). İlk çekilen bu sinema filmleri aynı zamanda belgesel sinemanın da doğuşudur. Çünkü belgesel sinemanın

temel özelliği olan gerçekçi bir yaklaşımla çekilmiştir. Bu filmlerde Lumière kardeşlerin kendi aile yaşamından görüntüler kadar işçilerin fabrikadan çıkışı, dönemin sembolü olmuş trenlerin gara varışı ve resmi ve kamusal yaşantıdan kesitler de yansıtılır.

Belgesel sinemanın bir tür olarak işaret edilebilmesinde Lumière kardeşlerin icat ettikleri sinematograftan dünya çapında yararlanmaları ve sinemayı bir endüstri olarak yaklaşımları önemli bir rol oynamıştır. 1895 yılından itibaren teknisyen yetiştirmişler, yetiştirdikleri kamera operatörlerini dünyanın farklı yerlerine göndermişlerdir. Yaşamın içinden, günlük çekimlerin olduğu bu filmler, barındırdığı belge niteliği ile, sinemaya da belgesel niteliğini sunmuştur. 1897 yılına gelindiğinde Lumière kardeşlerin koleksiyonuna yedi yüz elliden fazla film kazandırmışlardır. (Öngören, 1991, s. 11-12-13). Bunun sonucu olarak dünyada birçok insanı sinema ile tanıştırmışlar ve film yapımına dair bir merak aşılamışlardır. Lumière kardeşlerin yetiştirdiği teknisyenler gittikleri ülkelerde film ve belgesel tarihini de başlatarak, ulusal film yapımcılarının yetişmesine de yardımcı olmuşlardır (1991, s. 15). Diğer ülkelerde yetişen film yapımcıları da onları taklit etmeye başlamışlardır. Bu yapımcılar, yeni icadın şaşırtıcı etkisiyle birçok ülkede sinemanın ilk örneklerini vermişlerdir. Sonraları farklı konularla ilgili birçok film çekilerek biçim ve konularda çeşitlilik sağlanmıştır. Dünyada birçok konuda ve biçimde filmler yapılırken, Lumière kardeşler Fransa’da orta sınıf halkın gündelik yaşantısını filme çekerek, halkın gerçekliğini yansıtmaya çalışmışlardır. Fransa’da tiyatro ve sihirbazlık yapan Georges Méliés’de bu yeni aletin sihrine kapılarak filmler çekmeye başlamıştır. Lumière kardeşlerden farklı düşünerek kameranın değişik yönlerini keşfetmeye başlamıştır. Rastlantı sonucu bulduğu kameranın bir özelliği ile farklı film hileleri denemiştir. Bu hileler sonucu “Aya Seyahat” adlı filmi çekerek, sinema sanatının yaratıcı yönünü ilk keşfeden yönetmenlerden olmuştur. Joseph R. Dominicks’e göre Méliés, günümüz bilim kurgu sinemasının büyük babasıdır (Yüce, 2001 , s. 3). Lumière kardeşlerin icadıyla ortaya çıkan sinema, 1905’lerden sonra Lumière’lerin gerçekçi veya belgesel sineması ile Méliés’in fantastik veya öyküsel sineması olarak ikiye ayrılmıştır. Lumière kardeşler ve onlardan etkilenen yönetmenler günlük olayları doğrudan, hiç değiştirmeden çektikleri için, onların çalışmaları belgesel filmlerin ilk biçimleri olarak

kabul edilebilir (Öngören, 1991, s. 17). Bu daha sonra geliştirilecek olan gerçekçi yaklaşımlara da ilham olmuştur.

Lumière kardeşlerin çektikleri ve anlatı kaygısı gütmedikleri ilk filmler gerçekçi sinemanın ilk örnekleri olarak gösterilirken, modern anlamda belgesel sinemanın ilk filmi olarak, 1922 yapımı Robert Flaherty'nin *Nanook Of The North* (Kuzeyli Nanook) filmi kabul edilmektedir. “Belgesel” terimi ise, ilk kez John Grierson tarafından, The New York Sun'daki 1926 tarihli yazısında, Robert Flaherty'nin ikinci filmi olan “Moana” (1926) filminin değerlendirme yazısında kullanmıştır. Moana belgeselinde gündelik yaşamın doğal ve gerçekçi anlatımla görselleştirmesi belgesel bir değer taşımasındaki etkidir (Aktaran, Işıkman, 2009, s. 7-8). Aynı şekilde “Nanook Of The North” belgeseli de İnuit topluluklarının yaşam ortamlarında çekilmiştir. Flaherty İnuit toplulukları ile uzun süre yaşayarak gözlem yapmış ve çekimleri gerçekleştirmiştir. Yönetmenin kendini ilgilendiği konuya yaklaşması, filme çekmek istediği öznelerle uzun bir süre birlikte yaşaması, kendi yaşamından başka bir hayatı hem gözlemlemesi hem de deneyimlemesi, kısacası kendini incelediği ortamın içine yerleştirmesi belgesel sinemanın tarihi açısından değerlidir. Filmdeki kişiler, kendi doğal ortamlarında takip edilir; dolayısıyla bir senaryo söz konusu değildir. Film, İnuit topluluklarının gerçek yaşam alanlarında çekilmiş ve betimsel gerçekliğe dayalı bir belgesel olsa da bazı yerlerde Flaherty'nin müdahalesinin olması, filmin belge niteliğinin eleştirilmesine, belgesel-kurmaca bir yapımla gösterilmesine neden olmuştur. Tezimiz bağlamında Flaherty'nin gerçeği ele alışına dair eleştirileri bu bölüme dahil etmek, belgesel sinemanın gerçek ile kurduğu ilişkinin sorunlu olabilecek doğasına dair farkındalığımız için önemlidir. Yönetmenin kendini nasıl konumlandığına belgeselin perspektifine nasıl yön verdiğini hatırlamamız için de kıymetli bir örnektir. Zira yönetmenin portatif kamerası, filmi yıkayacak ve basacak araçlarla çıktığı araştırma gezisini, araştırmacı ve maden arayıcısı kimliği ile bir demiryolu şirketi için yapmıştır. Eskimoların yaşamına ilgisi, iş gezisi olarak düşünebileceğimiz bu süreçte doğmuştur; ilgi duyduğu halkın parçası değildir. Batı ile gezdiği diğer yerler arasında farkı takip edebilen, geleneklerin hızla nasıl kaybedildiğinin farkında olan, tamamen unutulmadan bu gelenekleri kameraya yansıtmak isteyen bir gözlemcidir. Belge niteliğine kurguyu bulaştırmış ve eleştirilere

maruz kalmış olmasının sebebi de birlikte yaşadığı ailenin gündelik yaşamın akışındaki eylemlerine halim olan gelenekleri değişmiş hali ile değil de orijinal halleriyle sergilemeleri konusunda müdahalesidir. Bu boyutuyla belgesel sinemanın doğuşu ve estetiğinin yanı sıra etiği konusunda da etkili bir çalışmadır.

Belgesel sinema zamanla kendine özgü anlatım yapıları geliştirmiş ve bu gelişmeler sonucu sinema içerisinde başka bir tür olarak öne çıkarken, birçok kuramcı da kendi belgesel tanımlarını geliştirmişlerdir. Bu tanımlardan birazına değinmek belgesel sinema için bir çerçeve çizmek açısından önemlidir. İngiliz belge okulunun kurucusu Grierson'un, 1935 tarihli "Belge Film Üzerine: Belge Filmin Baş İlkeleri" adlı makalesinde, belge film adını yüksek türler için kullanmayı önermektedir. Nedenine ise, belge filmin yaşayan insanı ve yaşayan öyküyü çekerken yaratıcı bir şekilde yorumlamasıdır (Grierson, 1968, s. 344-345). Grierson'un kameranın her çektiğinin belgesel film olmadığını, stüdyoda çekilen mekanik ve kurgusal filmlerin asla belgesel filmler gibi olayları kavrama yetisinin bulunmadığını ifade eder. Yüksek tür olarak belirttiği, kendi doğal çevresi içerisinde gelişen gerçekleri yansıtan belgesellerdir.

Belgesel film yapımcısı ve eleştirmeni Paul Rotha'a göre (1968, s. 341), belgesel film kendine özgü, bağımsız bir sinemadır. Çünkü, amaç ve biçim bakımından toplumsal/felsefi düşünceden beslenerek, toplumbilimsel, eğitim ve siyasal koşulların içerisinde hayat bulmuştur. Belgeselin en önemli ve acil olan işlevi, toplumun sorunlarını çözmeye yönelik bir tutum içinde sanattaki ustalığını göstermek olmalıdır. Halkları birbirinden haberdar ederek, toplumları daha derin ve akılcı bir çözümlemeye yönlendirmektir.

Dünya Belgesel Birliği'nin 1948 tarihli belgesel tanımında ise belgesel olgusal bir çekimle veya aslına sadık kalarak yeniden kurgulanan gerçekliğin, akla ve duygulara hitap ederek düzenlenmesidir (Aktaran, Demir, 2015, s. 81). Belgesel sinema yönetmeni ve film yapımı alanında akademisyen olan Nazmi Ulutak(1988, s. 5), belgeselin gerçek olay ve kişileri konusuna dahil eden bir sinema türü olduğunu ifade eder. Özön'a göre (2008, s. 196) ise, belgesel sinema kurguyu kullanmayan veya kurguya çok az yer veren, konusunu direkt doğadan alan, dış dünyayı elden geldiğince objektif yansıtan türlerdir.

Bütün bu tanımlardan yola çıkarak belgesel sinema için asıl önem arz eden temel ilkenin gerçeklik ve nesnellik olduğu görülmektedir. İkincisi ise bu gerçekliğin yaratıcı bir bakış açısıyla, toplumsal, siyasi, felsefi bir yaklaşımla kurgulanırken kişilerin sorgulamalarına imkân sağlamasıdır. Bu özelliği bakımından toplumda merakı canlı tutma ve zihinlerde oluşan soruları çözümleme işlevi olduğu söylenebilir.

Dünya çapında belgesel programlarının küratörlüğünü yapan, Michael Renov “Documentary Theory” kitabında, belgesel sinemanın işlevini dört başlıkta toplamıştır. Birincisi; kaydetmek, göstermek veya saklamak, ikincisi, inandırmak veya tanıtmak, üçüncüsü, analiz yapmak veya sorgulamak, dördüncüsü ise, ifade etmektir. Kaydetmek, göstermek, saklamak sinemanın temelinde olan bir yaklaşım olmakla bir anın görüntüsünün sonsuza kadar saklanması olarak görülebilir. İnandırmak veya tanıtmak, gerçek yaşantının yeniden üretimini ortaya koyarak toplumsal yaşamın işlevinin yerine getirilmesidir. Analiz yapmak ve sorgulamak, belgesel sinemanın iki uçlu olan işlevlerindendir. Bu işlevde bir uçta yapımcı diğer uçta izleyici yer almaktadır. Son işlevi olan ifade etmek, belgeselin estetik yönünü belirleyen ve söylenmek isteneni nasıl söyleneceği konusunda yapılan araştırmadır (Ulutak, 1988, s. 35-36).

Belgeseller, gerçeğin yeniden üretilmesi, yaşamın estetize edilerek kurgulanması ile sıradanın olağanüstülüğüne dikkat çekerek toplumun kendini gözden geçirmesine olanak sağlar. Sıradanlaşan görüntülerin, olayların yeniden kurgulanması ile izleyicisine olaylar, durumlar üzerinden yeniden düşünme olanağı verir. Toplum hafızasını taze tutarak, tarihsel ve kültürel sürekliliğe yardımcı olmaktadır. İzleyicilerde, toplumda merak uyandırarak ve zihinde soru işaretleri bıraktıracak sorgulama yeteneği ile zihni canlı tutarak toplumu da yaşananlara ortak eder. Kişinin bireysel öyküsünü oluşturmada, kendi tarihine sahip çıkmada yol gösterici olarak görülebilir (Susam, 2021, s. 131). Tarihsel süreçlerde yaşanan birçok kültürel, sosyal, ekolojik olayların ve bunların sonucu olarak kaybolmakta olanların kaydını tutmuş olan belgeseller bellek mekanlarına da dönüşmektedir.

Belgesel insana, hayata, gerçeğe, yaşanmış ve yaşanmakta olana, insan, toplum, kâinat, yaşam, geçmiş, şimdi, gelecek ile ilgili her şeye dairdir. Her şeyin görselini alan belgesel, yaşamın sorgulanmasını, analizini yapmaktadır. Görünmeyeni

göstermek, sorgulanmayanı sorgulatmak, fark edilmeyeni fark ettirmek, konuşulmayanı konuşma işlevine sahiptir (Yıldırım, 2019, s. 136).

Belgeselleriyle tanınan İsveçli film yönetmeni olan Stefan Jarl, belgesel filmlerin ait oldukları yerler gibi sıradan olduğunu vurgular. Yani fabrikalar, huzurevleri, madenler, hastane koridorları, açlık ve işsizliğin olduğu mekanlar, dışlanmış toplumlar, hakkını alamayan insanlar vb. nereye aitse orası gibi. Toplumun dışlanmış kesimini ifade etme ve görünmeyeni görünür kılma işlevi olmalıdır (Aktaran, Bikiç, 2018, s. 28). Burada Jarl, belgesel filmlerin yaşamla olan birlikteliğine, yaşamla iç içeliğine vurgu yaparken bu alanı aynı zamanda da bir hak arama mecrası olarak görmektedir.

2.2. Belgesel Sinemanın Türleri

Belgesel sinema için literatür taraması yapıldığında, biçim/içerik ve tarihsel gelişim sürecine göre belgesel filmler ikiye ayrılmıştır. Her ne kadar türlere ayrılrsa da herhangi bir belgeseli tek bir tür içerisinde değerlendirmek mümkün olmamaktadır. Örneğin, bir belgesel aynı anda keşif belgeseli, toplumsal belgesel ve araştırma belgeseli olabilmektedir.

2.2.1. Biçim ve İçerik Açısından Belgesel Türler

Belgesel sinemanın, bilim ile olan ilişkisi daha çok içerikle, sanat yönü ise daha çok biçimle ile bağdaşmaktadır. Her iki yönelim de gerçekliğin ön plana çıkarılması açısından önem arz etmektedir.

2.2.1.1. Haber Belgeselleri

Belgesel sinemanın önemli ve yaygın bir türü olan bu belgeseller önceleri, kalabalık ortamlarda, sinema salonlarında, kafeteryalarda haftada bir veya on beş günde bir dünyadaki önemli olayların görüntülerini seyirciye göstermek amacıyla kullanılmıştır. İzleyicinin ilgisini çeken, kolay, anlaşılır, açıklamalı olan bu belgesellerde, görüntü ve ses bozukluğu pek önemsenmez, en önemli özellikleri objektif bir tavırla olayların ve meselelerin sunulmasıdır (Öngören, 1991, s. 26). Haber belgeselleri, radyo ve televizyon haber yayıncılığının olmadığı zamanlarda, seyirciye gazetelerin vermediği haberleri veriyor ve tarihe tanıklık etmelerini sağlıyordu (Yüce,

2001 , s. 24). Haber belgesellerin en önemli özellikleri, görüntülerin haber değerinde olmasıdır. İzleyicinin merakını canlı tutabilecek, izleyiciyi olaylar ve yaşananlar konusunda aydınlatacak, sade, anlaşılabilir bir açıklamayla ve kurgunun özelliklerinden yararlanılarak nesnel bir şekilde vermesidir. Fakat büyük basın ve haber evleri, siyasal toplulukların denetimi altında bulundukları için, nesnel bakış açısını her zaman yerine getirememekteler; tam tersi bir şekilde, kamuoyuna yön vermek açısından olayların doğal oluşumunu, kurgu ve açıklamalarla değiştirmektedirler (Özön, 1984, s. 127).

John Grierson (1968, s. 344), ”Barış zamanının haber filmi, baştan sona önemsiz bir törenin hızlı şapkalarından başka bir şey değildir. Ustalığı, film alıcısına sert sert bakan bir politikacının gevezeliklerini, oldukça bıkkın elli bin kulağa bir gün içinde iletebilmesidir.” açıklamasını yapar.

Haber belgeselciliğin günümüzde en fazla başvurulan tür olduğunu vurgulayan Wolverton, belgeselleri bir gerçekler karışımı olarak nitelendirip, bu belgesellerin merkezde yer alan bir olay ile başladığını, bu olayın çevresinde gelişen destekleyici verilerle geliştiğini söylemektedir. Wolverton’a göre, haber belgeselcisi kendini sadece birkaç konu ile sınırlandırmamalıdır. Bir olayın, bir konunun birçok yönünü ele alarak zengin ve çok yönlü bir bakış açısı ile ortak gerçeğin yansıtmalıdır. Sonuç olarak konular popüler olsa da olmasa da haber belgeselinin baş görevi bunları ortaya koymaktır (Aktaran Öngören, 1991, s. 28).

2.2.1.2. Gezi Belgeselleri

Gezi belgeselleri, dünyada bilinmeyen yerlerin farklı yönlerini, gelenek, görenek gibi yerlerin tanıtımını yapan belgesellerdir. Bu tür belgesellerin başarıya ulaşabilmesi için, meselenin derinlemesine işlenmesi ve göstermek yerine ne olduğunu izah etme prensibi önemlidir. Bunun için de belgesel film yapımcısının o yöredeki insanlarla yaşaması gerekir. Ayrıca o yöreye ait mitolojik öğeleri ve kültürlerini bilmesi gereklidir (Öngören, 1991, s. 28-29).

Özön’a göre (1984, s. 128), gezi belgeselleri öğretici filmlerde olduğu gibi bilgi vermek, öğretme kaygısı; haber filmlerinde olduğu gibi olay ve durumları yansıtmaya kaygısının olduğunu söyler. Tanıtılacak ülkenin en belirgin özelliklerinin en iyi şekilde

yansıtılmasının önem arz ettiğini, çevrenin yansıtılmasında ses ve çoğu zaman görüntünün ön sıraya geçtiğini ifade eder. Gezi belgesellerinin bu abartılı anlatımlarının çoğu zaman anlatılacakların önüne geçtiğini asıl amaçları olan tanıtım amacının geri planda bırakıldığını eleştirmektedir.

Genellikle dünyada bilinmeyen yerleri/bölgeleri tanıtan bu belgeseller, o yörede yaşayan insanların tanıklıklarından yararlanan ve çeşitli fikirlerinin yansıtıldığı röportajlar/ görüşmeler ile de yapılabilmektedir (Öngören, 1991, s. 29). Böylelikle daha samimi ve daha gerçekçi bir yaklaşım sergilenmiş olur.

2.2.1.3. Toplumsal Belgeseller

Toplum hayatını ve geleceği ile ilgili problemleri, tam bir sorumluluk bilinci ile yansıtan belgesellerdir. Problemleri ortaya koyarken, toplumsal davranış ve eylemlerin arkasındaki gerçekleri yasal sınırları aşmadan araştırarak, bu araştırmanın bütün sürecini belgeleyip sunmaya çalışırlar (Öngören, 1991, s. 30). Belgesel sinemanın en fazla ses getiren çalışmaları arasında görülmektedir. Paul Rotha'ya göre, belgeselcileri en fazla belgesel film çekmeye yönlendiren türlerden biri toplumsal gerçeklik belgeselleridir. Nedeni ise, toplumsal konularda söylenebilecek sözün en etkili şekilde söylenmesi için en güçlü araçlar olmasıdır (Aktaran Yüce, 2001, s. 26).

Toplumsal belgeseller, toplumu geliştiren, bilinçlendiren ve çevresinde olup bitene karşı duyarlı bireyler haline getiren belgeseller oldukları için önemlidir. Wolverton'a göre, " *Toplumsal belgesel filmler, insan ilişkilerindeki yüzeysel reaksiyonları ve büyüleyici görüşleri ilgi alanı dahiline aldığı için belgesel filmlerin önemli bir türüdür*" (Öngören, 1991, s. 31).

Film yapımcısı ve yönetmeni Erol Mutlu'nun film eleştirmeni, yazar Dennis Denitto'dan aktardığı şekliyle toplumsal belgeseller kendi içlerinde üçe ayrılmaktadır. İlki, toplumsal şartların, çevre ve kurumların insanların yaşamları üzerindeki etkileri göstermeyi amaçlayan betimsel tarzdaki belgesellerdir. İkinci olarak, belgesel film yapımcısının öznel bir bakışla, izleyenleri içerisinde yaşadıkları toplumda bir şeylerin yanlış gittiği ve bu yanlış konusunda düşündürmeyi /bilinçlendirmeyi amaçlayan toplumsal eleştiri filmlerinden söz edilebilir. Üçüncü olarak da, bir olay hakkında izleyicileri kışkırtıp harekete geçmelerini sağlayan, toplumsal karşı çıkış(protesto)

filmlerinden bahsetmek mümkündür (Aktaran Yüce, 2001, s. 27). Bu tür belgesellerde özellikle konu çok önemlidir.

2.2.1.4. Araştırma Belgeselleri

Bu tür belgeseller, araştırmacının ilgilendiği konuyu belgesel aracılığıyla açık bir şekilde sergilemeye çalıştığı, sanatsal yönü ağır basmayan, sade ve dolaysız bir film türüdür. Bu tür belgesellerin en önemli özelliği kurgunun kullanılması, renkli çekimlerin ve hızlı/yavaş devinimlerin kullanılması, sunulan görüntünün anlaşılır olmasıdır. Belgeselci yasal çerçeveler içerisinde ve olanakları dahilinde, araştırma tekniklerini kullanarak gerçek olanı her aşamada belgeleyerek, kendine yöneltilen tehditleri de korkmadan sergiler (Öngören, 1991, s. 31-32). Tamamen belgelere dayanan, tez antitez bulgularının olduğu öğretici, açıklayıcı belgesellerdir.

Araştırma belgesellerine sinemanın en dolaysız ve yalın türü olarak yaklaşan Özön, bu filmlerde sanatsal bir kaygının yerini araştırmacının reflekslerine bıraktığını hatırlatır. Bu tür bir belgeselin işlevinin ele aldığı konuyu araştırmak olduğu; dolayısıyla belgeselin burada bir araştırma aracı olarak öne çıktığının altını çizer. Belgeselin bu türünü, kanserli bir dokunun araştırılması gibi bir süreçlerde mikroskop ya da röntgen gibi araştırmacının konuyu incelemesine yarayan araçlar ile eş tutar (Özön, 1984, s. 125-126). Böylelikle geçerliliği ve güvenilirliği en fazla olan belgesellerden olduğu söylemek yanlış olmaz. Bu da belgeselin en önemli argümanlarından biri olan gerçekliğe tekabül etmektedir.

2.2.1.5. Bilimsel Belgeseller

Bilimsel belgeseller, konusunu açık ve bilgilendirici bir şekilde ortaya koyan ve konuyu her yönden kanıtlayabilecek çok sayıda örnekler sunan, bilimsel yönü ağır basan belgesellerdir. Wolverson'a göre, netlik ve bilgilendirme niteliklerine sahip bu belgesellerde belgesel yapımcısının öğrenme ortamı oluşturmak gibi bir sorumluluğu vardır (Aktaran Öngören, 1991, s. 33). Bu belgesellerde gerekli görüldüğünde çizim ve canlandırmalar gibi ek dokümanlara yer verilir. Bu tür belgesellerin bazılarında kendiliğinden bir sanat nitelik de bulunur (Özön, 1984, s. 126).

John Grierson bilimsel ve eğitici belgeseller için, bir öyküyü dramatize etmeden betimleme yoluyla ortaya koydukları için alana estetik anlamda katkıları seyrek. Bu tür belgesellerin film sanatına katkıda bulunup bulunmadığını tartışarak bunların, eğitim, eğlence ve propaganda bakımından bir değer taşıması gerektiğini, fakat bunun sınırlarının olması gerektiğini ifade eder (Grierson, 1968, s. 345).

Okul içi ve okul dışı öğrenmeye yardımcı bu tür belgeseller yardımcı ders materyali olarak da kullanılmaktadır. Bu tür öğretici belgeseller eğitim ilkeleri doğrultusunda izleyicinin yaş ve eğitim düzeyine göre hazırlanır. İzleyicinin dikkatini canlı tutar. Açıklamalar görüntüler kadar önemlidir. Araştırma belgeselleriyle ortak birçok özelliği vardır (Öngören, 1991, s. 33). Bu tür filmler son zamanlarda okullarda eğitim sisteminin bir parçası olmuş durumdadır. İzleyicinin görsel algısını canlı tutarak öğrenmeyi kolaylaştırıcı etkiye sahiptirler.

2.2.1.6. Tarih Belgeselleri

Toplumların tarihsel olaylarını inceleyen, gerçekçi bir yaklaşımla, geçmiş, gelecek ve bugün arasında köprü kuran belgesellerdir. Kimi zaman geçmişin sorgulanmasını sağlarken kimi zaman da geçmişe verilen hesap olarak karşımıza çıkan belgesellerdir (Esen, 1998, s. 33-34). Bu tür belgesellerde tarih içindeki gerçeklerin doğruluğu ve manası önemlidir. Tarih belgesellerinin amacı, tarihi gerçekliği doğru bir şekilde aktararak, toplumların dün, bugün ve geleceği için alınması gereken önlemlere dair sonuç çıkarmaktır (Öngören, 1991, s. 34). Örneğin bir baraj inşaatının getirdiği tarihi, kültürel ve ekolojik kayıplar başka bir barajda yaşanacak benzer kayıpların görünürlüğü açısından önem arz etmektedir.

2.2.1.7. Propaganda Belgeselleri

Birey ya da toplulukları belli bir görüş veya amaç etrafında toplamak için onları etkileyecek ve yönlendirecek bir şekilde kullanılan belgesel türleridir. İkinci Dünya Savaşının başlaması ile büyük rağbet gören propaganda belgeselleri, önceleri eğitim amacı ile kullanılırken, sonraki dönemlerde içine yalan ve saptırmalar eklenerek, belgesel kalitesini yitirerek yozlaşmıştır. (Arda, Belgesel Film, 2010, s. 31). Sinemanın kitleleri yönlendirme gücü yadsınamaz. İnsanları hiç olmayan olaylar ve durumlarla kışkırtıp belli bir görüşü dayatmak için kullanılabilir. (Arda, Belgesel Film, 2010, s. 31).

Özön' a göre (1984, s. 163), “*Sinema tam anlamıyla askere alınmıştı ve ideolojik savaşta baş silahtı*”. Görüntünün bütün olanakları insanları koşullandırmak için seferber olmuştur. Savaş, propaganda, haber, derleme filmler ve belgeseller bütün türlerin önüne geçmiştir. Öbür türlerin birçoğu da bazı zamanlar, belgesel kılığına girip bu savaşta yer almışlardır. Belgeselin bir savaş propagandası olarak kullanılması o dönemlerde yaygın bir anlayışa dönüşmüştür.

Propaganda belgeselleri, İngiltere’de, John Grierson’un Büyük Britanya İmparatorluğu'nun varoluş sebebi olarak işçi sınıfının propagandasını yapmasıyla ilk defa görülmüştür. Daha sonrasında, İtalya’da özellikle de Mussolini döneminde çok rastlanmıştır. Sovyetler Birliğinde ise, 27 Ağustos 1919’da Lenin’in sinema endüstrisini devlet tekeline almasıyla, kurulan sinema okulunun genel ilkesi propaganda olmuştur. 1933’de Almanya’da yönetime gelen Nazilerin Propaganda bakanı olan Goebbels, belgesellerin kitleleri etkileme gücünü bildiği için, Nazi propagandası yapan filmlerin yapımına ağırlık vermiştir (Öngören, 1991, s. 35-36). Buradan da anlaşılabileceği gibi propaganda belgeselleri bir ideolojiyi dayatmada teknolojidten yararlanarak, büyük kitlelere ulaşmada zamandan tasarruf eden araçlardır.

Rotha’ya göre (1968, s. 341), “*amaçlı belgesesencilikte, propaganda, çağdaş yaşantı üzerinde derin izler bırakan inandırıcı bildiriler ve içermeler gerektirdiği için, şimdiye dek betimsel filmlerde denenmiş olanında geniş bir algı alanına gireriz*”. Çünkü, sinema geniş kitlelere ulaşmakta, bilgileri tekrar tekrar sunabilmekte ve kitleleri ikna etmekte pratik bir araç olarak kullanılabilmektedir.

2.2.1.8. Derleme Belgeseller

Daha önceden yaşanmış durumlar/olaylar ile ilgili elde bulunan filmler ve belgelerin yeniden düzenlenerek, yeni bir anlayış içerisinde, ortaya konularak sunulmasıdır (Öngören, 1991, s. 37). Film yapımcısı, geçmişteki hangi konuyu, hangi sorunu, hangi olayı işlemek istiyorsa, o çağda çekilmiş belgesel türleri ve belgeleri araştırır. Daha sonra, inceler, ayırır, konusuna uygun olan parçaları seçer ve bir bütün oluşturacak şekilde, kurgunun da özelliklerinden yararlanarak birleştirir (Özön, 1984, s. 130). Bu tür belgesellerde eski dokümanlar revize edilerek yeniden sunulmaktadır.

2.3.2. Tarihsel Gelişim Açısından Belgesel Türler

Belgesel filmler, doğuşundan bugüne gelene dek birçok değişim, dönüşüm geçirmiştir. Ancak süreç içerisinde belgesellerde değişmeyen tek şey gerçekliğin yansıtılmasıdır. Belge filmlerin temelindeki yaklaşım aynı kalmak suretiyle, değişim sosyoekonomik bir değişimin yansıması olarak düşünülmektedir. Başlangıçtan günümüze dek belgesel sinema adına geçirilen sürecin kavranması için, üretilen belgesel filmlerin kronolojik bir sıra ile izlenmesi gerekmektedir. Hem teknolojik hem de düşünsel olarak nasıl bir dönüşümün yaşandığı görülecektir (Arda, Belgesel Film, 2010, s. 74).

2.3.2.1. Keşif Yöntemli Belgesel Türleri

Keşif yöntemli belgeseller, kaybolmakta olan kültürleri, toplumsal yapıları, kendi yaşamları içerisinde onlarla birlikte hareket edip anlamaya çalışarak, keşif ve gözlem yöntemi ile kaydetmektir (Öngören, 1991, s. 50). Dolayısıyla bu belgesellerde yönetmenin ve ekibinin seçtikleri bölgede geçirdikleri süre ve gözlemler önem kazanır. Daha önce de belirtildiği gibi belgeseller sonradan türlere ayrılmıştır. *Nanook Of the North* belgeseli bir şirketin reklamı için çekilmiş olsa dahi, yapımcı İnuit topluluklarının yaşamlarını keşfetmiştir. Her gün çektiği görüntüleri katılımcılarla paylaşıp tepkileri ölçmektedir. Bu filmde Flaherty, seçtiği kişinin Nanok'un doğayla savaşını yalın ve gerçekçi bir biçimde ortaya koymaya çalışırken, filmde geçen olayların akışını İnuit'lerin gündelik yaşamını izleyerek, keşif yöntemi ile bulmuştur (Öngören, 1991, s. 40). Amacı, reklamın yanı sıra kaybolmaya yüz tutmuş İnuit kültürünü belgelemektir.

2.3.2.2. Sinema-Göz/ Vertov

1920'lerde sinemasal gerçekliğe ve sinema tarihinde belgesel filmlerin gelişimine etki etmiş bir teori, Sovyet kuramcı ve yönetmen Dziga Vertov'un "kino-eye" yani sinema-göz ya da sine-göz kuramıdır. Bu kuramın kalbi, teknik imkanların aracılığıyla sınır tanımayan bir göz misali yaşamın akışı içinde olan bitenleri incelemeye yarayan bir araç olarak kameranın kullanımınıdır. Vertov, Sinema-göz kuramını kardeşi Mikhail Kaufman ve eşi Elizavieta Vertova- Sviilova ile birlikte yazmışlardır. Manifesto Bildiride bütün ülkelerin proleterleri ile dayanışma sağlamak

amaçlanmış ve görülen gerçeklikten daha güzel olan, sinemasal gerçekliğe ulaşma amacını savunmuşlardır. Manifesto, bu sinemasal gerçekliği insan gözünün algılayamayacağını, göremediğini söyler ve sadece sinema-göz ile yakalanabileceğini elde edilebileceğini savunur (Aktaran, Arda, 2018, s. 84). Kamera, çıplak gözün yakalayamadıklarını yakalar. Kafamızı uzatamadığımız yerlere, farklı açılarla uzanır. *Ekim Devrimi*'nden ve sanatın yeni bir dünya inşa etme sorumluluğundan ayrı düşünilemeyecek bu yaklaşım, hayatın gerçekliğine objektif bir şekilde sadık kalmaya çalışırken, yaratıcılığı montajda arar. Teatral ya da sahnelenmiş olana karşı çıkar. Vertov, filmlerinde izleyiciyi sinema-göz ve sinema-gerçek kuramlarıyla sinemayı kendine yabancı olan bütün öğelerden kurtarmaya çabalamıştır. Alıcıyı, sokağa, okullara, üretim alanlarına götürerek, yeni bir toplumu inşa etmekte olan, yaratan insanları tam da kendi bu süreçlerinde içinde oldukları gibi doğaçlama göstermenin örneklerini vermiştir (Özön, 1984, s. 160). Teknik imkanları gelişmiş, kitlelerin mekanların arasında dolaşımı artmış ve hızlanmış, makineleşmekte olan bir dönemde izleyicinin algısını da yeniden inşa edecek başka türlü bir dilin, gerçekliğin tüm dinamizmi içinde aktarımının peşindedir. Dünyayı nasıl duyumsadığımıza dair merak uyandıran sorular, sinemanın itici gücüdür. Kamera ve göz duyumsama konusunda nasıl ayrılır? Nasıl yardımlaşır? Sinema-göz, etraftaki devinimi analiz etmekte çıplak gözden daha üstündür. Vertov, sine-gözü bir alıcı olarak öne sürer; bu alıcıyı da gözün görebildiklerini kopyalamaktan öte bir işlevi olduğunu kamera kullanımı ve montajı ile örnekler. Amaç göze öykünmek değil, içinde yaşadığımız ve parçası olduğumuz gerçekliği yakalayabilmek ve analiz edebilmektir. (Vertov, 1968, s. 295-296). Sokakta olup bitenler önceden hazırlık yapılmaksızın ve yorum katılmaksızın alıcı tarafından kaydedilir; belgeselcinin asıl görevi ise kurguya odaklanmaktır. Yönetmenin yaratıcılığı, nesnel çekilen film parçalarının kurgu sırasında uygun bir şekilde birleştirilmesi ve uygun ortak bir dilin oluşturulması sürecinde kendini gösterir (Öngören, 1991, s. 60).

2.3.2.3. İngiliz Belge Okulu ve Grierson'un Belgesel Film Yaklaşımı

1930'larda İngiltere'de eğlence amaçlı ana akım filmlerin yanında sosyal içerikli ve sanatsal açıdan da yenilikçi başka türlü bir belgesel sinema ortaya çıkmıştır. Farklı sanat akımlarında sosyopolitik arka plan sanatsal ifadeye nasıl etki ediyorsa, iki

savaş arasındaki döneme denk gelen bu süreçte de İngiltere'nin ekonomik koşulları bu tür bir belgeselin oluşumuna kaynaklık etmiştir. Temel ilkelerini Grierson'un 1932 tarihli manifestosundan alan İngiliz Belge Okulu, filmlerini propaganda amaçlı kullanırken aynı zamanda sanatsal niteliklerine de büyük önem vermiştir (Öngören, 1991, s. 60-61). Hareketin “kurucusu” veya “lideri” olarak kabul edilen John Grierson, hem yapımcı hem de teorisyen olarak çok önemli bir rol oynamıştır.

Çağdaş toplumsal sorunları hümanist bir açıdan ele alan, bu sorunların mutlaka çözülmesi gerektiğine inanan bir yaklaşımla, gerçekçi sinema örneklerinden yararlanmışır (Özön, 1984, s. 162). Belgesel biçimleri sadece gündelik yaşamı tasvir etmeye ve estetize etmeye değil, aynı zamanda fikir oluşturmaya da çalışmıştır.

Grierson, belge film adını yüksek türler için önerdiğini söyleyerek, belgeselin baş ilkelerini şöyle sıralar;

Baş ilkeler; sinemanın canlı bir sanat biçiminde değer kazanması için, yaşamın içinden karelerin ayıklanması gerektiğini, yaşanan çevrenin iyi gözlenmesi gerektiği, yaşamla iç içe olması gerekliliğini savunur. Stüdyolarda çekilen filmlerin gerçek yaşamı yansıtmadığını söyleyerek, yapay bir arka plan kullanarak uydurma öyküler gösterdiklerini söyler. Yaşayan sahne ve yaşayan öykü ile özgün seyirci ve özgün sahne gerçek dünyanın perdedeki yorumuna daha iyi yol gösterici olacağını söyler. Ham gerçekler ve eylemlerin özel bir değerinin olduğunu söyleyerek mekanikçinin yarattığı dünyadan daha karmaşık bir yapıyı bile belgesel sinema ile çözüleceğini iddia eder (Grierson, 1968, s. 344-345). Belgeselin bir sanat formu olarak ve gerçekçi bir yaklaşımla, yaşamla bütün olacak şekilde gelişimine katkı sağlamıştır.

1930'ların ortalarına kadar Belgesel Sinema Hareketi Grierson ve İdeallerinin arkasında birleşmişti. Fakat bu hareket bütünüyle Grierson'a tanımlanamaz. 1930 ortalarından sonra bu harekette Brezilyalı Alberto Cavalcanti Fransız sinema avangart deneyimini getirmiştir. 1936'da hareket EMB'den Genel Posta İdaresi'ne (General Post Office) taşınmıştır. Grierson Shell şirketi gibi farklı firmaların film yapım bölümlerini kurmalarına yardım etmek için devletteki işini bırakmıştır. 1936' da Grierson'un ayrılmasından sonra Cavalcanti'nin liderliğindeki GPO Sinema Bölümü,

Belgesel Sinema Hareketi'nin oluşumundan bu yana yaptığı en iyi belgesellerden bir kısmını yapmıştır (Aitken, 2021, s. 267-268).

Belgesel Sinema Hareketi ve “Griersonculuk” o dönem boyunca İngiltere'nin dışında da çok büyük etki yaratmıştır. Örnek verilirse; 1954-1961 yılları boyunca J.B Holmes, Asya ve Afrika'da Shell için filmler çekmiştir. Stanley Hawes Avustralya Sinema Kurulu'nun başına geçmiştir. Ralph Keene, Seylan'da Devlet Sinema Bölümü'nde danışmanlık yapmış ve yapımcı olarak çalışmıştır. Alexander Show UNESCO için belgesel film yapımı üzerine danışmanlık yapmıştır. Belgesel Film Hareketi'nin diğer üyeleri de o dönem yurt dışında çalışmışlardır. Fakat yeteri kadar araştırma yapılmadığı için genel olarak büyük belirsizlikler bulunmaktadır (2021, s. 270).

2.3.2.4. Kent Gerçekçiliği/ Gerçekçi Gelenek

Herhangi bir konudan söz edilmeden, farklı görüntülerin hareketlere sanat eserlerine dönüştürülmesiyle ortaya çıkan filmlerdir (Öngören, 1991, s. 76). Bu tür belgeseller, senfonik belgeseller veya kent senfonisi olarak da geçmektedir. Kolay bulunan malzemesi, izleyici üzerinde duygusal etkileri ve hareketliliği ile en fazla genç belgeselcilere seslenmiştir. Fütürizm ve Sürrealizm gibi avangart sanat akımlarının farklı öğelerini içinde barındıran kent senfonileri, genellikle şehir yaşıntısının gözden kaçan detaylarını insanlara göstermeyi amaçlamıştır. Bu türden yapımlar müzik ve mimari gibi farklı sanat dallarını film içerisinde bütünlüklü bir şekilde organize etmektedir (Kalafatoğlu, 2016, s. 69). Yüksek bir yapıya yüksek dozda bir müzik ile daha heybetli görünümünü sağlayan bu belgesellerde müzik önemli bir yer tutmaktadır.

Bu belgeseller için en önemli olan nokta senfonik biçimi oluşturabilmektedir. Bu türün önde gelen yönetmenleri; Water Ruthmann, Alberto Cavalcanti, Haws Richter, Joris İvens ve Henry Storck' dur. Ruthmann, 1927'de kendi yönettiği ve kurguladığı, “*Berlin: Die Synfonie der Grosstadt*”(Büyük Bir Kentin Senfonisi) filmini oluşturmuştur. Gerçek kent ile ilgili ilk film olmamasına rağmen, biçime ve ritme verdiği önemle şehir senfonisi türünün ilk örneği sayılmaktadır. Sahneler arasında geçişlerde tren rayları, demir yolları, fabrikalar tekerlekler, telgraf

direkleriyle sanayi devrimi etkileri görülmektedir. Berlin'in genel görüntüleriyle başlayan film, zengin-fakir karşıtlığıyla, eğlence mekanları ve renkli tabela ışıklarıyla bir günü anlatmaktadır (Öngören, 1991, s. 77-78-79). Sovyet montaj teorisine uygun kurgusu olan bu film şehrin gündüzü ve gecesini gösterişli bir şekilde, izleyiciye zamanı hissettirerek fark yaratmaktadır. Altmış iki dakika süren film bazı kesimlerce başarılı bulunurken bazı kesimlerce de eleştirilmiştir. Siegfried Kracauer, filmin diğer konulu filmler gibi politik bir duruştan uzak olduğunu, birçok görüntünün de birbirine bağlanmadığını söyler. Ayrıca Berlin şehrini sadece hız ve çalışmanın şehri olarak göstermesini de eleştirmiştir (Kalafatoğlu, 2016, s. 74). Halbuki Birinci Dünya savaşından yenik çıkmış bir Almanya ile karşılaşmakta, dolayısıyla hız ve çalışmaya ağırlık verilmektedir. Grierson ise, Berlin filminde kenti ve fabrikaları gösterdiği halde çalışanların üretimlerinin görüntüsünün olmamasını, emeğin gösterilmemesini eleştirmiştir (Öngören, 1991, s. 80). Grierson belgesellerinde emeğin görünür olması, yaşamın içinden olması ilkeleri üzerinde çok durmuştur.

Alberto Cavaltanci'nin Paris'i anlattığı 1926 yapımlı filmi "*Only The Hours*" , Jean Vigo'nun yönettiği 1929 yapımlı, "*On the Subject of Nice*" ve Joris Ivens'in 1929 Amsterdam'da çektiği "*Rain*" şehir senfonilerinin diğer önemli örneklerindendirler (Aktaran, Çakaroz, 2008, s. 32). Bu filmlerde bir dizi görüntü ile şehrin modernleşmesini anlatmaktadır.

1920'li yılların en etkin türü olan Şehir Senfonilerinin genel özellikleri; şehir yaşantısı ve yakın çevre ile ilgili gerçeklikleri yansıtmaları, insanı canlı bir biçimde kişisel yönleriyle öne alması, senfonik görüntüde kurgunun önemli işlevinin olmasıdır (Öngören, 1991, s. 85).

2.3.2.5. Propaganda Amaçlı Belgesel Filmler

Propaganda, birey veya toplulukların tavırlarını belirleyip şekillendirmek, denetlemek, değiştirmek için kominikasyon araçlarından yararlanarak ve bu bireylerin/toplulukların belirli bir pozisyon veya konumdaki tepkilerinin kendi amaçlarına uygun tepkilere çevrilmesi için yapılan bilinçli faaliyetlerdir (Oktan, 2005, s. 27).

Propaganda geleneğinden olan filmler kendi dönemlerinde ikiye ayrılmaktadır. Propaganda amaçlı tarihi belgeseller ve savaş propagandası yapan belgeseller. Bunlar içerisinde en çok savaş dönemi propaganda belgeselleri öne çıkmaktadır.

Rus devriminden sonra, Vertov'un katkısıyla propaganda amaçlı tarihi belgeseller, yeniden düzenlenerek, özellikle de kurgu alanında yeni yöntemler icat edilerek, belgeseller arasında yeni bir tür oluşturmuştur. Öncelikle Rus halkını devrim konusunda bilinçlendirmek, komünizmi benimsetmek için yapılan bu filmler, belgesel tarihi için önemli çalışmalardır. Bu belgesel tür içinde başlıca önemli yönetmenler; Lev Kuleshov, Sergey Mihailoviç Eisenstein ve Vsevolod Pudovkin'dir. (Öngören, 1991, s. 86).

Rotha'ya göre (Aktaran (1991, s. 86), bu türün yönetmenleri olayların, mücadelelerin ve ihtilallerin geçtiği bu yerlerde yeniden düzenleme yöntemini kullanarak çalışmışlardır.

27 Ağustos 1919'da yılında Lenin'in sinema sektörünü devletleştirmesi ile kurulan Sovyet sineması, devlet tarafından kurulan ilk sinemadır. Sinemaya propagandacı işlev yükleyerek okuma yazma bilmeyen insanları devlet amaçları doğrultusunda bilinçlendirmek amaçlanmıştır. Sovyet devrimin tanıtımı için sinema en ideal araçlardan biriydi. Sinema aracılığıyla kırsal kesimdeki insanlar da dahil her kesimden insan devletin toplumsal, bilimsel ve endüstriyel yönden gelişimini takip edebilecek, geliştirilerek bilinçlendirilecekti. (Jamankulova, 2008, s. 47).

Propaganda filmleri üzerine çalışan yönetmenlerden Pudovkin, 1921 yılında Volga kıyılarını saran açlığı konu alan bu alanda ilk önemli filmi olan *Golod Golod Golod'da* (Açlık Açlık Açlık) yakın plan çekimlerle anlatımın canlı örneklerini kullanmıştır. Bir başka önemli yönetmen olan Eisenstein 1924'de *Staçka* (Grev), 1925'de *Bronenosetz Potyomkin* (Potemkin Zırhlısı) filmleriyle bu türün en önemli örneklerini vermiştir. Belgesel sinemayı propaganda aracı olarak kullanırken sanatsal kaygılardan da ödün vermemiştir (Öngören, 1991, s. 87-88-89). Sinema tarihinde önemli eserler veren bu yönetmenlerden sonra Sovyet sinemasında ikinci aşama başlamıştır. Devrimin öyküsünün yerini yaşanmakta olan kalkınma sürecinin öyküsü almıştır. Alexander Dovjenko 1930'da *Zemliya* (Toprak), 1933'de *İvan* filmlerini

çekmiştir. Viktor Turin 1929'da *Turksib* filmiyle öyküyü tümüyle kaldırarak gerçekçi propaganda dönüşün odak noktası olarak yeni bir geleneğin öncüsü olmuştur (Aktaran, Demir, 2015, s. 111-112).

İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla propaganda amaçlı çekilen filmlerin sayısı da artmıştır. Bu belgesel türlerin uluslararası mücadeleye destek için o zamana kadar görülmemiş bir şekilde yaygınlaşma sebebi en etkin şekilde propaganda yapmalarıdır (Öngören, 1991, s. 92). Bu tür belgeseller izleyicisini eleştirel düşünen, mantıklı çıkarımlar yapan insanlara dönüştürmemektedir. Aksine ülkeler halklarını kendi davranışlarının haklılığına inandırarak, düşman ülkelerin davranışları üzerine birtakım yargılar oluşturmayı hedeflemişlerdir (Aktaran Çakaroğlu, 2008, s. 42).

Savaş belgeseller türü 1933 yılında Paul Joseph Goebbels'in Alman Propaganda Bakanlığının yönetiminde oluşturulan propaganda amaçlı filmlerle başlamıştır. Goebbels, *Potemkin Zırhlısı*'nı(Bronenosetz Potyomkin) belgesel propaganda filmlerine örnek göstererek Nazi Propaganda filmlerinin bir taraftan komünizmi engelleyeceğini öteki taraftan da Alman halkının daha çok desteğini alacağını düşünmüştür. Adolf Hitler'in isteği üzerine Nasyonal Sosyalist Parti'nin Nürnberg Kongresi toplantısının belgesel yapımını Leni Riefenstahl'a verir. Riefenstahl, *Turiumph Of The Will* (Azmin Zaferi) adını verdiği filmde bir taraftan gerçekleri yansıtırken bir taraftan da amaçlarına uygun kurgulayarak önemli bir propaganda filmi yapar. Daha sonra 1936'da *Olympia* filmi ile başarısını sürdürür. Hans Steinhoff, 1933'de Hitler *Junge Quex* (Hitler Gençliği) ve Wait Hanlan'ın 1940 tarihli *Süss L'ebro'su* (Yahudi Süsü) da bu filmler arasında gösterilmektedir (Öngören, 1991, s. 92-93).

İtalya'da savaş öncesi ve savaş sırasında birçok belgesel propaganda filmlerine rastlanmaktadır. 1924- 1937 yılları arasında Mussolini iktidarı sinema için, film okulu, film stüdyoları, film yapım ve dağıtım şirketleri kurmuştur. 1925 yılında Eğitici Sinema Birliği'ni (L'unione Cinematografica Educative/LUCA) kurarak hükümet yanlısı belgeseller hazırlatmıştır. 1937'de *Credere, Obbedire, Combattere*(İnan, İtaat et, Dövüş) Mussolini'nin seçilmiş konuşmaları ve faşizm propagandasını içeren film Nazilerin *Azmin Zaferi* filmi ile karşılaştırılabilecek yapıdaydı. 1940'lara gelince savaştan dolayı Avrupa'da sinema dururken İtalya'da gelişim devam eder. Savaş

dolayısıyla Mussolini Amerika filmlerinin gösterimini iptal eder. Böylece İtalyan sineması hızla ilerler (Aktaran, Jamankulova, 2008, s. 57-58).

İngiltere’de belgeselciler savaş zamanı sivil ve askerlerle iletişim kurarak devleti destekleyen propaganda belgeselleri yapmışlardır. Savaş ile beraber GPO Film Birimi isim değiştirerek Crown Film Birimi olmuştur. Böylelikle devletin bütün birimlerine hizmet etmeye başlamıştır. Filmlerde İngiliz silah sanayinin üstünlüğü, savaş görüntülerinden, savaş stratejisi haritaların olduğu görsellerden yararlanılmıştır. Ses olarak otoriter bir erkek sesi kullanılarak izleyici yönlendirilmeye çalışılmıştır (Çakaroğlu, 2008, s. 43-44).

Fransa’da Alman işgali sonucu, Fransız sineması da Alman işgaline uğrayarak savaş propagandası belgeselleri çekilmiştir Henri Georges Clouzot 1943’de, *Le corbeau* (Karga) filmi ile Fransa’nın işgalini simgesel ve karamsar bir tarzda yansıtmıştır. Aynı yıllarda Jean Gremillon, *Le ciel est à vous* (Gökyüzü Sizindir) adlı filmle Fransızların cesaretini ve mücadele şeklini yansıtmıştır. İşgalin sonlarına doğru bu yönetmenler, Fransa’nın kurtuluşunu konu alan belgeseller yapmışlardır (Öngören, 1991, s. 95).

Sovyet sineması da Alman ordularının Rusya içerisinde ilerleyişiyle değişime uğramıştır. Savaştan kaçan sinemacılar, birçoğu belgesel olan, savaşı konu alan çok sayıda film yapmışlardır. 1943’de *Ermiler’in Ona Zasıçışçayerrodinu* (Yurdunu Koruyan Kadın), 1944’de Donskoy’un Raduka (Gökkuşağı), Viktor Eisimont’un *Jilabila Devoška* (O Küçük Bir Kızdı) ve Lev Arnstam’ın *Zoya*’sı bunlara örnek gösterilebilir (1991, s. 96).

Savaşın çıkmasıyla Alman ve İngilizleri örnek alan bazı Hollywood yönetmenleri de Amerika belgesel yapımcılarına katılarak propaganda belgeselleri yapmaya başlamışlardır. Fabrikalarda ve işyerlerinde çalışanlar için propaganda, telkin ve bilgi vermek amacıyla yapılan filmlerle birlikte, Amerika’nın yaşam şeklini denizaşırı ülkelere yaymak amaçlanmıştır. Bu filmler arasında en bilineni 1942-1944 yılları arasında Frank Capra tarafından çekilen *Why We Fight* (Savaş Nedenimiz) belgeselidir (1991, s. 96-97).

Geniş toplulukları etkilemek için bir propaganda aracı olarak kullanılan belgeseller ikinci dünya savaşı ile birlikte çok güçlü bir ideolojik silah olarak kullanılmıştır. Bu dönemde, savaş propagandası belgeselleri diğer film türlerin önüne geçmiştir (1991, s. 98).

2.3.2.6. Yeni Gerçekçilik

İkinci Dünya savaşı sonrasında İtalyan sinemacılar, uzun süren sessizlik ve baskı döneminden sonra çağlarına tanıklık edecek bir sinema geliştirmişlerdir. Bu filmlerde gerçekçi belgesellerin zayıf yönlerini eleterek, İtalyan halklarının toplumsal sorunlarından yola çıkan filmler kurgulamışlardır (Özön, 1984, s. 164). Sovyet Toplumcu Sineması, İngiliz Belge Okulu'nun deneyimlerini, Fransa Doğalcılığı'nı Yeni Gerçekçilik Akım'ına uyarlamışlardır. Bu akımın kuramcısı, Cesaere Zavattini Yeni Gerçekçiliğin temel ilkelerini ortaya koymuştur (Öngören, 1991, s. 99).

Kısaca gördük ki, gerçek son derece zengindi, sadece bu gerçeğe bakmasını bilmek gerekiyordu. Sanatçının görevi de birtakım değiştirmelere başvurarak seyirciyi heyecanlandırmak veya tiksindirmek değil, onu kendisinin veya başkalarının yaptığı şeyler üzerine, yeni katıksız gerçek üzerine düşünmeye (isterseniz, heyecana hatta tiksine) yöneltmekti. Böylelikle gerçek karşısında duyulan derin, bilinçdışı bir güvensizlikten, yalancı ve belli belirsiz bir kaçıştan eşyaya, olaylara, insanlara sonsuz bir güvene geçildi (Zavattini, 1968, s. 381).

Zavattini'ye göre (1968, s. 381) yeni gerçekçiliğin en önemli özelliği düş gücünün, yaşanan toplumsal olaylara uyarlanmasıdır. Merkezkaç gücünü merkezcil güce dönüştürmekten bahseden Zavattini, basit bir olayın bile izleyiciyi etkileyecek gücü olduğunu vurgular. Gerçekliğe dokunmaktan ziyade gerçekliği çözümlemeden bahseder.

Yeni Gerçekçi akım kurmaca filmler için geçerliydi fakat gerçek mekân ve profesyonel olmayan oyuncular kullanması, savaş sonrası yıkılan evler ve yaşamları gerçekçi bir anlayışla yansıtmaları, belgeselleri de etkilemiştir. İlk dönem belgeseller büyük dikkatle planlanıp çekilmiştir. 1930-1940 yılları belgesellerinde ise en iyi filmlerden daha sanatsal bir kurgu yapılmıştır (Aktaran, Arda, 2010, s. 52-53).

Yeni Gerçekçilik Akımının habercisi olan ilk film 1942’de çekilen Luchino Visconti’nin *Ossessione* (Saplantı) adlı filmidir. Bundan sonra belgesel film türünün başlangıcı olan Roberto Roselli’nin yönettiği 1945 yapımı *Roma Citta Aperta* (Roma Açık Şehir) filmi Nazi işgalindeki Roma şehrinin direnişini anlatmaktadır. Bu akımda önde gelen yönetmenler şunlardır; Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Antonioni ve Federico Fellini’dir (Öngören, 1991, s. 99).

Yeni Gerçekçi Akım’ın genel özellikleri şöyle sıralanabilir; Toplumsal sorunlar kullanılır ve bu sorunlar kendi çevrelerinde etik bir şekilde ele alınır. Ucuz ergonomik araç- gereçler ile çalışılır, filmde genelde aktör olmayan kişiler oynatılırken kendi yaşamları içinde özgürce ifade olanağı sağlanır, sinema hileleri kullanılmamaya özen gösterilirken, siyah-beyaz renk kullanımı tercih edilir, yaşamın doğal akışı dramatik yapıya uydurulur ve filmin akışında doğallık sağlanır (Öngören, 1991, s. 103).

2.3.2.7. Çağdaş Akımlar

Savaş sonrası 60’lı yıllarda belgesel sinemada yeni bakış açıları oluşmuştur. Fransa’da *Cinéma Vérité* (Sinema-Gerçek), İngiltere’de *Free Cinema* (Özgür Sinema), Amerika’da *Direct Cinema* (Dolaysız Sinema) akımları ortaya çıkmıştır. Akımların oluşmasında, hafif araç gereçlerin keşfi ve stüdyo dışında gerçek setlerde özgür çalışma ortamlarının sağlanması çok büyük etken olmuştur (Öngören, 1991, s. 103). Yapay ışıklar kullanmadan çekim yapma imkânı sağlayan yüksek duyarlılıkta filmlerin üretilmesi yönetmenlerin rahatlıkla sokağa inip çekim yapmalarını sağlamıştır (Oktan, 2005, s. 37). Gerçeklik ve seyirci arasında dolaysız bir ilişkiyi hedefleyen bu harekete mensup yönetmenler gerçekliğe aracılık edip, kendilerini arka plana itmişlerdir (Hight, 2021, s. 384). Bu üç akımın birçok ortak yönü bulunmakta ve aralarında onları birbirinden ayıran ciddi farklar bulunmamaktadır.

Cinéma Verite/ Doğrudan Sinema, 1960’larda Fransa belgesel açıdan büyük bir canlılık kazanmıştır. Belgesel türün yaşam bulma sebebi ise, insanların seslerini duyma, aksanlarını, etkileşimlerini, jestlerini, sözdizimlerini kaydetme isteği ve sıradan hayatlarına duyulan ilgi olmuştur. Bu değişim en temel sebebi ise hafif, sessiz çalışan, senkronize ses kaydı alabilen 16mm el kameralarındaki yenilikler olmuştur. *Cinéma Vérité* ifadesini icat eden kişiler, Jean Rouch ve Edgar Morin, Dziga

Vertov'un Kino-Pravda'sından (*Sinema-Gerçek*) esinlenmişlerdir (Cauwenberge, 2021, s. 367-368).

Taşınabilir kameralarla Fransa'da çekilen ilk film denemesi Rouch ve Morin'in *Choronique d'un été* (Bir Yaz Güncesi) filmidir. Film, yapımcı Anatole Daugman'ın isteği üzerine Cannes Film Festivalinde tanıtım faaliyetleri için kullanılmış ve muğlak yapısı nedeniyle birçok yanlış anlamaya sebep olmuştur. Bazı eleştirmenler cinéma vérité kavramını olduğu gibi çevirerek, filmle hakikatin ortaya çıkarıldığı iddiasını kendini beğenmişlik olarak görmüştür. Tartışmalar sinema dergilerinde aylarca sürmüş ve 1963 MIPE-TV toplantısında gündem maddesi olmuştur. Toplantıda cinéma vérité ismi üzerindeki tartışmalara son vermek adına bu hareketin önde gelen isimlerinden Mario Ruspoli terimin değiştirilmesi ve yerine cinéma direct (doğrudan sinema) teriminin kullanılmasını önermiştir. Ruspoli'nin önerisi kabul edilmiş ve o günden sonra Fransa'da *cinéma vérité* terimi yerine *cinéma direct* terimi kullanılmıştır. Bundan dolayı cinéma vérité terimi doğduğu ülkede yaşam süresi kısa olmuştur (2021, s. 368).

Ruspoli'ye göre (2021, s. 369), doğrudan sinema üç şeyi temsil etmekteydi. Birincisi, hafif ve sessiz çalışan kameralardan dolayı sinemacının, çektiği insanlarla arasında mahrem bir ilişki kurmasına izin vermesi. İkincisi, film ekibinin azalmasıyla eşit ve arkadaşlık temelli bir çalışma ortamı yaratması, üçüncüsü ise, insan davranışları ve zihnini açığa çıkarmada sinemanın araç olmasıdır.

Öngören'e göre (1991, s. 105-106), geleneksel sinema kurallarının dışına çıkarak filmciliği ve haberciliği yozlaştıran biçimci yaklaşımlardan uzak durarak yepyeni bir bakış açısı ile gerçeği olduğu gibi yansıtan cinéma vérité'yi öykülü film ve klasik belgesel filmlerden ayıran özellikler vardır. Bunlar; söyleşiye önem vermesi, doğrudan davranışlar sergilenerek rol yapılmaması, o anda gelişen olayların kameraya alınması, teknik araç gereç donanımı, insanın alıcıya yönelmemesi alıcının insana yönelmesi, film yapımcısının muhabir rolü üstlenebilir olması, gerçekliğin sağlanması için film yapımcısının kurgu yapması, objektif olması, müzik ve anlatı gibi olgulardan kaçınmasıdır.

Cinéma vérité Fransa dışında en önemli örneklerini Kanada ve A.B.D’de vermiştir. Sinema-gerçek Fransa ve A.B.D’de ayrı kültür ve sosyal yapının getirdiği farklılıktan dolayı tek bir yapı içinde toparlamak mümkün değildir (Öngören, 1991, s. 104). Louise Marcolles’e göre (Cauwenberge, 2021, s. 371). Fransızlar kışkırtıcı kamerayı savunurken, Amerikalılar müdahalesiz gözlemci kamerayı savunmaktadır.

Özgür sinema, 1956 yılında İngiltere’de yeni gerçekçiliğin ve televizyonun etkisi ile ortaya çıkan bir akımdır. Televizyon ve sinemanın teknik yönü ve sanatsal yönünü toplum ile ilişkilendirerek kullanması bu akımın en önemli özelliğidir. Diğer çağdaş akımlar gibi bağımsız, taşınabilir alıcılar ve ses aletleri kullanır, günlük yaşamı doğal akışı içerisinde kaydeder (Öngören, 1991, s. 107).

Sinema ile ilk defa ileriye yönelik bir yaklaşım sergilemiş olan bu akımın yönetmenleri, Londra’nın her yönüyle görüntülerini perdeye yansıtarak, izleyiciye içinde yaşadığı dünyayı göstermişlerdir. Vertov gibi bazen gizli kamera kullanarak, bazen de bir fikri kabul ettirmek için senkronize ses kullanmışlardır (Aktaran, Demir, 2015, s. 123-124).

Özgür Sinema, İngiliz Sinema Enstitüsü’nün National Film Theater’da, Lorenzo Mazzetti’nin *Together* (Birlikte), Andreson’ın o *Dreamland* (Düş Ülkesi), Reisz ve Tuny Richardson’un *Momma Wont Allow* (Annem İzin Vermez) filmleriyle 1956 yılında ilk gösterisini yapmıştır. Gözlemci bir anlayış içerisinde çevrilen bu filmler üç sezon gösterimden sonra Reisz, Richardson ve Anderson’ın öykülü sinemaya geçişleriyle son bulmuştur. Daha sonrasında yapımcı Dennis Mitchel, BBC televizyonu için sürdürdüğü gözlemci rolünü Özgür Sinema anlayışı için başarılı bir şekilde sürdürmüştür (Aktaran, Öngören, 1991, s. 107-108).

Dolaysız Sinema; Yeni Dalga ile aynı sıralarda ABD’de ve Kanada’da ortaya çıkmıştır. Özgür Sinemadan daha fazla televizyonu sinemayla bağdaştıran bu akım, bir taraftan televizyonda canlı yayın yapan elektronik alıcısının uygulayımına, bir taraftan da televizyon için hazırlanan belgesel filmlerin uygulayımına dayanmaktaydı (Özön, 1984, s. 166).

En önemli temsilcisi Frederick Wisemann olan Dolaysız Sinema, gündelik yaşam kalabalığının ve koşturmanın bol olduğu yerlere (okul, hastane, karakol)

kamerasını yönelterek olaylara tanıklık eder. Dolaysız Sinema akımının öncü filmi, Michel Brault ve Gilles Groulx'ün 1958 tarihli kısa belgeseli *Les raquetteurs*'dur (Gedikçiler). En ünlü filmi ise, ABD'li belgesel yapımcısı Robert Drew'un öncülüğündeki ekibin yaptığı 1960 yapımı *Primary* (Önseçim) belgeselidir. Filmde, John F. Kennedy'nin ABD başkanlık seçiminde izlediği yol kamera önünde olduğu gibi izleyiciye gösterilmektedir. Dolaysız Sinemada bütün olaylar kamera önünde gelişmektedir ve film yapımcıları olaylara müdahale etmez (Aktaran, Arda, 2010, s. 53-54).

Öngören'e göre (1991, s. 109), Dolaysız Sinemanın özellikleri; güncel olayların çekimi sırasında önemli olan şey, olayın olduğu anda görüntü ve ses kaydının alınması, önceden hazır bir senaryo bulunmaması, aynı anda birkaç alıcının olayı çekmesi, kurgunun çekim esnasında oluşturulmasıdır. Dolaysız Sinema, insanları eğlendirmekten çok insanların düşünmelerini, görmelerini ve harekete geçmelerini amaçlamıştır.

2.3.2.8. Televizyon Belgesel Filmleri ve Televizyonun Belgesel üzerindeki Etkileri

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra teknolojinin hızlı şekilde ilerlemesi belgesel filmlerin de televizyonda çok sayıda seyirci kitlesi ile buluşmasına sebep olmuştur. Belgesel film seyircisi sinema salonlarından televizyon ekranı karşısına geçmiştir. Belgesel filmlerin çıkmazda olduğu bu dönemde televizyon ilk etapta belgesel filmlere yaşam ve canlılık vermiştir. Daha sonraları yayın çeşitliliği ticari bir anlayışla devam ederken, belgeseller devlet ideolojisini farklı bir yöntemle seyirciye ulaştırmıştır (Arda, 2010, s. 168). 1950'li yıllarda televizyonda gösterilen birçok belgesel İkinci Dünya Savaşı ile ilgili derleme filmlerden oluşmaktaydı. Belgesel film yapımcıları, İngiltere'de 1947'de BBC tarafından, ABD'de 1948'de özel bir televizyon şirketi tarafından televizyona transfer edilmişlerdir. Belgesel filmler açısından ilk televizyon programları içerisinde en dikkate değer görülen CBS şirketinin 1951'den 1958'e kadar sürekli gösterdiği *See It Now* (Şimdi Gör) yayınlarıdır (Öngören, 1991, s. 112).

Yıldırım'a göre (2019, s. 139), televizyon belgeselleri verilmek istenen duygu ve düşünceye göre üretilmiş programlardır. Televizyonun dilinin görsel bir dil

oluşundan dolayı anlamadan ziyade anlatmak önem kazanmıştır. Bundan dolayı yapımcının çektiği film hedef kitlenin beğenileri doğrultusunda değil kişilerin tercihleri doğrultusunda olmaktadır.

Öngören'e göre (1991, s. 114), televizyon için yapılan belgesel filmlerin önemi şundan dolayıdır; Televizyonun birçok ülkede tek finansör olması belgesellerin yapımı için yeterli sermaye ve yayılım sağlaması, televizyonun çok büyük bir izleyici kitlesinin olması, televizyonun önemli toplumsal ve siyasal etkileşimler yaratmasıdır.

Wolverton'a göre (Aktaran, Öngören, 1991, s. 115), 1960'lı yılların sonları ve 1970'li yılların başlarındaki toplumsal hareketler, 1970'li yılların ortasındaki ulusal, yerel politik skandallar belgesellerin artışına neden olmuştur.

Televizyonlarda son zamanlarda belgesel filmlerin azalmasının en önemli sebebi kazanç amaçlı belgesellere öncelik verilerek eğlendirmenin ön plana çıkarılmış olmasıdır.

2.3. Belgesel Sinemada Gerçeklik/Temsil

Daha önce de belirttiğimiz gibi gerçeklik belgesel sinemanın en temel ilkelerindendir. Belgesel sinemada biçimden çok içerik ön plana çıkmaktadır. Belgeseller izleyicinin deneyimleyemedikleri gündelik gerçekleri kaydederek yeniden sunar. Belgeseli izleyen seyirci, belgeselin çekildiği anda ve mekânda değildir. Belli bir zaman/farklı zaman dilimleri ve mekânda/mekânlarda, seçilen konuya dair gerçekliği irdeleyen bir belgesel filmi bilgilenmek, haberdar olmak ve/ya da belgeselin ilgilendiği konuya dair duygusal bir ortaklığa ihtiyaç duymak gibi nedenlerle seyreden izleyici, gerçeği değil bir zamanlar ne olduğunun kaydedilmiş bir temsilini izler (Arneson, 2012). Bu temsilin sunum şekli belgesel yapımcısının bakış açısıyla harmanlanarak dikkat çekmek istediği konuya göre şekillenmektedir. Yani bir temsil, temsil ettiği gerçeklikle aynı şey değildir. Konunun gerçekleri yansıtmayı belgesel sinemanın önceliği olsa da gerçeklerin yansıtılmasında biçim dilinin rolü büyüktür. Nasıl bir sinema dili kullanıldığı, her zaman çok yönlü ve katmanlı olan gerçekliğin ne kadarının araştırılıp hangi noktalarının vurgulandığı gibi sorular kadar biçime dair tercihler ve montaj belgesel filmde, izleyicinin belki de hiç tanık olmadığı gerçekle nasıl karşılaşacağını, yani temsilin doğasını belirler. Gerçeğin

sinema yoluyla kitlelerle paylaşılmasını önemseyen yönetmen, seçtiği konunun doğası ile temsilin doğası arasında sıkı bir ilişki kurmaya çalışır. Tezimizde incelediğimiz filmlerde araştırmacı olarak ekolojik yasin temsiline peşinden giderken, yönetmenin seçtiği konunun kapsadığı katmanlar arasında neyi ve nasıl temsil etmeyi tercih ettiğini sorgulamaya götürmektedir. Tezimizde belgesel türlerini incelediğimiz bölüm, aynı zamanda sinema tarihinde gerçekliğin temsiline gelişim ve dönüşüm sürecidir.

Gerçeklikle kurulan ilişkide kopyalamaya ve öykünmeye çalışmak ile verili gerçekliği araştırmayı tercih etmek arasında yaklaşım farkı çarpıcıdır. Kamera, teknolojinin de gelişmesi ile birlikte gözün giremediği yerlere giren, insanın bulunamayacağı koşullarda çekim yapabilen bir araç olarak kamera, gerçeklik algımızı da genişletir ve sarsar. Kurmaca bir hikâyeye yerine yaşama tanıklık etme, belgeleme ve üzerine düşünme mecrası olarak belgesel sinema, Dziga Vertov ve John Grierson'un öne sürdüğü gibi "yaşamın içinden" ve "gerçekçi" olma özelliğini korur. Vertov sinema-gerçek kuramında, belgesel sinema ile yaşamın içerisine girilerek orada gözlemlenebilen gerçekliğin araştırmasını söyleyerek bu gerçekliğin kopyalanmasını değil çözümlenmesine işaret etmektedir. Grierson ise, belgesel sinemayı gerçeğin yaratıcı bir şekilde yorumlanması ve işlenmesi olarak tanımlamaktadır (Ulutak, 1988, s. 65). Bu iki yaklaşımın ortak noktası gerçekliğin temsili noktasında belgesel sinemaya yüklenen sorumluluktur. Belgeselci bir taraftan etik, öte taraftan estetik bağlamda düşünerek gerçeği temsil etme yolunu bulmalıdır.

Belgesel sinema hiç kuşkusuz gerçeklerle ilgilidir. Ancak "gerçeklerin olduğu gibi aktarılması" filmi belgesel sinema örneği yapmaz. Çünkü o, olan bitenleri bir bağlam içinde ve merkezine insanı alarak, yani gerçeği seçilmiş bir bakışın ürettiği bir gerçekliğin içinden verir. Bu da gerçekliğin iletme ve yansıtılma biçimlerini yani temsil biçimlerini sürekli değiştirecektir. Belgeselde her şey insana dair ve insanı anlatmak içinse o insan değiştikçe hem hikayeler hem de hikayelerin anlatım biçimleri değişecektir (Susam, 2021, s. 149).

Değişen dönüşen insan ile birlikte teknolojiler de değişmektedir. Bu hızlı teknolojiler hızlı tüketimi de beraberinde getirerek belgesel sinemayı da etkilemekte ve gerçekliğin anlatım biçimlerini değiştirmekte ve dönüştürmektedir.

Yenilenen ve dönüşen bu gerçekliği yansıtmaya biçimleri çağın gereklerine göre şekillenmektedir.

Kişisel-özel hafıza ile kolektif/toplumsal hafıza arasında; zaman ile insan arasında var olan boşluklar, gerçeklik kavramını yeniden tartışma alanı içine alırken; gerçekliğin çok yüzölçümü ve özneliliği, bilginin değişkenliği gibi yaklaşımlar bir dizi temel kavramı ve disiplin de onunla birlikte Belgesel Sinema'nın zihinsel sürecinin içine çekiyor. Gerçeklik kavramı. Belgesel Sinema'nın tartıştığı temel kavramlardan biri. Çünkü Belgesel Sinema, her dönemi ve bilgiyi (olay, nesne, olgu, insan) bağımsız ve kendi koşulları içinde kavramanın ve her dönemin ve bilginin (konusunun) kodlanmış durumunu aşmanın imkânlarına ve disiplinlerine tutunuyor. Bakışını, “çatışma”nın analitik alanı üzerinden kuruyor: Empati ve büyü ile dışarıdan ve eşit uzaklıktan bakabilme arasında; öykü ve ayrıntılar ile bütün ve analitik söylem arasında; birey ile toplum arasında; bilimsel veriler ve analizler ile sanatsal yorum arasında (Aktaran (Arda, Belgesel Film, 2010, s. 46)).

Bakışın veya çatışmanın analitik alanını kurarken herhangi bir denge unsurunda bir sapma belgesel sinemanın gerçeklik yansıtmaya şekillerini de etkilemekte ve gerçekliği gösterilmek istenenden çok ayrı bir şekilde yansıtabilmektedir. Bu durum belgeselci için kritik bir duruma dönüşebilmektedir.

Belgesel yapımcısı, ele aldığı nesneyi araştırma esnasında bütün yönleriyle ele alabilir ve sonrasında tek bir gerçeklikte karar kılabilir. Ama sonrasında bu nesne uygulama (çekim, kurgu gibi) esnasında, bozulma tehdidi ile karşı karşıya kalabilir. Çünkü, nesnesini görüntülemek için seçtiği kamera açıları ve ölçeklerden başlayarak kurgu esnasında kullandığı stratejiye kadar, birçok unsur nesnenin seçilmiş olan gerçekliğini sınırlandırarak değiştirir. Böylece nesnenin bütün gerçekliği konusundaki bilginin olanaklarını kaldırabilir ve çelişkiye düşürebilir (Kutay, 2006, s. 12).

TRT'nin ilk belgesel yönetmenlerden bir olan Bilgin Adalı bir filmin belgesel film tanımına girmesi için üç temel ilke bulunduğunu söylemektedir. Gerçeği izah etme, gerçeği yeniden oluşturma ve gerçeği soruşturma. Gerçeği izah etme, evreni en sade biçimiyle olduğu gibi göstermeyi amaç edinir. Gerçeği yeniden oluşturma, daha çok kurmacada rastlanan gerçeklik anlayışı ile gerçekle kurulan bağı değil de hayatın inandırıcı bir temsilini yansıtmayı amaçlayan bir anlayıştır. Gerçeği soruşturma ise,

erişilmek istenen, görünen gerçeğin altında yatan yeni bir gerçekliğin temelinin araştırılmasıdır (Aktaran, Ekinci, 2016, s. 15).

“...belgesel filmde ele alınan gerçek; öznenen bağımsız olarak var olan gerçek ya da gerçeklik değil, nesnedeki özelliklerin öznedeki imgesidir. Bir başka söyleyişle sanatçı, algıladığı nesneye ait yapı özelliklerinden hareket ederek bilincinde bir imge yaratır. Belgesel filmin ele aldığı da bu imge ve bu imgeye ait özelliklerdir” (Yüksel, 2006, s. 201).

Belgeselcinin burada ele aldığı imge gerçekliği ne kadar yansıtabilmekte ve gerçekliği yansıtırken temsil edilen şey ile ne kadar uyumlamakta olduğudur. Bu imgeleri seyircisine sunarken aynı zamanda kendi araştırmaları sonucunda bilincinde oluşan gerçekliğin imgesidir.

Propaganda amaçlı belgesel filmlerin de örneklediği üzere, temsil ilişkileri bağlamında gerçeğin yeniden üretimi ideolojiktir ve bundan dolayı da temsil ilişkileri manipülatif olabilir. Belgesel sinema, hâkim ideolojinin manipülasyonlarına da hizmet edebilir, alternatif anlatıları silen hegemonyaya karşı bir hafıza mekânı ve bir mücadele alanı da olabilir. Esas olan, verili temsiliyet ilişkilerini sürdüren filmler yapmaktan ziyade, belgesel filmler aracılığıyla temsil ilişkilerini yapı-bozumuna uğratarak içindeki çelişkileri, yeni varsayımları ortaya koyarak temsil süreçlerini sorgulamaktır (Susam, 2021, s. 155).

Temsil konusu, felsefeden tiyatroya, sosyolojiden siyaset bilimine, tarihe, psikolojiden antropolojiye ve kültürel çalışmalara kadar pek çok disiplinde tartışılmaktadır. Belgesellerin temsil ettiği konular genelde ekonomi, adalet, özgürlük, barış krizleri ve savaş konularının çevresinde şekillenmektedir. Temsil, bir özneler meselesidir; bundan dolayı da anlamı ve doğası gereği daha geniş bir şekilde ele alınmalıdır. Gerçekle daha objektif bir ilişki kurabilmesi açısından incelediği konuyu aktarırken temsilin kullandığı görsel ve işitsel dil önemlidir.

“Temsil, bir şey hakkında anlamlı bir şey söylemek ya da dünyayı diğer insanlara anlamlı bir şekilde tasvir etmek için dilin kullanılması demektir” (Hall, 2017, s. 23). Stuart Hall, temsilin kültür ile ilişkisini, aralarındaki bağlantıları araştırmıştır. Kültürün paylaşılan anlamlarla ilgili olduğunu ve dilin anlamın üretildiği

ve yayıldığı ayrıcalıklı bir araç olduğunu ifade etmiştir. Dilin bir kültürdeki fikir, düşünce ve duyguların temsilini sağlayan araç olduğunu söylemiştir. Belgesel yönetmeni bu tasvir ettiği konuyu anlamlı bir şekilde anlatabilmek için görüntüler ve kullandığı diğer simgelerle kendi temsil evrenini yaratırken, konuyu kendi dilini, kendi anlatımı, odaklandığı konu bağlamında yaşadığı kültürün kodları ile aktarır.

Northeastern Üniversitesi'nin İngilizce ve Sinema bölümünde akademisyen olarak görev yapan Michael Ryan ve Frankfurt Okulu'nun üçüncü dönem teorisyenlerinden olan Douglas Kellner'e göre;

Temsiller, içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. Bu nedenle, bir kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı politik önem taşırlar. Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar” (Ryan & Kellner, 2010, s. 37).

Jean Baudrillard, “*Simülasyonun Hiper-gerçekliği*” makalesinde gerçekliğin ve gündelik hayatın nasıl temsil edildiği üzerine birçok eleştiri yapmıştır. Gerçekliği temsil etmede girilen yöntemleri şüpheli bulmuştur. Bir medyumdan başka bir medyuma, gerçekliğin buharlaştırıldığı ve ölümün alegorisi şekline alırken aynı zamanda da kendi çöküş yöntemiyle güçlendiğini ifade eder. Başka bir gerçekliğe dönüşen bu durum artık bir temsil nesnesi olmaktan çıkar kayıp nesnenin fetişizmi olur. Baudrillard, günümüzdeki gerçekliğin toplumsal, ekonomik, tarihsel, politik gerçekliğin bütününe hipergerçekliğin simülasyon boyutuyla bütünleşerek gerçekliğin halüsinasyonuna dönüştüğünü söyler (Baudrillard, 2011, s. 1069-1070). Baudrillard, gerçekliğin temsil edilmeye başlandığı andan itibaren yıkım sürecinin başladığını öne sürer. Örneğin, Hasankeyf'te hiç bulunmamış, bambaşka dillerde ve kültürlerde yetişmiş, karşılaştırabilecekleri deneyimleri olmayan izleyiciler için Hasankeyf'te yaşanan yıkımı konu alan belgeseller Hasankeyf'in ekosistemin parçası olan bir özne olarak yasını tutabilir mi? Bu soruyu önemsememizin nedeni, konuyu ekolojik perspektife oturtmayan belgesellerin gerçekliği eksik temsil etmekten öte bir halüsinasyon yaratma riskidir. Hasankeyf üzerine çekilmiş ve çekilecek belgesellerin

müzik, kadraj, kamera ve montaj tercihleri, Hasankeyf'i tükenen, tüketilen ve ucundan görünen bir turistik tüketim nesnesi fetişizmine de dönüştürebilir, bir özne olarak yaşam hakkının peşinde olup, ekolojik bir kayıp olarak yasını da tutabilir. Hasankeyf belgesellerinde çekimin yıkımla başladığı, kameranın çekmediği o ana kadar kendi habitatı içinde yaşamını sürdüren türlü canlı ve cansız varlıkların durumu gibi, gerçekliğin atlanan parçaları, üzerinde durulan parçaların konuyu temsiliyet gücünü düşünmek için bir not olarak durur.

Görüntülerle bir yerde bire bir farklı bileşenler tarafından yaşanan gerçeklik arasındaki bağlantı çökebilir; bunun sonucu olarak gerçekle kurulan ilişki ve gerçeklik algısı zedelenebilir ya da ortadan kalkabilir. Gerçeğin ne olduğu algılanamadığında onu temsil eden modeller olayın kendisinden daha önemli hale gelir (Aktaran, Arneson, 2012). Zaman ve mekanla birlikte sözlü anlatımın ya da yardımcı belgelerin kurgulandığı belgesel sinemada konu irdelenirken başvuru tanıklıkların ve yönetmenin duruşu, kurguya etkisi, temsili gerçekliğin yeniden inşası olarak ele alacağımız filmlerde sorgulanması gereken bir mesele halinde karşımıza çıkartır.

3. EKOLOJİK YAS

3.1. Yas

Yas, hayattakilerin sevdikleri şey veya insan öldüğü ya da kaybolduğunda deneyimledikleri hislerdir (Prechtel, 2020, s. 7). Çoğu insanın deneyimlediği bu hisler bazen içinden çıkılmaz haller alır. Kişi artık hayatta olmayana veda ederken, onunla olan bağlarını da yeniden yapılandırmaya başlar. Yas tutmak bazı zaman hayatın anlamını, varoluş nedenimizi sorgulamamıza neden olurken, kayıp karşısındaki çaresizliğimizle de yüzleştirir. Böylelikle kayıp ve yas karşısında çok bilgisiz olduğumuzu kavradığımız bir süreç başlar. Yas, parmak izimiz gibi kendine ait, eşi ve benzeri olmayan duyguların olduğu öznel bir süreçtir (Hablemitoğlu, 2021, s. 19). Yas kendine özgü öznel yaşanan bir süreç olduğu kadar toplumsal bir iletişim halidir. Kişiden kişiye değiştiği gibi toplumdan topluma da değişim göstermektedir.

Sigmund Freud, 1917’ de, Birinci Dünya Savaşı’nın hemen ardından, kayıplara verilen psikolojik tepkiler konulu “Yas ve Melankoli” adında bir makale yayınlamıştır. Makalede kayba verilen iki farklı tepki türü olarak yas ve melankoliyi öne sürmüştür. Her iki tepki ruh hali ya da ifade açısından benzer görünmektedir. Çünkü iki duygu durumu da keder ile baş etmektedir. Freud’a göre “*Yas her zaman, sevilen bir kişinin ya da onun yerine konmuş vatan, özgürlük, ideal vs. soyut bir değerın kaybedilmesine gösterilen tepkidir*” (Freud, 2020, s. 10). Freud, bu tepkilerin bastırılmaması gerektiğini, yasın sonlu ve dönüştürücü bir süreç olduğunu öne sürmektedir. Melankolinin ise kalıcı bir durum olduğunu, kişinin bilinçli anlayışının dışında kök saldığını söylemektedir. Yasta, kişi kaybın acısını dışsal olarak hissetmektedir. Kişi, çevrelerindeki dünya değişmiş, kasvetli ya da kalp kırıcı hissedebilir, ancak bu değişikliği hissetmeye ve yaşamaya izin verdikçe, kayıp duygusu ile baş edebilirler. Freud, yası kabullenme ile sona erecek bir süreç olarak tanımlar.

Tarihte ilk yas destanı olarak geçen Gılgameş Destanında, Enkidu’nun ölümü, arkadaşı olan Gılgameş üzerinde ezici bir etki yaratmıştır. Enkidu’yu yedi gün boyunca gömmeyi reddetmiş ve onun için açıkça ağlayıp yas tutmuş ve herkesin de yas tutmasını istemiştir. Enkidu için yaktığı ağıtı herkesin duymasını, dağın, taşın, ormanın, kırların, hayvanların acısına ortak olmasını ister. Ağıt, kaybın ardından

söylenen bir haykırış, ölüme karşı insanlığın sığındığı, ölüm acısının ağırlığını azaltmak için yakılan söylemlerdir (Kemal, 1993, s. 22). Söylenmemiş her bir kelime ağıtla dile getirilerek, eski görkemli günler yad edilir bu şekilde kaybedilen anılır. Aynı zamanda psikolojik olarak rahatlamanın bir yolu olan ağıtlar, kültürel öğeler barındırmaktadırlar. Uruk kralı Gilgameş arkadaşı için şu haykırışta bulunur;

Sevgili arkadaşım Enkidu için benim gibi herkes, her varlık yas tutsun. Birlikte gittiğimiz yollar, aştığımız dağlar, ona annesi gibi geniş olan kırlar, panterler, aslanlar, çakallar, bütün yaban hayvanları, kenarında dolaştığımız kutsal Ulaya Nehri, suyunu tulumlarımızda Tanrılara sunduğumuz saf Fırat nehri, Huvava'dan kurtardığımız Uruk halkı, bira yapanlar, yiyecek hazırlayanlar hepsi ağlasın, yas tutsun! Ağıt yapan rahipler senin için saçlarını yolsun! Duyun ey Uruk halkı! Sevgili arkadaşım Enkidu için yaktığım ağıdı duyun! İçim yanıyor, ne zormuş arkadaş, dost acısı çekmek! Onun acısını unutmak için saçlarımı koyuvererek bir aslan postu giyip kendimi kırlara atmaktan başka çare göremiyorum (Doğaner, 2018, s. 123-124) !

Yas tutmak aynı zamanda bir sevgi göstergesidir. Kaybedilen ile yaşanamayacak geleceklerin üzüntüsü ve geçmiş yaşamların kaybıdır. Bir kişi için yas tutulması demek o kişi ile yakın ilişkilerin olduğunu ve kaybedilen ile ilgili bağlarını devam ettirme çabası olduğunu göstermektedir. Yas süreci kültürel ve dini öğelerden etkilenmekte bunlara dair ritüellerle yas süreci şekillenmektedir. Örneğin, Kürt kültüründe, taziye çok önemli bir dayanışma örneği olmaktadır. Kayıp yakınları ile kaybın acısını paylaşmak, acı karşısında ortaklaşmak amacıyla yapılmaktadır. Ayrıca yas tutma evresinde ritüeller de kültürel ve dini yapıdan dolayı farklılıklar göstermektedir. İslam kültüründe, ölenin arkasından kuran okutulur, perşembe günleri mezar ziyaretleri yapılarak ölenin hayrı için Yasin okutulur, lokum ve bisküvi dağıtılır.

Yas evresinde kişilerin ritüellerinde üzüntünün derin izleri görülmektedir. Örneğin Batman yerli halkında, kadınlar yas evresinde oyaly baş örtü takmaz, uzun süre elbiselerini değiştirmezler (eskiden bu bir yıl sürerdi daha eskiye gidilirse elbise yırtılana kadar çıkarılmazdı), uzun süre gülmezdi (Kurt, 2022) bu şekilde o insanın yas tuttuğu bilinirdi.

Judith Butler “*Kırılğan Hayat*” ve “*Savaş Tertipleri*” kitaplarında yas kavramını kırılğanlık ve yaralanabilirlik üzerine temellendirerek tartışırken yas hiyerarşisinden bahseder.

Kimi yaşamların yası tutulabilir, ötekilerin yası tutulamaz olduğuna; hangi tür öznenin yası tutulabilir olduğuna ve yasının tutulması gerektiğine, hangi tür öznenin ise yasının tutulmaması gerektiğine karar veren ayrımcı yas tahsisi, kimin normatif olarak insan olduğuna, yaşanabilir bir yaşam ve yası tutulabilir bir ölüm sayılanın ne olduğuna dair belli dışlayıcı kavrayışlar üretmekte ve sürdürmektedir (Butler, Kırılgan Hayatlar, 2018, s. 12).

Butler, yas tutma mantığının ne tür bir dışlanma veya isimsizleştirme pratiği üzerinden kurulduğunu sorgulamamız gerektiğini belirtmektedir. Bireysel ve toplu yas söz konusu olduğunda bazı bedenlerin diğerlerinden daha önemli görülme biçimlerini hakkında tartışmıştır. Ayrımcı yas tahsislerinden bahsederek, herkesin özne sayılmamasının en önemli sorun olduğuna değinir. Bazı yasların ulusal yas olarak görülüp yası tutulurken diğer kayıpların görmezden gelinmesini eleştirmektedir.

Sanatçı Isaac Chong Wai, “*Ağlamaya devam edersek kör oluruz*” adlı kişisel sergisinde ayrımcı yas tahsislerinden bahsetmektedir. Totaliter liderlerin abartılı cenaze törenlerinde çok sayıda insanın vatanseverliğini ağlayarak, feryat ederek histerik bir şekilde, ulusal medya tarafından bu insanların daha vatansever olarak gösterildiği aynı zamanda bu durumun bulaşıcılığı üzerine yaşanan abartılı durumu sanat işlerine yansıtmıştır (Ziberman, 2022). Çünkü Kuzey Kore’nin lideri Kim Jong Il’in ölümü ile yirmi dört milyonluk ülkedeki halk ağlama yarışına girmiştir. Nedeni ise 1994 yılında liderleri Kim II Sung’un ölümüyle az ağlayanların hapse atılmasıdır (CNN Türk, 2011). Ayrımcı yas tahsislerinin korku ile bağına da dikkat çekerek “ağlamaya devam edersek kör olacağız” demiştir.

Yas güçlü bir duygudur ve aynı zamanda toplumsal bir mücadeleye dönebilmektedir. Türkiye’nin en uzun sivil itaatsizlik eylemi olan “Cumartesi Anneleri Hareketi” yas kavramından yola çıkarak toplumsal bir mücadeleye dönmüştür (Şanlı, 2018, s. 98). Kaybın yası yeni bir yaşam şekline dönüşerek birçok insanı da içine almayı başarmıştır. Bütün gerçek yaslar herkesin yas tutmasına sebep olmakta aynı zamanda kaybedileni tekrar hayata döndürmek gibi bütün kültürü diriltebilmektedir (Prechtel, 2020, s. 7-8).

Yukarıda belirttiğimiz bütün bu yas kavramları insan yaşamları hakkındadır. Keder ve yas insan yolculuğunun bir parçasıdır ve insan yaşamı ve çevresel etkenlerin

değişimiyle şekillenmekte ve farklılaşmaktadır. Tezimiz kapsamında araştırdığımız ekolojik yas kavramını anlamlandırmada yol gösterici olacağı düşünülen ekoeleştirici tartışmaları bu noktada önem arz etmektedir.

3.2. Ekoeleştirici

Ekoeleştirici, edebiyat ve fiziksel çevre arasındaki ilişkiyi inceler (Aktaran, (Garrard, 2020, s. 15)). Çevresel sorunlar hem bilimsel hem de kültürel incelemelere tabi tutulmalı, çünkü doğaya ilişkin bir çevresel bilgi ile bu bilginin kültürel yansıması arasında oluşan etkileşim sonucu oluşmaktadır (2020, s. 31). İnsan ve insan olmayanlar arasındaki ilişkiyi incelerken, insan kavramına eleştirel bir bakış ile bakmaktadır.

İnsanın yerleşik hayata geçmesinden ziyade kapitalizmin bir üretim tarzı olarak kendini dayatması sonucu doğa tahribatları belirgin bir hal almıştır. Kristof Kolomb'un 1492'de Amerika'yı keşfiyle kapitalizm, sömürgecilik ve emperyalizm yoluyla dünyayı sarmalarken doğaya da büyük zararlar verilmiştir. II. Dünya Savaşı sonrasında açlık, sefalet ve yoksulluktan bağımsız olmayan ekolojik tahribatlar uygarlığı geri dönüşü olmayan bir yola koymuştur (Başkaya, Çığrından Çıkmış Bir Dünya, 2019, s. 312-313). Son yıllarda daha da artan çevre sorunları ile birçok felaket yaşanmaktadır. İklim krizleri, doğal afetler, baraj inşaatları ile oluşan çevresel tahribatlar, doğal kaynakların sömürülmesi gibi pek çok çevre sorunları görülmektedir. İnsan ve doğa ilişkisi çerçevesinde doğa geri plana atılırken “antropos” olarak insan kendini merkeze konumlandırmıştır (Yazgünoğlu, 2017-2018, s. 67). Dünyadaki yaşamı istikrarsızlaştırarak yeni bir jeolojik çağ olan antroposen denilen bir çağa girilmiştir. Araştırmalar, bu tür gezegeni etkileyen değişikliklerin ve buna bağlı ekolojik kayıpların giderek daha fazla hissedilmeye başlandığını göstermektedir. Gün geçtikçe daha fazla bilim insanı, çevre aktivisti ve çevresel değişimin ön saflarında yer alan insanlar, çevre mücadelelerinin insan ötesinde düşünülmesi gerektiğini vurgulamışlardır. Antroposen diye tanımlanan bu çağda önemli ekolojik kayıpların (tür kaybı, biyolojik çeşitlilik kaybı, ekosistemlerin kaybı vb.) olduğu ve bu kayıplara eşlik eden duygusal sorunların olduğu gözlenmektedir.

Ünlü Amerikalı doğa bilimci Aldo Leopold, 1949 tarihli “Bir Kum Yöresi Almanığı ve Oradan Buradan Eskizler” adlı kitabında ekolojik kaybın duygusal

yönlerini ilk tanımlayanlardan biridir. İnsanların toprakla ve üzerinde yaşayan canlılarla ilişkilerini ele alan bir etik olmadığını, toprakla olan ilişkinin ekonomik olduğunu ve insana ayrıcalıklar sağlayan bir ilişki olduğunu eleştirir. Toprak etiğinden bahsederken karaları, bitkileri, hayvanları yani bütün toprağı kucaklayacak şekilde topluluğun sınırlarını çizer (Leopold, 2020, s. 214-215). İnsanların toprak topluluğunun efendisi değil bir üyesi olduğunu söylemektedir. Üyesi olduğumuz bir topluluğa da saygı duyulması anlamına gelmektedir. Gerçeğı belirleyen toprağın üzerinde yaşayan insanlar olduğu kadar, toprağın özelliklerinin de belirlediğini söylemiştir (2020, s. 216).

Çevreci yaklaşımlar arasında olan, insanın doğaya bakışını kökten değiştirmeyi hedefleyen “Derin Ekoloji” kavramı doğanın, insanın kendini gerçekleştirme sürecindeki rolüne ve modern toplumların doğaya olan bakışlarına dikkat çekmiştir. Arne Naess tarafından 1972 yılında Bükreş’de “Üçüncü Dünya Geleceğı Konferansında” ilk olarak Derin Ekoloji kavramı kullanılmıştır. Naess, çevreci görüş tarafından savunulan çevre korumacı görüşleri sığ ekolojik yaklaşım olarak ifade ederek, derin ekoloji yaklaşımı ile sorgulamaktadır. Derin ekoloji ve sığ ekoloji ayrımını yaparak sağlam bir zemin oluşturmaya çalışmıştır. Naess, sığ ekolojinin tüketim ve kirlilik ile ilgili olarak insan yaşamını doğrudan etkilediğini iddia etmiştir (Devall & Session, 2019, s. 141). Naess’e göre (2005, s. 1), sığ ekolojik görüş insan merkezci bir tutumun sonucudur. Bu görüşe göre doğada var olan çeşitlilik insan için fayda sağlıyorsa önemlidir. Çeşitlilik insan yararına değilse hemen duruma müdahale edilir. Sığ ekoloji savunucuları temel sorunlarda kaçma eğilimindeyken, derin ekoloji evren hakkında temel inanç ve varsayımları araştırır. Sığ ekolojik görüşte insan kendini doğanın hâkimi olarak görür ve doğanın kendisine hizmet etmek için var olduğunu düşünür. Kirlilik ve kaynak tüketimine mücadele ederken amaç edindiğı şey gelişmiş ülkelerde ki insanların sağlığı ve refahıdır.

Antroposen konusunda çok katı söylemlerden birine sahip olan, çevresel siyaset kuramcısı Derrick Jensen, “Sosyopatlar Çağı” makalesinde bu yeni jeolojik çağa “insan çağı” demenin, narsist bir tavır olduğunu öne sürer. Çünkü, gezegenin insan eliyle yapılan bir cinayete kurban gitmesini normalleştirilmeyi doğru bulmaz. Sırf şöhret elde etmek için büyük bir ormanı yok eden Gılgamesh adlı bir kahramanı

yaratmış bir kültürün, öncelikle yaşadığı dünyayı zarar vererek daha sonra ortaya çıkan çağa kendi adını vermesine şaşırmamak gerektiğini öne sürer (Aktaran, Aykanat, 2018, s. 41). Yaşanan kayıpların insandan kaynaklandığı halde doğa yıkımlarını konu alırken bile insanın merkeze kendisini almasını eleştirmiştir.

İnsanı merkeze alan bir bakış açısı yerine, bütün biyolojik türlerin eşit olduğu, hayatlarının eşit ölçüde değerli olduğunu kabul eden bir biyomerkezci bir pencereden bakıldığında, gezegendeki bütün türler (insan ve insan olmayan), kültürler ve doğal çevre birbiriyle sarmalanmış bir bağ içerisindedir. Bir tarafta yaşanan olumsuz bir durum diğer türleri de etkileyip ekolojik dengeyi bozacaktır (2018, s. 47). Bu dengenin sağlanması gezegenimiz ve içerisinde yaşayan canlılar için önem arz etmektedir.

Bill McKibben’in “*Doğanın Sonu (1990)*” kitabında insan kaynaklı iklim değişikliklerinin bütün gezegeni zehirlediğini ve yeni doğan bir çocuğun hiçbir zaman doğal mevsimleri (sonbahar, kış, ilkbahar, yaz) bilemeyeceğini söyler (Garrard, 2020, s. 105). McKibben’in iklim konusundaki endişeleri için;

Atmosferi değiştirdik, böylece iklimi de değiştiriyoruz. İklimi değiştirerek dünya üzerinde her yeri insan elinden çıkma, yapay hale getirdik. Doğayı bağımsızlığından yoksun bıraktık, ki anlamı için ölümcüldü bu. Doğanın bağımsızlığı onun anlamıdır; onsuz bizden başka bir şey kalmaz (Aktaran, Garrard (2020, s. 105).

İnsan kaynaklı bütün bu tahribatlar eninde sonunda insana zarar verdiği zaman insan, bu noktada duygusal olarak yıkıntılar yaşayarak bir şeyler yapmanın aciliyetinden söz etmektedir. Ekolojik yıkımlardan, diğer canlıların yaşam haklarından dem vurulur ama onlarla kurulan ilişkilerde ekolojik adaletten bahsedilmez. Murray Bookchin’e göre, ekolojik ve sosyal adalet birbiriyle ilişkili ele alınmalıdır. İnsanların insanlarla kurduğu ilişki, insanların diğer canlılarla kurduğu ilişkinin devamıdır. Adalet, insan ve insan olmayan canlılar arasındaki “tamamlayıcılık prensibi” ile mümkün olabilir (Ergin, 2019, s. 133). Bu noktada insan doğanın bir parçası olduğunu bilmelidir. Doğanın efendisi değil doğanın bir üyesi olduğunu ve diğer canlılardan üstün olmadığını kabul etmelidir.

3.3. Ekolojik Yas

Daha önceki bölümde anlatıldığı gibi, insanın gezegene müdahalesinin en üst düzeye çıktığı bu çağda birçok iklim değişiklikleri, doğal afetlerle dünya geri dönülmesi zor bir sürece girmiştir. İklim değişikliğinin çevre üzerindeki etkisi gittikçe daha fazla insanı etkilemeye başlamış, birçok kişide duygusal tepkilere neden olmuştur. Kanada'daki Memorial Üniversitesi Labrador Enstitüsü'nde ekolojik değişim ve zihinsel sağlık konusunda uzman olan Ashlee Cunsolo ve arkadaşları iklim değişikliği, çevresel değişimler sonucu yaşanan duygusal tepkileri araştırarak bu duygularla başa çıkmak için çözüm yolları önermişlerdir. Aynı zamanda yeni terimler bularak duyguları anlamlandırmaya çalışmışlardır.

Ashlee Cunsolo ve Neville Ellis “Doğa ve İklim Değişikliği” makalesinde bunu “Ekolojik Keder” olarak adlandırmışlardır. Akut ve kronik çevre değişimlerinin ekosistemlerin, türlerin ve peyzajların kaybı sonucu yaşanan veya beklenen ekolojik kayıplara duyulan keder olarak tanımlamışlardır. Yaşam tarzındaki değişikliklere bir tepki olarak da ortaya çıkabileceğini söylemişlerdir. İnsanların ötesinde hissedilen keder demişlerdir. Ekolojik kayba verilen doğal bir tepki olduğunu söyleyerek ilerde daha çok insanı etkisi altına alacağını iddia etmişler ve ekolojik keder için üç bağlam tanımlamışlardır. Birincisi, ekosistemlerin, peyzajların ve türlerin yok olması, bozulması, ölümü gibi fiziksel ekolojik kayıplarla ilişkili keder. İkincisi, çevresel bilgi ve kimlik kaybıyla ilişkili keder. Üçüncüsü ise, kültür ve geçim kaynaklarının kaybı ile gelecekte beklenen kayıplara karşı keder (Cunsolo & Ellis, 2018) Dolayısıyla ekolojik keder, fiziksel düzeyde çevrenin değişmesiyle ilgili olabileceği gibi, belirli bir yerle veya bir bütün olarak gezegenin durumuyla ilgili oldukları için bilgi, kültür ve kimlik kaybıyla da ilgili olabilir.

Bu kayıplar sonucunda bireyler yalnız ve kırılgan bireyler durumuna gelmektedirler. Birçok birey neyi veya kimi kaybettiğini/ kaybedeceğini bilmemektedir. Kırılganlık ve güvende olmama birbiriyle kesişen kavramlardır. Aynı zamanda hayat, tarifi gereği kırılgandır. Hayatın sürekliliği hiçbir şekilde garanti altında değildir. Bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde yok edildiği için yaşamın bütününde kırılgan olmayan bir yaşam fikri yoktur (Butler, 2020, s. 31). Bir anlamda kırılganlık

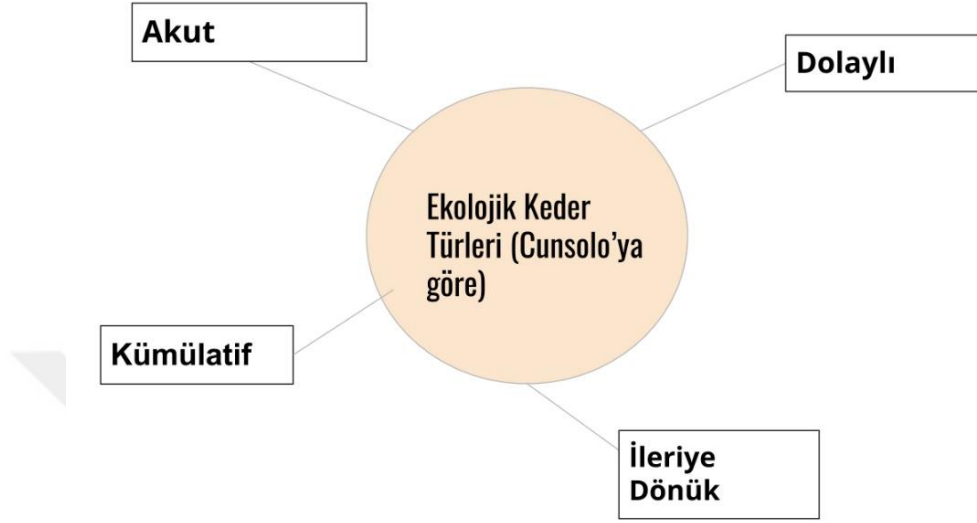
toplumsal bağlarla ilgilidir. Yaşamın her alanında karşılaşmak mümkündür. Özellikle insan öznelerine ait bir duygu olmadığını kavramak daha yol gösterici olacaktır.

Cunsolo, yas tumanın insanların ötesine geçen bir duygu olmasının normal bir tepki olduğunu dile getirmiş. Yasın korkulacak, çekinilecek bir şey olmadığını bir araya gelmek için kullanılırsa yasta inanılmaz bir güç olduğunu vurgulamıştır. Ekolojik kederle başa çıkma yöntemlerini beş başlık altında sıralamıştır (Goldberg, 2020).

Ekolojik Kederli Olmanın Sağlıklı olduğunu, negatif duygular ortaya çıktığında onları bastırmamak gerektiğini, yas tutmanın sağlıklı bir tepki olduğunu ve endişe ve üzüntü konusunda yalnız olmadığınızı ifade eder. Gerçek yas insanları birbirine bağlar, insanların gerçek bir şekilde yas tutmaları için gerçek topluluklar gerekmektedir (Prechtel, 2020, s. 44). Kendiniz gibi düşünen insanlarla üzüntünüzü paylaşmak yas tutmak güç vermektedir.

Ekolojik kederiniz hakkında konuşmanın yapılabilecek en iyi şey olduğunu ifade eder. Haklarından mahrum bırakılmış yasin bir biçimi olarak görülen ekolojik yas, genelde açıkça kabul edilmez. İster arkadaş ister akraba ister çevrimiçi destek grupları olsun ya da bir uzmanla olsun. Nasıl hissettiğimizi bilmek için ekolojik kederin türünü bilmek gerektiğini de ekler.

Tablo 3.3.1 Cunsolo'ya Göre Ekolojik Keder Türleri



Ekolojik kederi dört türe ayırır. *Akut*, orman yangınlarında ya da sel felaketlerinde olduğu gibi ekolojik kayıpların doğrudan yaşanmasından kaynaklanan kederdir. *Kümülatif*, çevredeki manzara değiştikçe günlük korku, endişe ve stresten kaynaklanan kederdir. *Dolaylı*, kendimiz birebir yaşamadığımız fakat örnek olarak medya aracılığıyla haberlerde karşılaştığımız yangın, sel gibi felaketlerde başkalarının bu kayıplardan dolayı acı çektiğini görüp kederlenmektir. *İleriye dönük*, yaşanan ekolojik kayıpların süreceğini, felaketlerin tekrar edeceğini düşünerek, gelecek felaketleri öngörerek kederlenmekle ilgilidir (Goldberg, 2020).

Yası kabullenmek belki de en önemli adımlardan biri olabilmektedir. Çünkü yası kabullenen birey, duygularını anlamlandırdığı için duygularına sahip çıkmakta ve bu durumla baş etmek için yeni ilişki biçimleri geliştirmektedir. Ölüm karşısında çaresiz kalan insanın kendini iyileştirmesi için yapabileceği en iyi yol kabul olmaktadır.

Kaygılanıldığı durumlarda eyleme geçmek ve endişeleri eylemlerle selamlamak kaygıdan daha iyi hissettireceği için yapılacak en iyi şey olabilmektedir. Mümkün olduğunca doğada vakit geçirilerek, korumaya değer bulduğunuz şeyler için harekete geçmenin onun için çevreci hareketlerle iş birliği yapmanın iyi hissettirmesi. Ekolojik keder ve endişe seviyesi bilinirse ona göre hareket edip sınırları belirlersiniz.

Televizyon haberleri sizi üzüyorsa kapatıp doğada yürüyün (Goldberg, 2020). Yas karşısında üzüntü yaratacak durumlardan kaçınarak insanı iyi hissettirecek eylemlere yoğunlaşmanın daha sağlıklı olduğu üzerinde durulmaktadır.

Ekolojik yas ve bunun ruh sağlığı üzerindeki olası etkileri üzerine yapılan çalışmalar yakın bir döneme aittir. Henüz uzun yıllar boyunca birikmiş bir gözleme dayanmadığından yetersizdir. Yaşanan iklim değişiklikleri ve çevre tahribatları ile birlikte insanda oluşan duygu durumunun yarattığı ruh sağlığı bozuklukları artmaktadır. Bundan dolayı bu çalışmaların artacağı öngörülmektedir.

3.3.1. Ekolojik Yas ve İklim Değişikliği Kaynaklı Üzüntü ile İlgili Kavramlar

Çevresel değişikliklerin duygusal sonuçlarını tanımlamak ve iklim değişikliklerinin neden olduğu sıkıntı, depresyon için yeni terimler tanımlanmıştır. Bu terimler, farklı duygu durumlarına göre ve iklim değişikliği etkilerinin zamansal çerçevelerine (çevresel değişimlerin öncesi, sırasında, sonrasına) atıfta bulunur.

1. Solastalji: Galway ve meslektaşları solastaljiyi, insanlar ve ekosistemler arasındaki, iklimsel ve çevresel değişimlerin zihinsel, duygusal ve ruhsal bozukluklara neden olan kümülatif etkilerini anlamak için oluşturulan yeni bir kavram olarak tanımlamışlardır. Bu durumda ormansızlaşma, çevre kaybı, çevre kirliliği, biyoçeşitlilik kaybı, kontrolsüz kaynak çıkarma ve birçok çevresel zorlukların yanında iklim değişikliğinin hızı göz önüne alındığında, giderek daha fazla insan solastalji yaşayacağını iddia etmişlerdir (Galway, Beery, Jones-Casey, & Tasala, 2019). Yaşam tarzı değişiklikleri ve gelecekte yaşanacak kayıplar için yaşanan kaygıyı da temsil etmektedir.

2. Eko-Kaygı: İklim değişikliğine bağlı çevresel bozulma, türlerin veya yaşam biçimlerinin kaybı, ortaya çıkmadan önce oluşan duygusal tepkilere denir. Eko kaygı geleceğe yöneliktir. Kaygının gelecekte beklenen ekolojik kayıplara baskın tepkiler olması bekleniyor (Comtese, Ertl, Hengst, Rosner , & E, 2021). Dünyanın geleceği için sürekli bir endişe içinde olan insan zihinsel sağlığını korumada zorlanabilmektedir.

3. Ekolojik Keder: Geçmişteki ekolojik kayba bir tepki veya mevcut kaybı tetikleyen gelecekteki durumlara bir tepki olarak kabul edilir. Örneğin çocukluğundaki çevresinde yaşadığı deneyimleri çocuğuna öğretememesi. Peyzajların ötesinde, ekolojik keder, tüm ekolojik kayıplar (örneğin türler, ekosistemler, yaşam biçimleri) tarafından uyandırılabilir (Cunsolo & Ellis, 2018). İnsanlar yaşam biçimlerinin ellerinden alınmasına, dolayısıyla kimliklerinin ve belleklerinin yok oluşuna karşı derin üzüntü duymaktadırlar.

3.3.2. Ekolojik Yas sürecini anlamlandırmak için geliştirilen modeller

Yas sürecini anlamlandırmak için geliştirilen modellerin birkaçı iklim yasına uyarlanmıştır. Fakat bu bakış açıları ne tamdır ne de diğerlerini dışlar, ancak insanların gezegensel ölçekteki kaybı nasıl deneyimledikleri konusunda fikir verir.

3.3.2.1. Kubler Ross'un Beş Aşamalı Modeli

En çok bilinen yas modelidir. Ross bu modeli 1960'ların sonunda ölümcül hastalığı olan insanlarla yaptığı çalışmalara dayanarak geliştirmiştir. Beş aşamadan oluşmaktadır. İnkâr, öfke, pazarlık, depresyon, kabul. Stephan W. Runnig "The 5 Stages of Climate Grief 2007" makalesinde, bu beş aşamalı sistemi kullanarak ekolojik yası anlamak için bir çerçeve sunmuştur (Running, 2007).

1. İklim Reddi: Bu aşamada genelde iklim krizinin sonuçlarından korktukları için bilimsel bulguları, atmosferin ısındığını, deniz seviyelerinin yükseldiğini görüp bunları reddeden insanların deneyimlerini temsil etmektedir. Bu gerçekten kaçmak kişiye kolay gelir. İklim bilimci/aktivist Susanne Moser, karşı karşıya kaldığımız kaybı reddetmek yerine bu gerçekliği kabul edip yaşama devam etmenin ruh sağlığı için önemli olduğunu vurgulamıştır. İnkâr etmek eyleme geçmeyi engeller ve daha büyük kayıplara neden olur.

2. İklim Öfkesi: Kişi öfkesini genellikle statükoya, yetersiz önlemler alan devlet kurumlarına, bilinçsiz tüketicilere, bilinçsiz topluma bazen de kendine yönlendirir. İklim değişikliğini ret edenler, iklim aktivistlerine karşı da öfke geliştirebilir. Öfke, iklim krizi gibi durumlarla, çaresizlik, üzüntü, umutsuzluk gibi duygularla baş etmek için fayda sağlayan sağlıklı bir durum olarak görülmektedir.

Harekete geçmeyi hızlandırır. Probleme dönüştüğü nokta öfke duygusuna takılı kalarak ekolojik yas sürecini atlatamamaktır.

3. İklim Pazarlığı: Bir pazarlığa girilir bu aşamada. Daha önce küresel ısınmayı alenen inkâr eden kişilerin küresel ısınmanın o kadar da kötü olmadığını söyleyerek iklim krizinin etkilerini küçümseyerek birkaç basit davranışla (elektrikli araba kullanmak, su matarası taşımak vb.) çözebileceğini sanması. Bunun aslında basit bir düzenleme olmadığını iklim değişikliği sorununun çözümü için ciddi adımlar atması gerektiği ve tüketimini büyük ölçüde değiştirmesi gerektiği gerçeğiyle yüzleşmekten kaçınma. Kişi göstermelik çabalarla daha iyi hissetmeye çalışarak kayıpla yüzleşmekten kaçınır.

4. İklim Depresyonu: Bu aşama kişinin iklim krizi gerçeğini ve korkutucu sonuçlarını kabul ettiğinde başlar. Fakat bununla başa çıkma konusunda çaresizlik ve umutsuzluk duygularıyla (sorun büyük ben ne yapabilirim? İnsanlar çok bencil asla düzelmeyecek vb.) çevrelenir. Kişinin duygular düzeyinde motivasyonu düşer. Öz bakım becerilerini ihmal edebilir, tükendiğini hissedebilir, sonu intiharla biten umutsuzluk ve çaresizlik hislerine kapılabilir. İklim depresyonuna giren kişi, iklim krizi konusunda başka insanlarla iş birliği yapma, iklim aktivitelerine katılma, iklim gruplarıyla işbirliği yapma konusunda umutsuz hisseder. Ekolojik depresyona giren kişi gelecekle ilgili umutsuz hisseder, harekete geçmek için gereken motivasyonu bulamaz. Çünkü hiç çözüm bulamayacağını düşünür. Yasın bu aşamasını daha çok iklim aktivistleri ve iklim bilimcilerin deneyimledikleri gözlenmiştir.

5. İklim Kabulü: Bu aşama, iklim krizinin gerçeklerinin, duygularının sağlıklı aktif bir şekilde kabul edilmesidir. Durumla ilgili yüzleşme, gerçek duyguları kabul etme ve aynı zamanda işlevsel olarak da gezegene bağlı kalmayı gerektiriyor. Bu şekilde kişi depresyona ve geri çekilmeye yenik düşmeden, işleri daha iyi duruma getirme şansına sahip olur.

3.3.2.2. Worden Modeli: Kederin Dört Görevi

William Worden'ın Yas Danışmanlığı ve Yas Terapisi (1983) kitabında, yas sürecini kabul edilebilecek veya reddedebilecek dört görev olarak ortaya koymuştur. Bu görevlerde hiçbir zaman çizelgesi oluşturmaz ve bu görevlerin yeniden gözden

geçirilmesinde sakınca görmez. Bu bakış açısı, yasın aşamalarının doğrusal ve mükemmel bir süreç olmadığı ile uyumludur. Randall'ın en yararlı bulduğu modeldir. Çünkü daha çok pratik bilgi ve yardım sunmaktadır (Randall, 2009). Bu görevlerin iklim yasına nasıl uyarlanacağına bakmak gerekmektedir.

Tablo 3.3.2.1 Yasın Görevleri		
	GÖREV	OLASI OLUMSUZ YANITLAR
	Önce zihinsel daha sonra duygusal olarak kaybın gerçekliğinin kabulü.	İnkarlar: · Kaybın gerçekleri; · Kaybın anlamı; · Kaybın geri döndürülemezliği
	Yasın acı veren duyguları üzerinde çalışma (umutsuzluk, korku, suçluluk, öfke, utanç, üzüntü, özlem, düzensizlik)	Tüm duyguları kapatmak, kaybedilene idealize etmek, pazarlık yapmak, acıyı alkol, uyuşturucu veya manik aktivite yoluyla uyuşturmak.
	Yeni ortama uyum sağlama/ yeni beceriler edinme/ yeni bir benlik duygusu geliştirmek.	Uyum sağlayamamak, çaresiz, kırgın, kızgın, depresif olmak, geri çekilme.
	Duygusal enerjiye yeniden yatırım yapmak.	Sevmeyi reddetmek, hayattan uzaklaşmak.
Kaynak: Worden'den(1983) uyarlanmıştır.		

Görev 1: İklim kaybı gerçeğini kabul etmek (*veya reddetmek*) – Bu görev, iklim değişikliği gerçeğini ve bunun getireceği kaybı kabul etmeyi içermektedir. İklim değişikliğinin kaybında kişi endişe ile sohbet edebilir, en son iklim tahminleri konusunda konuşabilir onun bu duygusunu kınamak yerine destek olmak daha iyi hissettirebilir.

Görev 2: İklim yasının duyguları üzerinde çalışmak (*veya reddetmek*) – Bu görev iklim yası ile ilgili öfke, suçluluk, melankoli, umutsuzluk gibi daha derin ve savunmasız duyguları hissetmeyi içerir. Worden ikinci görevde insanların iklim değişikliğinin getireceği duygularının karmaşıklığı için uyarmaktadır. Kaybedilenler için daha rahatlatıcı cevaplar bulmak için öfke duyar ve pazarlık yaparlar. İklim krizi için yapmadığı davranışlar için “yapacaktım ama vaktim olmadı” gibi bahaneler üretmesinde utanç, suçluluk ve yargılanma korkusu yatmaktadır.

Görev 3: İklim krizinin yeni gerçekliğine uyum sağlamak (*veya ondan geri çekilmek*) –Bu görev, iklim değişikliği kaybı gerçekliğine ve zorlu bir gelecek potansiyeline yön verilen bir geçiş görevidir. Geçiş aşamasında insanlar ilk etapta yönünü şaşırılmış hissedebilir. Kaybın gerçeklerini ve hissettirdiklerini hayatlarına entegre ederken, belirsiz, kafası karışmış, utangaç veya deneysel hissetmeleri tamamen normaldir. Bu görev yaşam tarzını ve davranışları değiştirmeyi içerebilir; İklim değişikliği ile ilgili olarak yeni gruplara ihtiyaç duymak, öz bakım için yeni stratejiler bulmak. Bu görevi üstlenmenin alternatifi, durgunlaşmak, önlerindeki olası yolları reddetmek ve kendilerini depresyona ve umutsuzluğa teslim etmektir.

Görev 4: Belirsiz bir iklim geleceğinde duygusal enerjiye yeniden yatırım yapmak (*veya ondan uzaklaşmak*) – Bu görevde kişinin, karşılaştığı gerçeği, duygularını ve potansiyel kayıplarını tam olarak kabul etmek veya onaylamak için bir yol bulmasıdır. Bu görevi reddetmek, bir bakıma kayıpla yüzleşmenin getirdiği acı nedeniyle gezegeni sevmeyi reddetmektir. Yasın umulan sonucunu yaşamak için duygusal enerjinin serbest bırakılmasıdır. Kayıp unutulmuyor fakat zamanla duygu yoğunluğunda azalma oluyor.

3.3.2. Ekolojik Yas Duygusuna Dair Pratik Örnekleri

Ekolojik yıkımlar kapsamında yapılan en çarpıcı pratiklerden biri İzlanda’da “Okjokull” buzulu için cenaze merasimi düzenlenmesidir. 700 yıllık bu buzul bir zamanlar dağ buzulu iken, bir volkanın kraterini saran küçük bir buzula dönüşmesinden sonra 2014 yılında “ölü” olarak ilan edilir ve bir mezar taşı dikilir (resim 3.3.2.1). İzlanda’da buzul statüsünü ilk kaybeden buzul olma sebebiyle törene

İzlanda başkanı katılarak bir konuşma yapar daha sonra bir zamanlar buzulun kapladığı bölgeye giderek geleceğe bir mektup bırakırlar ('Ölen' buzula veda, 2019).



Resim 3.3.2.1 Okjokull buzulu için dikilen mezar taşı

Brezilyalı sanatçı Nele Azevedo, Almanya'nın başkenti Berlin'de bir konser salonunun merdivenlerine birçok buzdan heykel yapıp yerleştirir (resim 3.3.2.2). Küçük buz adamlar projesini eriyen buzullara dikkat çekmek için gerçekleştirir bir süre sonra bütün heykeller erir (Kömürcü, tarih yok).



Resim 3.3.2.2 Berlin’de küçük buz adam heykelleri

İtalyan mimar Carlo Rotti Associati’nin, bitkilerin iklim değişikliğine karşı nasıl katkıda bulunduğunu ölçen bu çalışmasının (Resim3.3.2.3) amacı yürünebilen bir alanda ölçülen bu verilerin görselleştirilmesidir. Brera Botanik Bahçesinde farklı türde bitkilerin yanında asılı duran bu baloncuklarla iklim değişikliğine dikkat çekiliyor. Balonların büyüklüğü her bitkinin yaşam döngüsünde yakalayıp depoladığı karbondioksit miktarına karşı geliyor (Aouf, 2021).



Resim 3.3.2.3 Kurulum Milano tasarım haftasının bir parçası

İlisu baraj inşaatıyla Hasankeyf'in yıkımına dair yapılan çalışmalarda dikkat çeken ve yas kavramını çok derinden hissettiren çalışmalardan biri de sanatçı hélîn'in "Hasankeyf" (Resim3.3.2.4) adlı çalışmasıdır. Hasankeyf fotoğrafının üzerini bir tülbent ile örterek kaybolanı net bir şekilde görmenin verdiği acıya dikkat çeker, fakat kaybı gözünün önünden de ayırmak istemez. Ölenin fotoğrafını bir örtü veya tülbentle kapatmak Kürt coğrafyasında yaygın bir yas ritüelidir (Sanatçının İzniyle).



Resim 3.3.2.4 Enstelasyon / Hasankeyf/2020

Leyla Keskin'in Hasankeyf'de yaşanan yıkıma dair yaptığı "Balık Hafızası" adlı çalışma (Resim 3.3.2.5) yapılan bu yıkımı bir balığın gözüyle, tüketim kültürünün fertleri olan insanlara hatırlatma çalışmasıdır.



Resim 3.3.2.5 Balık Hafızası/ video/2021

Gazeteci Metin Yoksun'un Ilısu barajının elektrik üretimine başlaması sonrası suların çekilmesi ile yaşanan balık ölümlerine dikkat çekmek için yaptığı haber sonucu çekilmiş fotoğraftır(Resim 3.3.2.6). Fotoğraf Çevre ve Doğa alanında üçüncülük almıştır(Yoksun'un izniyle)



Resim 3.3.2.6 Ilısu Barajı ile ölen balıklar

4. HASANKEYF VE ILISU BARAJI SÜRECİ

Türkiye'nin yıllardır gündeminde olan Ilısu Baraj Projesi, Hasankeyf'in de içinde olduğu Dicle Vadisi'ndeki birçok yerleşim alanını sular altında bırakmıştır. Kültürel, tarihi yapıların yok olmasına, çevresel etkilere, doğa tahribatlarına, canlı ölümlerine, göç hareketlerine, göçlerle gelen sosyoekonomik ve psikolojik travmalara neden olmuştur. Devletler tarafından yapılan barajların bu etkileri yok sayılarak, artan nüfusun enerji ihtiyacının karşılanması için hidroelektrik santrallerinin gerekliliğine dem vurularak çok sayıda baraj yapılmıştır ve yapılmaya devam etmektedir.

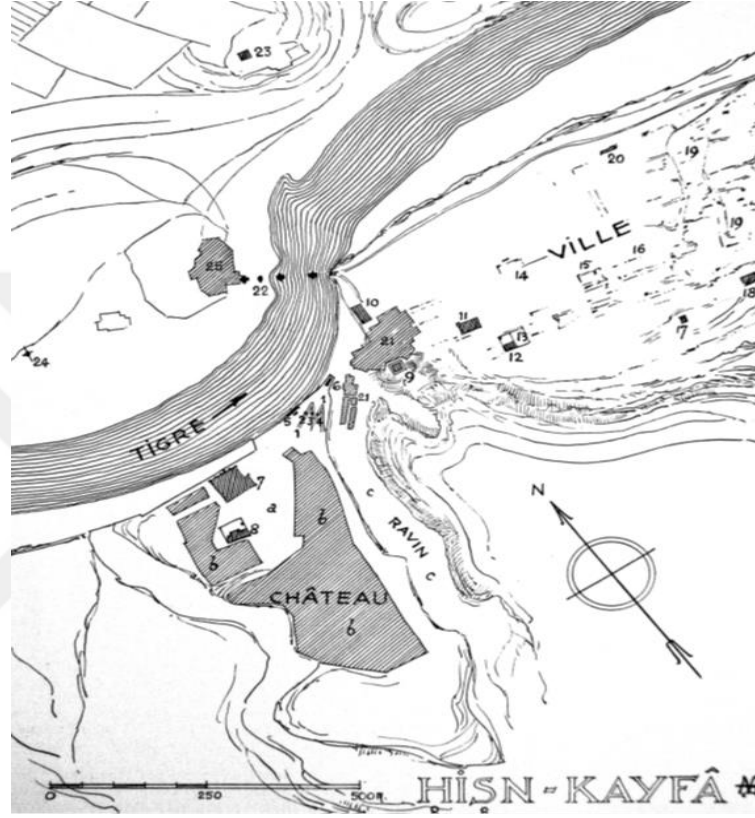
Bu bölümde Ilısu Baraj yapımından etkilenen Hasankeyf'in kimliklerine ve baraj yapım sürecine yer verilecektir.

4.1. Dicle Nehri Vadisi Kültürel Sistemi olarak Hasankeyf

Güneydoğu Anadolu Bölgesinde, Batman iline bağlı küçük bir ilçe olan Hasankeyf, Dicle Nehri'nin doğu kıyısında merkeze 35 kilometre mesafededir. Tarih boyunca Yukarı Dicle Havzası'nın önemli yerleşim alanlarından biri olan Hasankeyf'i hem coğrafi hem de stratejik açıdan önemli kılan özelliği Dicle Nehri kıyısında kurulmuş olmasıdır. Dicle Nehri'nin toplam uzunluğu 1900 kilometredir. 523 kilometresi Türkiye sınırları içerisinde bulunmaktadır. Hasankeyf çevresinde tabanı genişleyen Dicle Nehri, burayı hem yerleşim yeri hem de nehir taşımacılığına uygun liman haline getirmiştir (Çevik, 2012, s. 11)

Sayılsız tarihi ve kültürel mirasa ev sahipliği yapan Hasankeyf'in üç ana yerleşim bölgesi vardır. Birincisi Prehistorik dönem (İ.Ö. 4000-10000) olan mağara yerleşimi olan dönemdir. İkincisi Roma yerleşim dönemine ait olan Roma Garnizon Kenti, üçüncüsü ise İslam yerleşim dönemi olan Artuklu ve Eyyübi dönemlerinde olan Orta çağ İslam yerleşimidir. Orta çağ yerleşimi de üç iskân bölgesine ayrılabilir. Birincisi Dicle güneyinde, derin kanyonlarla çevrili tek parça kaya kütesinden oluşan, en tepedeki platoda Orta çağın ilk yerleşimi de diyebileceğimiz, Roma Garnizonunu da içine alan Kale- İç Kale veya Yukarı Şehir olarak geçen kısımdır. İkincisi, baraj öncesi üzerine ilçe merkezi kasabasının oturduğu, günümüzde birçok tarihi harabenin sular altında kaldığı Sur İçi veya Aşağı Şehir olarak adlandırılan alandır. Üçüncü yerleşim

bölgesi ise, Dicle'nin kuzey teraslarına yayılan Rabat (sur dışı) veya Karşı Yaka'dır (2012, s. 27). Ilısu Baraj projesi ile günümüzde Hasankeyf de dördüncü bir yerleşim alanı olarak Yeni Hasankeyf veya TOKİ bulunmaktadır.



Harita 4.1.1 1941 Tarihli Hasankeyf Planı / Cizim: Albert Gabriel

Barajın suları altında kalacak en önemli merkez yer olan Hasankeyf'in tarihi yapılarını araştıran ve ilklerden olan bilimsel araştırma 1930'da Albert Gabriel tarafından yapılmıştır. Bu araştırmada görünen tarihi kalıntıların envanterleri çıkarılmıştır. 1988-1990 yıllarında ODTÜ TEKAM desteğinde Dr. G. Algaze koordinatörlüğünde yürütülen arkeolojik araştırmalar sonucunda iki yüz elliden fazla yerleşim alanı raporlanmıştır. 1990 yılında Batman Barajı havzasında 26 tarihi yerleşim alanları raporlanmıştır (Aktaran, Tuna, 1999-2000, s. 29).

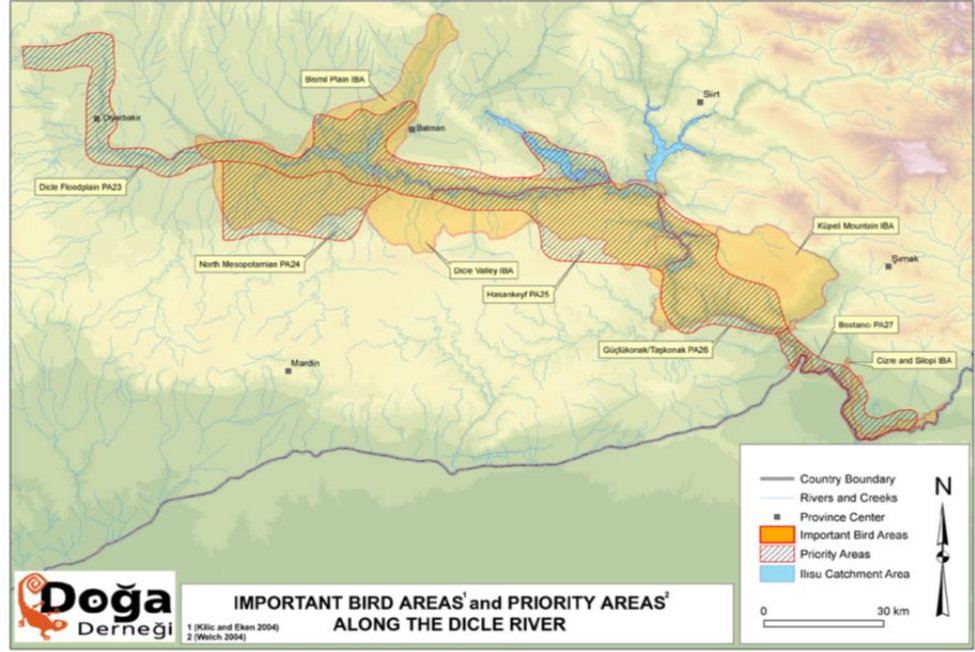
Türkiye Kültür Bakanlığı 1978 yılında Hasankeyf'i birinci dereceden sit alanı olarak ilan etmiştir (Doğa Derneği, s. 9). Son zamanların kazı araştırmalarına göre, Ilısu barajının yapıldığı Yukarı Dicle Vadisi veya Yukarı Mezopotamya olarak da

bilinen bölge insanlık tarihinin ilk yerleşim yeri olan coğrafyanın önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Avrupa Hükümetlerine sunulan ÇED raporuna göre Ilısu Baraj Projesi, Hasankeyf'in de içinde olduğu toplam 289 arkeolojik sit alanını etkileyeceği (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 27).söylenmesine rağmen proje devam etmiştir.

4.2. Dicle Nehri Vadisi Ekosistemi olarak Hasankeyf

Ilısu Baraj Projesi daha çok kültürel varlıklara zarar verme konusuyla gündeme gelmiş, ekolojik, çevresel etkileri ihmal edilmiş veya daha az gündeme getirilmiştir. Bu bölümde bu konuyu geniş ele alarak yaşanan tahribatların birinci doğa yani doğal yaşam üzerindeki etkilerini inceleyeceğiz. Aynı zamanda biyolojik çeşitliliğe bakarak kritik doğal yaşam ortamlarına değineceğiz.

Dicle Nehri Vadisi, Hasankeyf'in de içinde olduğu geniş bir alana sahip etkileyici kültür ve doğa alanlarına sahip bir yerdir. İnsanlık uygarlığının köklerinin yattığı Dicle Nehri aynı zamanda tarımın ilk yapıldığı yerlerden biri olarak geçmektedir. Buğday, keten, arpa gibi birçok tarım bitkisini de yetiştirildiği ilk yerdir (Doğa Derneği, s. 5). Fırat nehri ekosisteminin yok oluşundan sonra Güneydoğu Anadolu Bölgesinin son vadi ve nehir ekosistemidir. Dicle vadisi çok fazla canlı türe ev sahipliği yapmaktadır. Dicle Nehri boyunca Önemli Kuş Alanları bulunmaktadır (ÖKA- kuşların korunması için uluslararası öneme sahip alanlar). Kılıç ve Eken (2004) dört önemli alan tespit etmişlerdir. Bunlar Bismil Ovası, Dicle Vadisi, Küpeli Dağları ve Silopi-Cizre Taşkınlarıdır. Nehir boyunca bütünsel tek ekosistemi oluşturan, biyolojik çeşitlilik bakımından büyük bir öneme sahip beş Öncelikli Alan (ÖA) tespit edilmiştir (Doğa Derneği, 2016, s. 4). Bismil Ovası, Orta Dicle Vadisi, Erüh Dağları, Küpeli Dağı, Cizre ve Silopi öncelikli alanlardır.



Harita 4.2.1 Dicle Nehri boyunca Önemli Kuş Alanları

Doğal akışını sürdüren Dicle Vadisi, yüksek ve sarp kayalıklardan, dar vadilerden ve sulak arazilerden oluşurken bir başka benzeri olmayan müthiş bir peyzaj sunmaktadır. Canlı türleri bakımından sıra dışı bir canlılık gösterme nedeni ise Avrupa ve Asya arasındaki sınırda yer almasıdır. Dicle üniversitesinin araştırma verilerine göre, Ilısu Baraj yapımından etkilenen 400 kilometrelik nehir boyunca sadece yüzde 5'i ekolojik açıdan gerçek anlamda incelenmiştir (Doğa Derneği, s. 3). Bundan hareketle, Ilısu barajının çevreye vereceği etki bile tam anlamıyla araştırılmadan baraj inşa edildiğini göstermektedir.

Ilısu Barajı yapımının sonuçları arasında doğa tahribatları, birçok canlının yaşam hakkı ihlali olmuştur. Doğa Derneği'nin raporuna göre, Ilısu barajının muhtemel sonuçları arasında; Batman, Botan ve Salat Çayı gibi nehrin yan kollarını da içine alan (toplamda 400 km) Dicle ekosistemini yok edeceği yazılmıştır. Ayrıca barajın yapımıyla canlı nehir sistemi suların altında kalarak durgun bir havzaya dönüşecektir. Dicle Nehri boyunca uzanan Dicle Vadisi de barajdan olumsuz etkilenecektir. Suyun barajdan ani bırakılmasıyla birkaç metrelik ani dalgalanmalar oluşacaktır. Barajdan salınan suyun nehir suyundan on derece daha soğuk, kirli ve

oksijensiz olacağı İsviçre Federal Teknoloji Enstitüsü uzmanları tarafından belirtilmiştir. Bütün bu nedenlerden dolayı barajın yapılışı Dicle için ekolojik bir felaketle sonuçlanacağı belirtilmiştir. Vadide yaşayan türlerin büyük kısmı yok olacak veya büyük oranda azalacaktır (Doğa Derneği, s. 11).

Çevresel Etki Değerlendirme Raporunda (ÇED-R);” Nesli tehlike altında olan ve endemik türler bulunmakla birlikte, bunların hiçbirinin proje nedeniyle tehlike altında olmadığı anlaşılmaktadır” (Doğa Derneği, 2016, s. 20) yargısı yer almaktadır. Ancak neden böyle bir sonuç olduğuna dair bilgiye yer verilmemiştir. Aynı bölümün devamında “Bismil ve Batman su kavuşumu arasında kalan Dicle taşkın düzlüğü GAP bölgesindeki en yüksek kuş çeşitliliğine sahip alanlardan biridir” denilmektedir. Fakat etkilenebilecek türler hakkında herhangi bir yoruma yer verilmemiştir. Aynı şekilde, bu alanlarda Fırat kaplumbağası olduğundan ve projeden etkileneceğinden söz edilmekte fakat türe yönelik etkilerin ne kadar önemli olduğu konusunda bilgi verilmemektedir (Doğa Derneği, 2016, s. 20). Biyoçeşitlilik etkiler üzerine olan bölümlerde tartışmaların birçoğu detaylandırılmadan anlatılmış ve durum kaynak ilişkisi belirtilmemiştir. Yaşam ortamı kalitesi, türlere rahatsızlık verme, yaşam ortamı kaybı gibi özel etkiler tartışılmamış ve özel türlerin yerel, bölgesel, ulusal popülasyonları içerisindeki etkilere yer verilmemiştir (2016, s. 21). Balık türleri dışında, eklem bacaklılar ve yumuşakçalar gibi diğer tatlı su canlılarına dair bilgiler bulunmamaktadır. Tehlike altında bulunan bitki türlerinin bulunduğu alanlarla ilgili verilen bilgiler yetersiz kalmıştır (2016, s. 22) Bu da şunu gösteriyor ki ÇED-R raporları tamamen yüzeysel yapılmıştır.

Proje tarafından tehdit edilen tehlike altındaki canlı türleri şunlardır: Fırat kaplumbağası (*Rafetus euphraticus*), Çizgili sırtlan (*Hyaena hyaena*), Tavşancıl (*Hieraaetus fasciatus*), Kızıl akbaba (*Gyps fulvus*), Küçük akbaba (*Neophron percnopterus*), Gökkuşgun (*Coracias garrulus*), Küçük kerkenez (*Falco naumanni*), Küçük ebabil (*Apus affinis*), Yarasa türleri, Bataklik kırlangıcı (*Glareola pratincola*), Büyük kızkuşu (*Vanellus indicus*), Balık türleri, Alaca yalıçapkını (*Ceryle rudis*) (Doğa Derneği, 2016, s. 5). Bu türlerin çekirdek popülasyonları projeden büyük ölçüde etkilenecektir. Bu türlerin bir kısmının yuvalama alanlarının su altında kalması ve inşaat sonrası su rejimindeki değişimler nedeniyle büyük bir olasılıkla yok olacaktır.

Öncelikli etkilenecek olanlar alaca yalıçapkını (*Ceryle rudis*) ve büyük kızkuşu (*Vanellus indicus*) öncelikli etkilenecek olanlardır (2016, s. 6). Avrupa popülasyonunun sırasıyla yüzde 20'si ve yüzde 100' ü Ilısu Projesiyle etkilenecektir. Önerilen proje, 170 km uzunluğundaki nehir boyunca uzanan nehir kıyısı ekosistemini ve bu ekosisteme bağlı diğer yaşam alanlarının kalıcı kaybına neden olacaktır. Doğal yaşam alanının çok büyük değişimi, tehlike altındaki türlerin ekolojik olarak önemli popülasyonları çok büyük ölçüde etkilenecektir (Doğa, 2016, s. 25).

Raporlarda öngörülen birçok şey baraj yapımıyla gerçekleşmeye başlamıştır. Ilısu baraj yapımı ile bölgede birçok endemik tür ve biyolojik çeşitlilik tahrip olmuştur ve olacaktır. Birçok canlının yaşam alanı yok olmuştur. Bunlardan biri de baraj sularının çekilmesiyle ölen balıklardır. Ilısu baraj sularının çekilmesi nedeniyle toplu balık ölümleri yaşanmıştır. Gazeteci Yoksu'nun haberinde; *“Antik kent Hasankeyf ile birlikte 199 yerleşim yerini sular altında bırakan Ilısu- Veysel Eroğlu Barajı, elektrik üretimine başlamasından sonra suların çekilmesiyle birlikte balık ölümleri meydana geldi”*. Her yıl baraj nedeniyle binlerce balık ölmektedir (Yoksu, 2021).

4.3. Ilısu Barajının Hasankeyf 'in Sosyal Yaşam Alanına etkileri

Doğa derneğinin 2012'de Ilısu Barajının ve baraj sebebiyle gerçekleştirmesi planlanan yeniden yerleştirme projesinin halk ve halkın sosyal yaşantısı üzerindeki etkilerini araştırmak için, Hasankeyf halkıyla bir araştırma yapmış. Araştırmada Hasankeyf yerli halkının, yaşadıkları ilçe, barınma şekilleri, sosyal ve doğal mekanlarla olan ilişkilerinin geleceği ve Ilısu Projesi nedeniyle yaşam alanlarında göç etmek hakkında neler düşündükleri anlamak hedeflenmiştir. Uzman sosyologlar eşliğinde 357 hane ve dükkânda, kadın ve erkeklerle yüz yüze görüşmeler yapılmıştır.

Araştırma kapsamında şu başlıklar kullanılmıştır; Bölgede yaşayanların profili: yaş, cinsiyet, eğitim, hanede yaşayan sayısı ve hane geliri, Bölgede yaşayanların mekanları: Barınmada yaşanan sorunlar, bölgede ev dışı zaman geçirilen alanlar, mağara geçmişi olup olmadığı, DSI Ilısu Barajı ile ilgili düşünceler: Göç etme durumunda nelerin yapılacağı, mevcut evlerin yerine verilecek evlerin finansmanı, Hasankeyf'te kalıp, kalmama isteği ve nedenleri, barajın tarihi yapılar üzerindeki etkisi (Doğa Derneği, 2012, s. 4-5).

Anket sonucunda, yetkili kurumların projeden doğrudan etkilenecek insanların istek ve ihtiyaçlarını belirlemeden, emrivaki bir yaklaşım sergilemişlerdir. Bölge halkının yaşam alanına duyulan bağlılığın koparılacağına, ayrıca yaşam alanı üzerinde söz hakkının olmaması bölge halkını belirsizliğe sürüklemiştir (2012, s. 54). Bu kapsamda düşündüğümüzde bölge halkı üzerinde yavaş ilerleyen bir şiddet türü ile kaygıları artırılmıştır.

Ilısu Baraj projesi için STK'lar, akademisyenler tarafından birçok rapor hazırlanmıştır. Hasankeyf Koordinasyonunun hazırladığı 2019 yılı raporunda, Hasankeyf'in ve 199 köyden 85'inin tamamen su altında kalması söz konusu. Bu rapora göre 200 yerleşim yerinden 55 bin kadar insan evini toprağını kaybedecek. Ayrıca raporda Dicle nehrini kullanan göçerlerinde etkileneceği yazmaktadır. 3 bin aile 1999'dan beri burayı kullandığı tespit edilmiş (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 20). Küçük toprak sahipleri, aldıkları minimum tazminatla şehirlerde geçinemeyecekler. Çiftçi oldukları için iş bulmakta zorluk çekeceklerdir. Göç sonucu birçok insanı bekleyen sosyal, ekonomik ve psikolojik sorunlar olacak. Kırsal alanda üretici olanlar tüketici konumuna düşecekler. En büyük faturayı kadınlar ödeyecek. Kırsal alanda üretimde olan kadın dört duvar arasına hapsolacaktır. Kent yaşamında dil konusunda uyum sorunu yaşayacaklar (2019, s. 21) Geleceğin onlar için ne getireceği, çevresel değişiklikler endişe yaratacaktır. Bu olumsuz duygularla baş etmede farklı yollar denenecektir. Uyuşturucu, alkol kullanımı, aile içi şiddet ve intihar gibi ek zihinsel sağlık sorunlarına yol açacaktır.

Hasankeyf halkı baraj inşaatı sürecinde çok sayıda zorlukla karşılaşmışlardır. Bunlardan biri TOKİ evlerinin yine para karşılığında verilmesi. Yaşadıkları evlerinden zorunlu göçe maruz bırakılmaları. Zorunlu göçe maruz bırakılan sadece yaşayan insanlar değil, ölmüş insanlar da mezarlarından alınıp başka bir mezar alanına taşınmıştır. Bir anda birden fazla yıkımla uğraşmak zorunda bırakılmışlardır. Yaşam biçimlerinin kaybı, fiziksel çevre ile ilişkili olarak inşa edilen kimliklerinin de yok olmasına neden olmuştur.

4.4. Dünya Kültür ve Doğa Mirası olarak Hasankeyf

Dünya Mirası, UNESCO tarafından belirlenen, özel kültürel ya da fiziksel öneme sahip olan yerlerdir. Yirmi bir UNESCO üyesi ülke tarafından Dünya Miras Komitesi'nin kararlarıyla Dünya Mirası listesi güncellenmektedir. İnsanlığın ortak mirası için kültürel ve doğal alanları listelemektedir. Dünya Kültürel ve Doğal Mirasın Korunmasına dair sözleşme, UNESCO tarafından 16 Kasım 1972'de kabul edilmiş, 17 Aralık 1975'de yürürlüğe girmiştir. Yüz doksan üç devlet 31 Ocak 2017 itibariyle sözleşmeyi imzalamıştır (UNESCO, 2022). Bu sözleşmede bir varlığın kültür ve doğa mirası olması on kritere bağlanmıştır. Bu kriterlerden altı tanesi kültürel ölçütler geri kalan dört tanesi ise doğal kriterler olarak belirlenmiştir. Bir varlığın kültürel miras olması için bu kriterlerden bir tanesini karşılaması yeterlidir.

Hasankeyf, Dicle nehri kıyısına kurulan tarihi bir kenttir. İnsanlık tarihinin başlangıcından bu yana birçok yerleşime ev sahipliği yapmıştır. Dik yamaçları üzerine kurulan kalesiyle, Roma dönemine ait kalıntılarıyla, anıtları ile, çok sayıda höyük ve mağaralarıyla, ilginç yapıları ve benzersiz peyzajı ile dünya mirası olma özelliklerinden birçoğunu içerisinde barındırmaktadır. Hasankeyf ve Dicle Vadisi on dünya mirası kriterlerinden dokuzunu sağlayan dünyadaki tek yer olarak geçmektedir (Ahunbay & Balkız , 2009, s. 1). Bazı kesimler bu açıklamayı abartılı bulmaktadır. Ahunbay ve arkadaşları Hasankeyf'in dünya mirası olmasını gerektiren özelliklerini şu şekilde sıralamıştır;

Kültürel Ölçütler:

1. *Yaratıcı insan dehası ürününü temsil etmesi:* Hasankeyf kalesinin kapıları ve köprü tasarımı türünün tek örneği olma özelliği taşımaktadır. Zeynel Bey Türbesi, Sultan Süleyman Cami ve Dicle Nehri'ne bakan Kalesi ve Köprüsüyle önemli yapıları barındıran bir bölgedir. Köprü'nün dönemin geleneksel yapı özelliklerinin çok üzerinde bir kargir yapı strüktürlerin olması (Ahunbay & Balkız , 2009, s. 2).

2. *Tarihin belli bir zaman diliminde veya kültürel mekânda, mimarının ve/ya teknolojinin gelişimini, anıtsal sanatların gelişiminde, şehirlerin veya peyzajların planlanmasında, insani değerler arasındaki önemli etkileşimi göstermesi:* Hasankeyf dünyanın en eski yerleşimlerinden biri olarak geçmektedir. Birçok medeniyete ev

sahipliği yapmıştır. Roma, Selçuklu, Artuklu, Eyyubi ve Akkoyunlu dönemlerine ait birçok mimari eser bu konuda kanıt olarak gösterilebilir (2009, s. 2).

3. *Kültürel bir gelenek veya kayıp ya da yaşayan bir uygarlığın tek veya en azından öznel tanıklığını yapması*: Hasankeyf Orta çağ'dan günümüze kadar önemli kültürel izler taşıyan eşsiz bir kenttir. Hasankeyf'i eşsiz yapan özelliği ise Dicle nehri üzerindeki özel konumunu günümüze kadar taşımasıdır. Arkeolojik kazılar sonucu Roma dönemi ve öncesine ait bulgulara rastlanılmış olması kentin derin tarihine de ulaşılmasını sağlamaktadır (2009, s. 3).

4. *İnsanlık tarihinin bir veya birden fazla anlamlı dönemini taşıyan/ temsil eden yapı tipinin ya da mimari veya teknolojik peyzaj topluluğunun seçkin bir örneğini sunması*: Anadolu-Türk türbe mimarisinin ilginç örneklerinden olan Kızlar camii, Zeynel Bey Türbesi, sırlı tuğla süsleriyle, silindirik duvarları ve çift cidarlı kubbesiyle Timur dönemi mimarisinin etkisinde olan tek mezar anıttır. Baraj yapımı ile Zeynel Bey türbesi yeni yerleşim yerine taşınmıştır. Hasankeyf'te birçok ev, dini ve ticari yapı kayalar oyularak yapılmıştır. Bu bilgi Dicle Nehri kıyısında yaşamış halklar ve kültürleri ile ilgili önemli tarihi ve estetik bilgileri göstermektedir. Kapılar ve Küçük Saray mimari özellikleri ile Anadolu askeri mimarinin en saygın eserleri olarak sayılmaktadır (2009, s. 3).

5. *Bir veya daha fazla kültürü temsil eden insan yerleşimine, deniz veya toprağın kullanımına ilişkin bir örnek sunması ve özellikle bu örneğin, geri dönüşü olmayan değişimlerin etkisiyle dayanıklılığını yitirmemesi*: Birçok medeniyete ev sahipliği yapan Hasankeyf, mağaralarıyla, şehre su sağlayan sistemiyle, taş evleriyle, kayalara oyulan dükkanlarıyla binlerce yıllık deneyimleri, sanatı kültürü yansıtmaktadır. Yirminci yüzyılla mağaralardan aşağı şehre inmişlerdir. Şimdi de baraj yapımıyla birçok yer sular altında kalmıştır. İnsanlar yeni yerleşim yeri olan TOKİ'ye taşınmıştır (Ahunbay & Balkız , 2009, s. 4).

Doğal Kriterler:

6. *Üstün doğal bir mucize olması veya eşsiz bir güzelliğe ve istisnai öneme sahip doğal alanlar olması*: Hasankeyf, Mezopotamya'yı oluşturan iki önemli nehirlerden biri olan Dicle Nehri'nin kenarında kurulmuştur. Irmağın yatağı

Türkiye’den Basra’ya akarken eşi benzeri olmayan doğal yer şekilleri ve çok çeşitli nehir ekosistemleriyle müthiş bir peyzaj oluşturmaktadır. Bu özellikler Hasankeyf’i ve Dicle Vadisi’ni dünyada benzersiz güzellikte bir alana çevirmektedir (2009, s. 4).

7. Dünyanın doğal tarihinde yaşamış canlıların kalıntıları, devam eden jeolojik olaylar ve yer şekillerinin gelişimi gibi eşsiz önemde jeolojik süreçlerin önemli devrelerini temsil eden örneklerle sahip olması: Dicle Nehri’nin Türkiye sınırları içerisinde olan kısmı Arap ve Anadolu kıtalarının çarpışma alanının güneyinde bulunur. Jeolojik açıdan birbirinden farklı bu iki kesimin çarpışması sonucu bölgenin kuzeyi yükselmiştir. Dicle nehri yatağı Hasankeyf tarafında derinlemesine kazarak ve güneye doğru akmaktadır. Siirt’te doğup Dicle’ye dökülen Botan Çayı Vadisi büyük tektonik yükselmeler sonucu oluşmuştur. Türkiye’nin büyük kanyonu durumundadır. Dicle Vadisi’nin yamaçları kireç taşlarıyla kaplıdır. Suyla temas ettiğinde kolayca çözülmemektedir. Bölge yerleşimcileri için bu durum eskiden ev olarak kullandıkları mağaraların oluşumuna fırsat sağlamıştır (2009, s. 5).

8. Evrensel anlamda ekolojik ve biyolojik olarak hala bozulmamış bir karasal, denizel veya tatlı su ekosistemine veya önemli hayvan ve bitki biyoçeşitliliğine dair örneklerin olması: Fırat havzasındaki nehir ve kanyon ekosistemlerinin yok olmasından sonra, Dicle Vadisi nehir ve vadi ekosistemlerinin Türkiye’de güneydoğudaki tek örneği olarak kalmıştır. Bu yegâne örnek nadir bulunan, tehlike altındaki göçmen kuşları ve havzadaki biyoçeşitlilikten de anlaşılmaktadır. Dicle Nehri, Mezopotamya’da tatlı su ekosistemlerinin tür ve grupların evrimi ve gelişimi için küresel bir öneme sahiptir (2009, s. 6).

9. Özellikle biyoçeşitliliğin korunması için bilimsel açıdan ve çevre korunması açısından tartışılmaz evrensel değere sahip, tehlike altındaki türleri de kapsayan çeşitlilik için önemli ve belirgin doğal habitatlara ev sahipliği yapması: Dicle Nehri biyoçeşitlilik açısından büyük bir öneme sahiptir. Dicle, sağlıklı üremeye sahip, benzersiz ve zengin habitatı ile tek büyük nehirdir. Farklı kıyı ekosistemlerinin bir mozaiki durumundadır. Nehrin çevresinde dağlar ve düz platolar, dağlık kısımlarda da meşe ağaçları bulunmaktadır. Dicle Vadisi’nin ortasında bulunan Hasankeyf yırtıcı kuş türlerinin beslenme alanı içerisinde (2009, s.7).

Ahunbay ve Arkadaşları bu çalışmaları Ilısu Baraj inşaatı bitmeden tamamladılar. Şu anda saydığımız birçok kriter yok olmuş veya yok olmaya yüz tutmuştur. Hasankeyf ve Dicle Vadisi'nin Dünya Mirası listesine girmesi için hükümetin UNESCO'ya başvurması gerekmektedir. Fakat bütün baskılara, STK'ların ve sanatçıların çağrılarına rağmen hükümet hiçbir adım atmamıştır.

4.5. Ilısu Baraj Projesi Kronolojisi

23 Temmuz 2019 sabahı basında paylaşılan resimlerle Ilısu Barajı'nın su tutmaya başladığı haberleri yayınlanmıştır. Basında ki haberlerde dünyanın en verimli topraklarının sular altında kaldığı yazıyordu (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 17-18). Tezimiz bağlamında bir ekosistem olarak ele aldığımız Hasankeyf'in birçok değerlerini tahrip etmiş olan Ilısu Baraj Projesi'nin kronolojisine bakmak önemlidir. Ekolojik yas çerçevesinde yaşanan kayıplara neden olan süreçlerin doğru okunması ve değerlendirilmesi gerekmektedir.

Hasankeyf Koordinasyonunun 2019 yılı raporunda yer alan bilgilere göre; Dicle nehri üzerinde planlanan ve Dicle Vadisi'ni de içine alan Ilısu Barajı ve Hidroelektrik Santrali Projesi'nin çalışmaları 1954 yılında “toprak ve su kaynaklarının geliştirilmesi” çalışmaları kapsamında barajların yapılacağı haberleri çıkmıştır. Bu barajlardan birinin yapımıyla Hasankeyf'in de sular altında kalacağı söylemleri yayılmıştır. Ilısu Barajı'nın ön hazırlık çalışmaları 1971 yılında bitirilmiştir. Takip eden yıllarda kesin proje bitirilince 1982 yılında Güneydoğu Anadolu Projesi (GAP) kapsamında Ilısu Baraj Projesi'nin hükümetçe gerçekleştirilmesine karar verilmiştir. Fakat GAP çerçevesinde Fırat Nehri üzerindeki baraj projelerinde ilerleme sağlandıktan ve dönemin hükümetince 1997 yatırım programına alındıktan sonra Ilısu Projesi daha fazla gündeme girmiştir (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 5). Gündeme girmesiyle birlikte Ilısu Baraj projesinin yaratacağı tahribatlar nedeniyle Türkiye ve yurt dışında tepkiler sürmüştür.

Ilısu projesi Dicle havzasındaki en büyük baraj ve HES'tir. Atatürk, Karakaya ve Keban barajlarından sonra dördüncü HES özelliğini taşımaktadır (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 6). HES projeleri nehir ve derelerin akış yönünün değiştirilmesi nedeniyle yüzey sularının kurumasına, yüzey suyunun doğal akışının

kesilmesine, birçok canlı türünün ölmesine, kimisinin zarar görmesine, ağaçların kesilmesi ile sel ve heyelanlara sebep olurlar. HES'lerin çevreye verdikleri zararın telafisi yoktur. Türkiye'deki HES projelerinin %71'inin Çevre Etki Değerlendirmesinden muaf tutuluyor (Demirkan, 2014). Fırat ve Dicle havzasında GAP'ın dışında 2000'li yıllarla birlikte birçok baraj ve HES projesi ortaya çıkmıştır. Sayıca yüzleri bulan bu projeler hayata geçirilirse, tüm nehir ve göller suni olacak veya kurutulacaktır.

Ilısu Projesi'nin bulunduğu noktalar Mardin'in Dargeçit (Kerboran) ilçesine bağlı Ilısu (Germav) köyüdür (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 5). Ilısu Baraj gölünün maksimum yüzey alanı 313 km², hacmi 10,4 milyar m³ (bu sayısal değerler bazen 10,6 milyar m³ ya da 11 milyar m³ olarak verilmekte) büyüklüğünde öngörülmüştür. Bu hacim ile Ilısu Barajı'nın, Türkiye'nin ikinci büyük baraj gölü olması hedeflenmiştir. 135 m yüksekliğe sahip olan Ilısu Baraj gövdesi, 1820 m genişliği ile Türkiye'nin en geniş barajıdır. Barajın gövdesinin ön yüzeyi beton kaplama yapılmıştır. Fakat planlanma aşamasında kil çekirdekli kaya dolgusu olarak planlanmıştı (2019, s. 6). Gövde tipi ile projede yapılan değişiklikler projeye etki eden güvenlik faktörleri ile bir arada değerlendirilmelerinden dolayı değişiklik yapılmıştır. Ilısu barajı Türkiye'de yapılan en büyük ön yüzü beton kaplama baraj özelliği nedeniyle bir ilk olma özelliği taşımaktadır. Yüksek inşa edilen bu barajların (ön yüzü beton kaplı) özellikle dolum aşamasında ön yüz beton plaklarında ciddi çatlak ve sızma artışları görülmüştür. Bundan dolayı hızlı boşaltma durumu gözlenmiştir (Aktaran, Yenigün & Yüzgül, 2013). Dolayısıyla Ilısu Barajında da sızıntılar olmuştur. Tarihi Küçük Saray bu barajla sular altına girmiştir (Yoksu, Hasankeyfte 900 yıllık Küçük Saray suya gömüldü, 2020). Bundan dolayı saray altı metre yükseltilmiştir (DHA, 2021).

Ilısu Barajı ve Hidroelektrik Santrali Projesi, 1982'de GAP (Güneydoğu Anadolu Projesi) kapsamında inşa edilen devasa büyüklükte bir projedir. Toplamda dokuz ilde uygulanan GAP dünyada bilinen en büyük hidroenerji ve sulama projelerindendir. GAP'ın vaadi, tarımsal üretimin ciddi oranda artırılması ve ihraç edilmesiyle 3,8 milyon kişiye istihdam sağlamak, ağırlıklı olarak Kürtlerin yaşadığı

yerlerde ciddi bir ekonomik kalkınma yaratmaktı (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 8).

Yapılan istatistiklere göre, GAP projesi uygulandığı günden beri GAP bölgesinin içinde olan iller (Gaziantep hariç) Türkiye sıralamasında ekonomik olarak daha fazla gerilemiştir. Bu sonuçlar gösteriyor ki GAP planında belirtilen ibarede “bölge ile diğer bölgeler arasındaki gelişmişlik farkını giderme” hedefine ulaşamamış hatta tersine bir gelişme görülmüştür. Devlet yetkililerinin paylaştığı veriler ve hedeflenenler ile ortaya çıkan sonuç değerlendirildiğinde GAP projesinin hedefleri ve sonuçları arasında büyük uçurumlar bulunduğu yapılan araştırmalarla gözlenmiştir (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 9) Bu araştırmalar göstermektedir ki GAP, baştan beri küçük çiftçiye gözetmeyen, antidemokratik, ekoloji ve bitki çeşitliliğini dikkate almayan, toplumun sosyolojik durumunu göz ardı eden tamamen merkeziyetçi bir yaklaşımla hazırlanmış bir projedir.

1996 yılında Ilısu Projesine finansman sağlamak amaçlı yap-işlet-devret modeline göre ihale açılmıştır. Fakat o dönem hiçbir şirket başvuru yapmadığı için dönemin hükümeti doğrudan seçtiği şirketlerle görüşmeler yaparak Ilısu Konsorsiyumu’nu (şirketler birliği) oluşturmuştur. Bu uygulamanın yasalara aykırılık durumunu aşmak için bakanlar kurulu 20 Mart 1997 günü karar çıkarmıştır¹ (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 10). Buradan hareketle, bakanlar kurulu yasadışılığını bertaraf etmek üzere, karşısına çıkan hukuki engeli aşmak için yasadışı başka bir faaliyet yürütmüştür.

1998’de Birinci Ilısu Konsorsiyumu Avrupa hükümetlerine kredi teminatı için başvuruda bulunmuştur. Avrupa hükümetleriyle iş birliği yapan ihracat kredi kuruluşlarından (ECA) İsviçreli ERG’nin başvuruyu kabul ettiği ortaya çıkınca Avrupa’dan toplam on bir STK²(Sivil Toplum Kuruluşu) toplanarak Ilısu

¹ Ilısu Konsorsiyumu’nun başında İsviçreli Sulzer Hydro şirketi vardı (1999 yılında İsviçreli VA Tech şirketi tarafından devri alındı). Bunla birlikte Avusturya’dan ABB Power Generation (2000 yılında Alstom tarafından devri alındı), Birleşik Krallık’tan inşaat şirketi Balfour Beatty, İtalya’dan Impegilo ve İsveç’ten Skanska’nın yer aldığı konsorsiyum, İsviçre bankası USB’den kredi almak üzere oluşturulmuştur (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 10)

²“ Corner House (Birleşik Krallık),The Ilısu Dam Campaign (Birleşik Krallık), Kurdish Human Rights Project (Birleşik Krallık), Friends of the Earth (İngiltere, Galler ve Kuzey İrlanda), Berne Declaration

kampanyasının Avrupa ayağını oluşturmuştur. Başta Almanya ve Birleşik Krallık olmak üzere yoğun kampanyalar başlatılmış ve Avrupa'nın birçok yerine yayılmıştır (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 10-11). Bu kampanyalar yurt içi ve yurt dışında büyük yankı uyandırarak kitlelerin katılımını sağlamıştır.

2000 yılı ile birlikte basın büyük ilgi göstermeye başlamıştır. ECA'lar Birinci Ilısu Konsorsiyumu'na nihai kredi onayından önce yerine getirilmesi gereken şartlar sunmuştur. Bunlardan biri de uluslararası standartlara göre ÇED-R (Çevre Etki Değerlendirme Raporu) ve YYEP'in (Yeniden Yerleşim Eylem Planı) hazırlanmasıdır. Türkiyeli danışma şirketi olan SEMOR'a raporlar yaptırılmıştır. 2001 yılına girerken ÇED-R ve YYEP ECA'lara sunulmuştur, fakat Türkiye yasalarına göre bu proje için ÇED-R gerekli olmadığından dolayı Türkiye'de bu yönden mevzuat işletilmemiştir. Avrupa Ilısu Kampanyası, Diyarbakır ve Batman'da bazı STK'lar ile iletişime geçerek hazırlanan ÇED-R ve YYEP'in eleştiren raporlar hazırlamışlar. Bu hazırlanan bağımsız raporlara göre ÇED-R ve YYEP'nin uluslararası standartlara uymadığı sonucuna varılmıştır. Bundan dolayı Ilısu Projesine eleştirel daha da artmıştır (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 11). Böylelikle kampanyalar daha fazla ses getirmeye başlamıştır.

2001 Şubat ayında Türkiye'nin büyük bir ekonomik krize girmesi Ilısu Projesi'nin başlamasını olumsuz yönde etkilemiştir. Yayılan kampanyalarla 2001 Kasım ayında üç şirket (Skanska, Balfour Beatty ve Impregilo) geri çekildiğini açıklamak zorunda kalmıştır. UBS (İsviçre bankası) 2002 Şubat ayında geri çekileceğini açıklayınca konsorsiyum büyük oranda dağılmıştır (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 11). Böylelikle bir süre Ilısu Projesi beklemede kalmıştır. Kampanyaların yurt dışı destekler üzerinden etkileri net bir şekilde görülmüştür.

2004 yılında iktidara yeni gelen hükümet (AKP), yeni bir girişimde bulunarak dört Türkiyeli³, altı Avrupalı⁴ şirketle "ikinci" Ilısu Konsorsiyumunu oluşturulmuştur.

(İsviçre), Campaign an Eye on SACE (İtalia), Pacific Environment (ABD), World Economy Ecology and Development (Almanya), medico international (Almanya), NABU (Almanya) ve YXK (Almanya)" (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 11).

³ Temelsu, Nürol, Çelikler ve Cengiz Uluslararası

⁴ Avusturya'dan VA Tech -2004 sonunda Alman dev şirketi Siemens tarafından satın alındı, Almanya'dan Züblin ve İsviçre'den Alstom, Stucky, Maggia ve Colencio (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019)

Burada dikkat edilmesi gereken nokta, ikinci konsorsiyum bir ihale sonucu değil de var olan yasalar göz ardı edilerek ve hükümetler arası ikili protokollerle Devlet Su İşleri tarafından oluşturulmasıdır (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 12). Bu girişimle tekrar anlaşılıyor ki Ilısu Baraj Projesi yapımında sürekli bir yasa ihlali söz konusu olmuştur.

2005 yılında ekonomi büyük bir gelişme yaşamaya başlamıştır. Birinci konsorsiyumun başarısızlığından kendine pay çıkaran ikinci konsorsiyum ve hükümet projede birtakım küçük değişiklikler yapmıştır. Bu değişiklikler yasal alanlarda olmuş fakat yeni tasarımda baraj yerini değiştirme, kot düşürme ve türbinlerin yerini değiştirme gibi revizyonlara gidilmemiştir. Kültür varlıklarının korunması ve kamulaştırma yasasında küçük değişiklikler yapılmıştır. DSİ kendisini projede daha görünür kılmak için açık ve katılımcı göstermeye çalışmıştır⁵. Ilısu Konsorsiyumu, güncellenmiş ÇED-R ve YYEP raporları ile Aralık 2005'te ECA'lara kredi teminatı için resmi olarak başvuru yapmış. Önceki raporlar gibi ÇED raporu Türkiye yasalarına göre hazırlanmamış ve etkilenen bütün kesimlere, STK'lara, projeleri yürüten bütün kurumlara eleştiri belirtme imkânı verilmemiştir (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 12). Halbuki Çevresel Etki Değerlendirme Yönetmeliği, çevresel etki değerlendirme genel hükümler bölüm üç de halkın katılımı bölümünde⁶ açıkça halkın görüşlerinin yansıtılması gerektiği belirtilmiştir.

Ilısu Baraj Projesinin çok ses getirmesi ve tartışmalara yol açması ECA'ların kredi teminat kararını Avustralya, Almanya ve İsviçre hükümetlerine bırakmasına neden olmuştur. Bundan dolayı yoğun bir şekilde eleştiri, rapor ve heyetler dönemi başlamıştır. 2006 yılından itibaren Hasankeyf'i Yaşatma Girişimi (HYG)⁷ ortaklığı ile

⁵ Proje bölgesinden etkilenenler arasında mal sahibi olmayanlar için bazı "eğitim ve destek programları" hazırlanacağı belirtildi. Fakat en çok ön plana çıkan "değişiklik" Hasankeyf'te bazı tarihi eserler için bir "kurtarma planı" hazırlanmasıydı (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019).

⁶ Toplantıda; halkın, proje hakkında bilgilendirilmesi, görüş, soru ve önerilerinin alınması sağlanır. <https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuat?MevzuatNo=20235&MevzuatTur=7&MevzuatTertip=5>

⁷ Hasankeyf'i Yaşatma Girişimi Ilısu Barajı ve Hidroelektrik Projesi'ni durdurmak için Ocak 2006 yılında kuruldu. (<https://www.hasankeyfgirisimi.net/>).

hazırlanan ve Avrupa Ilısu Kampanyası ve Dicle bölgesindeki kampanyalarında dahil olduğu çok sayıda belge ve rapor ECA'lara gönderilmiştir. Geniş bir eleştirel hareketin oluşması ve çok sayıda farklı yönde eleştirilerin de etkisiyle 2006 Haziran'da Ilısu Konsorsiyumu iki rapora ilişkin iyileştirmeler yayınlamıştır. Fakat bunlar projenin detay ayarları dışında başka bir şey olmamıştır. Yerelde ve Avrupa da çok sayıda ses getiren kampanyaların ortaya çıkması sonucu Avrupalı hükümetler ve ECA'ları yeni adımlar atmak zorunda bırakmıştır. DSI ve Avrupalı ECA'lar arasında, kabul edilmesi planlanan ihracat kredi teminatı için Ilısu Konsorsiyumu ve DSI tarafından yerine getirilmesi gereken yüz elli üç maddeden oluşan Nihai Değerlendirme Toplantısı Mutabakat Zaptı (FAM protokolü) hazırlanmıştır. Bu şartlardan seksen dokuzu DSI'nin kapsamına girmektedir. Yüz elli üç şart ekolojik, sosyal, kültürel ve uluslararası olmak üzere dört alt alana ayrılmıştır (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 12-13).

2007'de tüm eleştiri ve protestolara rağmen, Avrupalı hükümetler 27 Mart'ta Ilısu Baraj Projesi için yapılan kredi teminatı başvurularını yüz elli üç şarta bağlayıp kabul ettiklerini açıklamışlardır. Avrupalı hükümetler bu şartlarla özellikle Ilısu Projesinin yeniden yerleşim alanlarında çok sayıda düzeltme olduğunu ve uluslararası standartları (Dünya Bankası, OECD- Avrupa Ekonomik, İş birliği ve Kalkınma Örgütü) yerine getirdiğini iddia etmiştir. Şartların yerine getirilip getirilmediğini kontrol etmek için uluslararası ve Türkiyeli uzmanların yarı yarıya yer aldığı "Ilısu Uzmanlar Komitesi" oluşturulmuştur. Bundan sonraki iki yıllık süreç boyunca Avrupalı ECA, hükümet ve şirketlerle tartışmaların merkezi yüz elli üç şartın yerine getirilmesiyle ilgili olmuştur (2019, s. 13-14).

2008'de ECA' lar tarafından bahsedilen yüz elli üç şartın yerine getirilmediği görülmüştür. Mart ayında "Ilısu Uzmanlar Komitesi" sunduğu raporda DSI'nin kriterleri yerine getirmediği, ayrıca sözleşmelere aykırı şekilde hareket ettiğini ve bu şekilde inşaat hazırlıkları yapıldığını ifade ederek, Ilısu Projesi'nin en az iki yıl ertelenmesi gerektiğini dile getirmiştir. Bu raporlar üzerine ECA'lar DSI'ye ciddi uyarılar yapmıştır (2019, s. 14). Fakat bu ciddi uyarılar da sonuç vermemiş uygulamalarda bir değişikliğe gidilmemiştir.

2009’da Ilısu Projesi’ne yurt içi ve yurt dışında ciddi tepkilerin oluşması sonucu, 7 Temmuz’da Avrupalı üç hükümet projeye verdikleri kredi teminatını geri çekmişlerdir. ECA’lar tarihinde ilk defa, onaylanan bir kredi teminatından geri çekilmiştir (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 14). Bunun sonucu olarak Avrupalı bankalar da krediyi iptal etmişlerdir. Bundan dolayı hükümet Türkiye içi finans bulma girişiminde bulunmuştur.

2010 Ocak ayında Ilısu Projesi’nin ihtiyaç duyduğu bütün kredinin ikisi özel (Akbank ve Garanti Bankası), biri kamuya ait (Halk Bankası) üç banka tarafından karşılanacağı belirtilmiştir. 15 Ocak tarihinde Ilısu Konsorsiyumu ve bankalar arasında sözleşme imzalamıştır. Mart ayında Ilısu Projesi’nin inşaatına başlanmıştır. Haziran ayında Hasankeyf’in 2 kilometre kuzeyinde yeni yerleşim yeri olarak seçilen “Yeni Hasankeyf” in inşaatı başlamıştır. 31 Ekim’de Ilısu köyünde düzenlenen bir törenle Ilısu köylülerine DSİ tarafından inşaatı yaptırılan “Yeni-Ilısu” köyünün anahtarları verilmiştir (2019, s. 15).

2012 Ağustos’unda Ilısu Barajı gövde inşaatı, derivasyon tünellerinin bitirilmesiyle başlamıştır. Dicle nehri yatağından alınıp bu tünellere geçirilmiştir (2019, s. 15). Tezimiz bağlamında düşündüğümüzde burada kocaman bir eko-yıkıma rastlamaktayız. Yerinden edilme kavramının insan özneye dair bir kavram olmadığını net bir şekilde görmekteyiz. Tanık olduğumuz olay bir nehrin binyıllardır aktığı yatağından koparılmasıdır. Kaybedilen tekil bir yaşam formu değildir çünkü ekolojik yıkımlar diğer yaşam formlarını da etkilemektedir.

2013 ocak ayında Ankara İdari Mahkemesi, TMMOB Mimarlar Odası ve Peyzaj Mimarları Odası’nın başlattığı ve kısmen sonuç alınan birçok mahkeme sürecinden sonra Ilısu Projesi’nde ÇED süreci işletilmediği için yürütmeyi durdurma kararı alındı. Fakat dönemin hükümeti mevzuat ve yasalarda değişikliğe giderek Ilısu Projesi inşaatının devam etmesini sağladı (2019, s. 15). WWF (World Wildlife Fund)⁸-Türkiye Genel Müdürü Tolga Baştağ konuyla ilgili olarak: “ÇED Yönetmeliği’nde yapılan değişiklik ülkemizin doğasında geri dönüşü olmayacak kayıpların önünü

⁸ Dünya Doğal Yaşamı Koruma Vakfı

açacak yeni bir darbe olmuştur” (Doğaya Bir Darbe Daha, 2011) açıklamasını yapmıştır.

2014 yaz ayında Hasankeyf ’deki tarihi Dicle Köprüsü’nün taşlarla kaplanması projesi başlamıştır. Hasankeyf’teki eserlere ilk ciddi müdahale olan bu proje ile köprünün taşınmasından vazgeçildiği ortaya çıkmıştır (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 16). Yaklaşık elli yıllık bir proje için tarihi Roma köprüsünden vazgeçildi görülmektedir.

Tartışmalı olan Ilısu Barajı Projesi süreci şiddet olaylarına da neden olmuştur. 2015 Haziran’ı Malamira şirketi yöneticileri tarafından işçiler silahlı saldırıya uğramıştır. Birçok yaralanma sonucu işçiler ve yakınları tarafından Ilısu inşaat alanı basılıp, şirketin araç ve ofisleri yakılmıştır. Sonrasında işçilerin greve girmelerinden dolayı inşaat büyük oranda durdurulmuş. Kasım ayı itibariyle yeni işçiler alınmış. Baraj inşaat alanının korunması için üç yüz korucu işe alınmıştır (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 16). Burada dikkat edilmesi gereken nokta koruculara hiçbir eğitim vermeden ellerine silah tutturulmasıdır. İnsan Hakları Derneği’nin koruculuk sistemi raporunda 1990’dan bu yana 183 kişinin köy korucuları tarafından öldürülmüş, 259 kişi yaralanmıştır. İçişleri Bakanlığı’nın verilerine göre, 1985’ten Mart 2009’a kadar 123.476 kişi "geçici köy korucusu" olarak görev yaptığı ve bunlardan 38.945’i hakkında adli veya idari işlem yapıldığı için görevine son verilmiştir (İHD, 2009).

2016 itibaren DSI ve hükümet yetkilileri projenin bitme aşamasına geldiğini ve su tutmanın yakında başlayacağını belli aralıklarla söylemeye başlamışlardır. Venedik Tüzüğü⁹ Madde 7; “*Bir anıt, tanıklık ettiği tarihin içinde bulunduğu ortamın ayrılmaz bir parçasıdır*”. 12 Mayıs 2017 tarihinde tekerlekli bir özel araçla Zeynel Bey Türbesi Hasankeyf’ten Yeni-Hasankeyf olarak adlandırılan alanda yer alan Kültürel Park’a taşınmıştır.

2019 yaz ayına kadar toplam yedi adet tarihi eser yerlerinden koparılarak yeni arkeo park denilen alana taşınmıştır (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 16-17). Venedik Tüzüğü Madde 1; “*Tarihi anıt kavramı sadece bir mimari eseri içine almaz,*

⁹ Venedik Tüzüğü, tarihi yapıların korunması ve restorasyonu hakkında uluslararası bir çerçeve belirleyen, Mayıs 1964’te kabul edilen bir anlaşmadır(https://tr.wikipedia.org/wiki/Venedik_Tüzüğü).

bunun yanında belli bir uygarlığın, önemli bir gelişmenin, tarihi bir olayın tanıklığını yapan kentsel ya da kırsal bir yerleşmeyi de kapsar".10 Ağustos tarihinde kayalar dinamitlerle yıkılmış ve büyük yıkımlar hızlanmaya başlamıştır. Kale'nin etrafında devasa boyutta set örülmüş, 200'den fazla mağara doldurulmuştur. Kale'nin yanındaki vadi, ileride kullanılacak turistik liman için doldurulmuştur. Nehrin yatağına 2 km boyunca müdahale edilmiş ve başta balıklar olmak üzere sayısız canlı hayatını kaybetmiştir (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 17). Bu yıkımlardan da anlaşılacağı üzere, Türkiye'nin imzaladığı Venedik Tüzüğü Hasankeyf'te uygulanmamıştır. Birçok tarihi yapı yerinden edilmiş veya tahrip edilmiştir. Bu tahribatlar birçok yaşam formunu etkilemiştir.

2018 Haziran DSİ derivasyon tünellerinden birincisini kapattığını ilan etmiş. Aynı zamanlarda Irak'ta Dicle Nehri debisinin rekor düzeyde düşmesinden dolayı Ilısu Barajı'nda su tutulduğuna dair haberler gündem olmuştur. DSİ bu haberlerin doğru olmadığına dair açıklamalar yapmış. Sonbaharda Ilısu Projesi'nin HES'ini oluşturan 6. türbin yerine yerleştirilmiş. Baraj gövdesinin %100 tamamlandığı DSİ tarafından açıklanmıştır (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 14).

2019 başında ikinci tünelin kapatılıp doldurulduğu resmi makamlarca açıklanmış. 21 Temmuz'da Hasankeyf kalesindeki otların yanması ile büyük bir yangın oluşmuş ve yangın geceye doğru söndürülmüş. Yangının sebep olduğu tahribat alanın kapalı tutulmasından dolayı tam öğrenilememiştir. STK'ların inceleme başvuruları reddedilmiş, fakat uydu görüntülerinden yangının büyük bir alanı kapladığı anlaşılmıştır. Halkın ve STK'ların bu alana bırakılmaması ekolojik tahribat ve kültürel tahribatın ortaya çıkmaması için yapılan bir hamledir. Verilen bunca mücadeleler sonucu Ilısu Barajı yapımı sonuçlanmıştır. 23 Temmuz 2019 da Ilısu Barajı su tutmaya başlamıştır (Hasankeyf Koordinasyonu, 2019, s. 17-18). Yaşanılan ekolojik yıkımlar, kültürel yıkımlar ve göçler halen devam etmektedir. Diğer barajlar gibi elli yıllık ekonomik ömrü olan Ilısu Barajı ile birçok şey feda edilmiştir. Peki elli yıl sonra ne olacak?

5. BELGESEL FİLMLERDE EKOLOJİK YAS'IN İNCELENMESİ

5.1 Siya Avé / Suyun Gölgesi¹⁰

Yönetmenliğini Metin Yoksu¹¹'nin yaptığı “Siya Avé” belgeselinin dili Kürtçedir. Belgesel 2020 tarihinde yapılmış, süresi, yirmi beş dakikadır.

Belgesel, Ilısu Barajı ile sular altında kalan köylerden biri olan Siirt'in Kurtalan ilçesine bağlı Çeltikbaşı (Ewtê) Köyü'nde doğmuş ve çocukluk ve gençlik yılları bu köyde geçmiş iki kadının son kez köylerine veda etmek için bir araya geliş hikayesi üzerinden oluşturulan bir kurgu olup aynı zamanda zorunlu göçe maruz bırakılan insanların anısına çekilmiştir. Yönetmenin, iki kahramanın yanı sıra köyde yaşamları devam eden yerli halkı da tanık olarak göstermesi, farklı bakış açıları oluşturmuş, çoklu odaklanma ile kurguyu güçlendirmiştir. Yönetmen barajların yıkıcı etkilerini köyler üzerinden (küçük bir parçadan bütünü) göstererek farklı bir perspektif yakalamıştır.

“Diyordum, canım ne zaman sıkılsa babamın köyüne gideceğim, acaba vaziyeti, ahvali nedir, nasıldır diye”. Siyah bir ekran görüntüsü eşliğinde anlatıcı bir kadın sesi ile duyulan bu cümleler dolaysız bir söylem kullanan anlatıcının, uzun süredir yaşadığı yerden uzak olduğu bilgisini vermektedir. Ekranın siyah bir arka planla açılması ve sarf edilen kelimeler izleyiciye beklenen bir üzüntü ile karşılaşılabileceğini önceden haber vermektedir. Belgeselin genel çerçevesinin gösterildiği ilk giriş bölümü aynı zamanda yıkımın genel çerçevesinin de gösterildiği bölümdür.

¹⁰ https://www.youtube.com/results?search_query=siya+ave

¹¹ Gazeteci Metin Yoksu 2009'dan bu yana bölgede çalışmaktadır. Kendi ile yapılan görüşmede belgesel hakkında ve yıkımlar hakkında detaylı bilgiler vermiştir. Belgeselde yer alan kadınlardan birisi de annesidir



Resim 5.1.1 (Siya Avé belgeselinden bir kare)

Resim 5.1.1’de köyde çocuklukları birlikte geçmiş iki kadının otogarda buluşması (kadınlardan biri İstanbul’da yaşamakta diğeri ise Batman’da) ile olay örgüsü gerçekçi doğal bir yaklaşımla başlar. Araçlarına binerek bellek mekanları olan köylerinin yolu tutarlar. Yaptıkları yolculuk öz kimliklerinin oluştuğu çocukluk mekanına veda yolculuğudur. Kaybın farkında olan kadınlar bir yas evresine girmişlerdir. Bu evre yönetmenin kadrajıyla ve kadınların anlatılarıyla izleyiciyi de bu keder durumuna ortak etmektedir. Anlatı esnasında konuşmalar ve yönetmenin kadrajı paralel gitmekte aynı zamanda konuşulanları somutlaştırmaktadır. Anlatıcılar birçok anlatı zamanı kullanmakta, bazen daha önce gerçekleşen bir anısını anlatırken, bazen şimdi içinde bulunduğu zamanı anlatır, bazen de mitolojik bir anlatı ile karma bir anlatım oluşturmaktadırlar. Bu durum izleyiciyi içine çeken bir zaman yolculuğuna almaktadır.

Kadın kahramanlardan biri olan Firaz Yoksus yirmi altı yıldır köyden uzak olduğunu söyler, anlatı içinde anlatılar ile öz öyküsel bir aktarımla kendi hikayesini anlatmaya başlar. İstanbul’dan yirmi dört saatlik bir yolculukla gelmesinin sebebi ise köyüne duyduğu hasrettir. Bu hasretin onunla mezara gireceğini dile getirir. Köyü

sular altında kalmadan son bir kez görmek istediği için bu yolculuğa çıkmıştır. Bu kadar insanın sürgün edilmesinin, seksen üç köyün sular altında kalmasının adil olmadığını söyler. Kendisi de yıllar önce köyünden geçim sıkıntısından dolayı ayrılmıştır. Yıllarca köyüne dönememiş ve köy hasretiyle yanıp tutuşmuştur. Köydeki yaşamına dair anılarını, -sobayı tezeklerle yaktığını, çobanın köy hikayelerini, babasının balık tutmasını- anlatır. Ama tek üzüntüsünün gelecek neslin bunları yaşayamayacak ve unutacak olması olduğunu söyler. Firaz Yoksı burada kendi kişisel anıları üzerinden bir yerin hafızasının ve yaşanmış anıların önemi vurgulayarak onlara bir özlemi dile getirmiştir. Kayıp olan ile kaybolacak olanın sadece doğduğu ev, bir köy değil birçok hafıza ve kimlik kaybı olduğuna da bir gönderme yapar söylemlerinde. Sözlerinde hem bir serzeniş hem bir üzüntü hem de bir isyan var. İkinci kez zorla yerinden yurdundan edilmemin (daha önce köy boşaltmaları ile şimdi ise baraj inşaatı ile) adaletsizliğini vurgular.

Habibe Saçık adlı kadın kahraman ise köyle olan bağını anlatırken köyü kaybedecek olmanın acısını bir ağıt ile dile getirmektedir. Köyünü sular altına gömmeden önce gelip son kez görmek ve ağıdını köyde okumak istemiştir. Köyü bir özne olarak görmekte ve köye şöyle seslenmekte, “*sen hiç kendinden hayır göremedin ve senin dağlarını yıktılar*¹²” Köyün karşı tepesine gider ve köyüne son kez bakarak ağıdını okur. Aynı zamanda kadraja köy ile birlikte köyü boşaltmaya çalışan yerli halkın taşınma görüntüleri girmektedir. Görüntüler ve ağıdın birlikteliği izleyiciyi de bu duygu durumuna ortak etmektedir.

Öz kimliğin inşa edildiği yer kişide toplumsal hafıza ile şekillenmekte, bu hafızanın yok edilmeye çalışılması hüznün ve keder duygularına neden olmaktadır. Habibe Saçık ağıdında bu kadar yıkımı kıyametle özdeşleştirir. Bu yaşananları asla unutamayacağını söyler. Habibe’nin ağıt yakarak köyünün yasını tutmuş olması kaybı kabullendiğini göstermektedir. Cunsolo’nun ekolojik yas ile baş etme yöntemi olan “*Kederiniz hakkında konuşun*” deneyimini görmekteyiz. Negatif duyguların bastırılmaması gerektiğini söyleyerek, endişeli ya da üzgün olduğunuzda yalnız olmadığınızı bilin der (Goldberg, 2020). Habibe ve Firaz’ın acılarını paylaşp

¹² Bu köy daha önce 90’lar da boşaltılan bir köy bir çok yıkım görmüş. Halk burada tekrar köylerine dönerek inşa edip yeniden yaşam kurmuşlardır. Baraj ile tekrar zorunlu göçe maruz bırakılmışlardır.

köylerine giderek birlikte veda edişleri, kayıp üzerine konuşmaları ile bir yas tutma süreci yaşadıkları görülmektedir.

Habibe ve Firaz'da görülen ekolojik keder biçimi Cunsolo ve Ellis'in ekolojik kederin kendini gösterdiği üç türden biri olan “*çevresel bilgi ve kimlik kaybıyla ilişkili keder*”dir. Cunsolo bunun tamamen duygusal tepkilerden oluşan bir keder olduğunu söyler. İnsanların kişisel ve kolektif anlam taşıyan kayıp manzaralar, ekosistemler, türler ve yerler için yas tuttuğunu ifade eder. Nunatsiavut'taki yaşlı bir Eskimo deyişinde olduğu gibi “*Biz deniz buzunun insanlarıyız. Ve daha fazla deniz buzu yoksa, nasıl deniz buzunun insanları olabiliriz. Bu beni birçok yönden acıtıyor çünkü torunlarıma eskiden yaptığımız gibi gösteremeyeceğimi düşünmek beni çok incitiyor*” (Cunsolo & Ellis, 2018). Doğal çevre ile yakın ilişki içinde olan insanların artık çevreyi anlamadıklarını hissetmeleri, çevre bilgilerini sonraki nesillere aktaramamanın, kimliklerinin bir parçası olarak çevreyi kaybetmeleri gibi çevresel kimlik kaybıyla ilişkilendirilmektedir.

Hayrettin Öztürk adlı köy sakini, hasadı yapılmış ve sonrasında küçük samanların kaldığı bir tarladan, geniş aç bir perspektifle arka profilden kadrāja girer. Etraftaki köyleri tek tek sayarak, sonrasında hangi köylerin sular altında kalacağını belirtir. Kendi topraklarının şimdiden sular altına girdiğini söyler. “*Nereye gideceğiz, şu tepelere mi çıkalım, yeniden bir yaşam kurmak kolay mı?*” gibi söylemleri ile büyük bir serzenişte bulunmaktadır. Hayrettin iç öyküsel bir anlatımla kendi hikayesini anlatmakta aynı zamanda tanıklık etmektedir. Kayıp Hayrettin'de farklı bir hal olarak isyana dönüşmüş fakat aynı zamanda çaresizlik ile kaybının duygusal yükünü izleyiciye de bırakmaktadır. “*İnsanlar oldukları kişi değildir. Rahat değiller ve aynı şeyleri yapamıyorlar. Sizden bir şey alınırsa, sizde yoktur. Üzerinde hiçbir kontrolünüz olmayan koşullar nedeniyle bir yaşam biçimi elinizden alınırsa, yaşamınızın kontrolünü kaybedersiniz*” (Cunsolo & Ellis, 2018). Bu tür yas her ne kadar deneyimlense de anlam vermekte veya bir yas evresinde olduğunu bilmeyen kişi duygularının karşılığını bilmemekte fakat kederi de yaşamaktadır.



Resim 5.1.2 (Siya Avé belgeselinden bir kare)

Habibe'nin resim 8'deki görüntülerle başlayan ağıdı ile birlikte yönetmenin kadrajda yıkımları göstererek izleyiciyi yaşanan kedere ortak etmesine şahit olmaktadır. Tamamıyla doğal bir yaklaşımı benimseyen uzun ve genel çekimlere, yakın planlara yer vermesi, doğal ışık kullanması, eşzamanlı bir ses kullanılması ve gerçek zaman ve mekanlara özel vurgu yaparak seyirciyi yalın gerçekle baş başa bırakmıştır.

Ata Özüş adlı köy sakini yıktığı evinin demirlerini toplarken kadrāja girmekte, evinin sular altında kalmasındansa kendi elleriyle yıkmak istediğini fakat bunun da çok büyük bir acı ve dert olduğunu, konuşurken bile ağlamamak için kendini zor tuttuğunu ama başka çaresinin de olmadığını belirtir. Ata burada evi ile o kadar bağ kurmuştur ki onu sular altında ölüme mahkûm etmek yerine kendi elleriyle evini yıkmayı tercih etmiştir. Bunu tercih ederken bile derin bir keder yaşadığı gözlenmektedir. Şemseddin Özlük adlı köy sakini İstanbul'a kadar gittiklerini, birçok eylem yaptıklarını ama hiçbir sonuç alamadıklarını belirtir. Kendilerinin hiçbir şeye gücü yetmediğini dile getirir. *“Bir ağaçtan bir dal kopardığım zaman bile gözümden yaş gelir. Çünkü bir sürü emekle diktim ben bu ağaçları. Bir ağaç yetiştirmek kolay değildir”*. Önünde durduğu nar ağacını göstererek *“bunu şimdi kendi ellerimle kesmem*

kolumu ve bacağımı kesmekten farksızdır, başka da çarem yok tek çarem Allaha sığınmaktır” der. İnsandan kaynaklı nedenlerden dolayı, doğa imajının ve içindeki elemanların değiştirilmesi, dönüştürülmesi veya bertaraf edilmesi, bu dönüşümlerin baş kahramanları olan insanlar üzerinde derin yaralar bırakmakta (Aykanat, 2018, s. 37). Şemsettin ve Ata’nın doğrudan tanıklık ettikleri kendi öz öyküsel hikayeleridir. Hissettikleri kederi iletmenin bir yolu olarak eylemlere katılmışlardır. Hissettikleri üzüntü ve keder durumunu başka insanlarla mücadeleye katılarak paylaşmışlardır.

Yönetmenin, belgeseldeki görüntüleri ve kahramanları titizlikle seçtiği görülmektedir. Sadece sular altında kalacak olan yerin Hasankeyf olmadığını bununla birlikte birçok köyün de sular altında kalacağına dikkat çekerken küçük bir parçadan bütünü göstermiştir. Zorunlu yerinden edilmeleri bellek mekanına yolculuk yaparak veren, toplumsal gerçekçi bir belgesel kurgulamıştır.

5.2.Dîroka Mirina Avê/Suyun Ölüm Tarihi¹³

Yönetmenliğini Ali Ergül¹⁴’ün yaptığı “Dîroka Mirina Avê” belgeselinin dili Kürtçe, Arapça, Türkçedir. Belgesel 2017 tarihinde yapılmış, süresi, yirmi üç dakikadır.

Hasankeyf ve Dicle Vadisi’ni sular altında bırakacak HES projelerini ve Ilısu Barajı’nı konu edinen “Suyun Ölüm Tarihi”, 1950’li yıllardan beri Hasankeyf’i tehdit eden HES projelerine ve projelerin gerçekleşme durumunda yaşanacak yıkıma dikkat çekiyor. Belgeselde İspanyolca, Almanca ve İngilizce alt yazı seçeneklerinin bulunmakta. Ayrıca Türkçe-Kürtçe konuşmalar yine Türkçe ve Kürtçe çapraz çeviri şeklinde alt yazı olarak yayınlanmaktadır. Röportajlarda birçok insanın tanıklık etmesi çoklu odaklanma ile anlatımda özöyküsel bir anlatım görülmüştür. Belgeselde kadınlar yer almamıştır¹⁵. Konuşmacıların görüntülerine yer verilmeyerek bütün belgesel boyunca çoğunlukla üst ve geniş açı çekimlerle Hasankeyf ve çevresinin genel görüntüsü doğal bir ışıkla gösterilmektedir.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=EpagzSTzMOU&t=13s>

¹⁴ Yönetmen Ali Ergül uzun yıllar boyunca Hasankeyf’i kurtarma mücadelesinde yer almıştır.

¹⁵ Yönetmenle görüşmelerde kadınların yer almak istemediği öğrenilmiştir.



Resim 5.2.1 (Dîroka Mirina Avê belgeselinden bir kare)

Ekran Resim 9'daki Dicle Nehri görüntüleri eşliğinde başlayan belgesel hüznü bir müzik eşliğinde, aynı zamanda bir konuşmacının, serbest dolaylı anlatımıyla, Hasankeyf'in bütün dünyanın kültürel mirası olduğunu birçok medeniyete tanıklık ettiğini söyler. Bireysel ve toplumsal hafızanın oluşmasında tarihin önemli bir yeri olduğu bilinmektedir. Hafıza her daim yenilenmekte fakat geçmiş şimdiki zamanın eleğinden geçerek yeniden yapılanmaktadır. Geçmişe dair anımsamalarla oluşan bellek, bireysel ve toplumsal kimliğin oluşmasında doğrudan etkilidir. Bireysel ve toplumsal tarihler anımsadığımız bu ilerlemelerle oluşmaktadır (Susam, 2021, s. 28-29). Bununla birlikte iyi korunan ve temsil edilen bir tarih yeni nesiller için yol gösterici olacaktır.

Sonraki konuşmacı, eko sistemden bahsederken eş zamanlı olarak insan, doğa, hayvan görüntüleri kendi doğal yaşamları içerisinde gösterilmektedir. Bir ekosistemin oluşumunun yüzler, binler, on binlerce yıl sürdüğü, birçok canlı türünün, mikroorganizmanın, bitki türünün sular altında bırakılmasından dolayı neler olacağına dair önceden anlatma zamanı ile bir öngöründe bulunmaktadır. Yeryüzünün jeolojik belleğinden yok edilen insan dışındaki her canlı, insan olan canlıların sosyal ve

kültürel belleklerinde telafisi olmayan, paha biçilemez kayıplara neden olacaktır. Bundan dolayı, insan çağına ait bellek kayıplarına karşı en önemli çözüm ise biyolojik çeşitliliğin korunmasıdır (Aykanat, 2018, s. 51). İnsanların kolektif belleklerinde yer edinen bu çeşitlilik günümüz bakış açısını da şekillendirmektedir.

Cunsolo göre, toplumların yaşadığı kayıplar, hayatlarının her alanına yayılmakta ve kayıplara duyulan keder bitmemektedir (Cavanagh, 2019). İnsanların yaşadıkları çevrede anlamlı olan manzaraların, türlerin, ekosistemlerin tanınamaz hale gelmesi ve bunları çaresizce izlemek büyük bir keder duyulmasına neden olmaktadır.

Konuşmalarından Hasankeyf yerli halkından biri olduğu anlaşılan bir tanık, dolaysız bir söylemle şunları söylemektedir;” *Yeni evlerinizi istediğimiz şekilde yapacağız ya kabul edersiniz ya da Trakya bölgesine göç edersiniz*”. Kendilerini sürgün etmek istediklerine dikkat çekmektedir. Kişinin doğup büyüdüğü, kişisel kimliğinin oluştuğu mekândan uzaklaştırmak, aynı zamanda kimliğine de bir saldırıdır. Kişinin belleğinde onarılması zor tahribatlar yaratabilmektedir. Belgeselde zorunlu göçün bir başka boyutu olan ölümlerin taşınması da konu edilirken, baraj yapımına başlandığı zaman ölümlerini tabutla gömdüklerini mezarlıkların taşınması sırasında onların taşınacağını iç öyküsel bir anlatım ile belirtirler. Fakat taşınan her mezarın yeni bir cenaze olduğunu ve büyük bir yıkım olacağını da eklerler. Yerli halk ile yapılan görüşmeler sonucu, mezar taşıma çalışmalarında defalarca cenaze acısı yaşandığı ve bu yaşananların insanların belleklerinde büyük yıkımlara neden olduğu görülmüştür. Bazı yaşamların kırılğan veya yok sayılmış yaşamlar olarak kabul edilmesi için öncelikle yaşanan hayatlar olarak görülmesi gerekmektedir. Yaşamdan sayılmayan veya belli çerçeveler olmadan kavranılamayan yaşamlar doğrusu hiçbir zaman tamamıyla yaşanmamış ve yok sayılmıştır (Butler, 2020, s. 9). Yerli insanların otorite tarafından tanınmayan bu hayatlarının kaybının iki defa yaşanması farklı acı ve keder biçimlerine dönüşmektedir. Ata’larına, geçmişlerine bir saldırı olarak görülmektedir.

Konuşmacılardan biri dış öyküsel bir anlatımla barajın politik olduğu, Dicle üzerinde 300’den fazla arkeolojik alanın yok edileceğini ve toplumsal hafızanın yok olmasına dair bir politika izlendiğini söylemektedir. Bunun salt elektrik için yapılan bir baraj olmadığını, çok yönlü bir baraj olduğunu vurgulamaktadır (Güvenlik amaçlı,

stratejik amaçlı Suriye- Irak politikalarıyla ilişkili vs.). Bir toplum için toplumsal hafıza öz kimliğin oluşmasında önemli bir etkidir. Birey ilk nefesini aldığı çevrenin tarihi, sosyal ortamı, kültürüyle kendine bir hafıza oluşturur. Bu hafıza yardımıyla her bir objeye, olguya ve küçük bir hatıra parçasına yüklediği anlamlarla kendi hikayesini oluşturur. Böylece ona bir değer, bir anlam verir (Susam, 2021, s. 27). Kendi hikayesinin yıkıldığını gören birey büyük bir hiçliğin yaşandığını görerek kedere bürünür. Yaşadığı çevresinin kaybı kişi de yas tutma evresine neden olmaktadır. Her şeyin farkında olan birey bir şey yapamamanın çaresizliği ile kendi gibi düşünenlerle bir araya gelerek kaybının kederini hafifletme nedenleri aramaktadır.

Cunsolo, toplu kederde güç olduğuna inanmaktadır. *“Yas’a politik bir mekanizma olarak ve korkulacak ya da çekinilecek bir şey olarak değil, konuşulacak ve bir araya gelmek için kullanılacak bir şey olarak bakarsak, işte burada yasta inanılmaz bir güç var”* (Goldberg, 2020) demektedir. Yaşanılan bu keder duygularıyla izole olmayıp bu duyguları paylaşmak sağlıklı bir yas yaşamak için önemlidir.

Belgeselde Hasankeyf halkının daha önce de zorunlu göçe¹⁶ maruz bırakıldığı söylenmekle birlikte, Dicle kenarındaki köylerden biri gösterilerek zorunlu göçün kıyı köylerde yaratacağı tahribata da dikkat çekilmek istenmiş. Buradaki halkın maddi gücünün kötü olduğu ve yeni bir ev inşa edemeyeceklerini yine köy sakinin konuşmalarından anlıyoruz. *“Şimdi iyi kötü bir evimiz var ama devlet bizim evleri 28 milyara hesaplamiş bize vereceği evi 140 milyara satıyor. Biz bu parayı nasıl vereceğiz?”*. Dicle Nehri kenarında yaşayan halkların yaşam alanlarının dışında bir yere göç ettirilmesi ve kamulaştırılmanın mağduriyetine de şahit olunmaktadır. İnsanların yaşadığı bu kayıplar bir taraftan öfkeye, umutsuzluğa neden olurken bir taraftan da gelecek için endişe uyandırmaktadır. İnsanın doğayla kurduğu ilişki değişime, dönüşüme uğrarken yaşam birileri için içinden çıkılmaz zor bir döngüye girerken birileri için de sermaye birikimine dönüşmektedir.

Ilısu Baraj projesinin hayata geçmesi ile dev bir fosseptik çukur olacağını söyleyen bir başka tanık, çevre kirliliğine dikkat çekiyor. Aynı zamanda bölgedeki barajlardan

¹⁶ Birinci göç olarak Moğol İstilas, İkinci göç olarak kaledeki mağara evlerinden aşağı şehre göç ve Ilısu Baraj’ı yapımıyla yeni yerleşim yerlerine göç etmişlerdir

dolayı iklimin ılıman olduğunu ve kar yağışlarının olmamasından dolayı yeraltı sularının azaldığına dikkat çeker. Çevresel meseleler bilimsel olduğu ölçüde kültürel incelemelere de tabi tutulmalıdır. Çünkü bu tür meseleler doğaya ait bir çevre bilgisi ve bu bilginin kültürel yansıması arasındaki etkileşim sonucu oluşur (Garrard, 2020, s. 31). Bugünkü ve gelecek nesillerin yaşamlarını idame edebilmesi için hükümetler tarafından acil yapılması gereken önlemlerden biri bu olmalıdır. İklim değişikliğinin şekillendirdiği yeni dünya düzeni için endişelenmek yerine çözüm önerilerinin bulunması ve halklarında bu meseleler konusunda bilinçlendirilmesi elzem bir mesele olması gerekmektedir.

Dicle nehri kenarında bir köy sakinin, Malabadi barajının yapımında nasıl etkilendiğini anlatırken baraj öncesi suyun berrak olduğunu, nehirdeki suyu içme suyu olarak kullandıklarını, iklim olaylarına göre suyun ne zaman yükselip ne zaman alçaldığını bildiklerini ve ona göre tedbir aldıklarını doğrudan tanıklık ederek anlatır. Şimdi suyun ne zaman yükselip ne zaman alçalacağını bilmemekteler ve saatlik olarak değiştiğinden dolayı mağduriyetler yaşanmaktadır. İnsan ve doğa arasındaki ilişki insanın yeryüzünde nefes almasıyla başlamıştır. Tarih boyunca insan doğa karşısında her zaman konumunu belirlemiştir. Kapitalist ekonomilerin oluşması ile birlikte insan doğa birlikteliği efendi köle ilişkisine dönmüştür. Bu ilişki başlarda insanı güçlü kılarken sonraları değişen iklim ve doğa olayları ile insanı çaresiz bir duruma koyarak bir takım duygusal tepkilere neden olmuştur. Bugün ve gelecekte yaşanacak olan kayıplara karşı keder yaşayan birey bunun ile nasıl başa çıkacağını bilmeyerek büyük bir boşluğa düşebilmektedir. Cunsolo, bu duygunun korkulacak, çekinilecek bir duygu olmadığını bunun üstesinden gelmek için bir araya gelerek bu duyguyu ifade etmek gerektiğini vurgular (Goldberg, 2020). Birlikte hareket edilirse büyük bir gücün varlığının ortaya çıkması olasıdır.

Başka bir konuşmacı, savaşlar olurken tarihi yerleri talan ederler ki hafızayı yok edip teslim alsınlar. Hasankeyf’te de yaşanan da bu ama bilmeleri gerekir ki tarihi derin olan yerlerde kolay kolay teslimiyet olmaz diyerek kendilerinin de mücadelede kolay kolay teslim olmayacaklarını söylemek ister. Bir başka tanık, kamuoyunda kendi duygularının hiç dile getirilmediğini çok üzgün olduklarını ama Hasankeyf’in sulara gömüldüğünde şimdikinin on katı daha çok üzüleceklerini dile getirir. Gelecek felaketleri tahmin eden birey henüz felaket olmadan üzülp belli bir yas içerisinde girebilmektedir. Tanıkların söylemlerinden Hasankeyf ile derin bağların olduğu, onu kaybetmek onlar için büyük bir acı olacağı görülmektedir. Fakat mücadelelerinin sonuç vermemesi onların kamuoyunda görünmez olmasından kaynaklı olduğu düşünülmektedir. David Harvey’e göre çevresel sorunların tanımı taraflıdır: fakir kesimi, dışlanmışları, emekçi kesimi etkileyen meseleler görmezden gelinirken zengin kesim ve refah içinde yaşayanları etkileyen çevresel sorunlar ön plana çıkarılmaktadır. Böylelikle çevresel etkilerin dağılımında dengesiz bir durum yaşanmaktadır (Aktaran, Yılmaz, 2021, s. 20). Bu dengesizlik toplumlar arasında büyük uçurumların olmasına neden olmaktadır. Bir taraftan refah içerisinde yaşayan halklar öteki tarafta sesini duyuramayan ve çevre krizleri ve bunlar sonucu oluşan kayıplarla baş etmeye çalışan halklar. Yaşanan bu kaybın getirdiği feci sonuçlar kişide umutsuzluk, kayıpla başa çıkamama gibi duygusal yükler yaşatmaktadır.



Resim 5.2.2 (Dîroka Mirina Avê belgeselinden bir kare)

Resim 5.2.2’de Hasankeyf’te bir kayalığın dinamitlendiği görülmektedir. Belgesel boyunca görüntüler eşliğinde genelde bir konuşmaya tanık olunur, fakat bu görüntüde sadece kayalığın dinamit sesi duyulur. Yönetmen yıkım ile izleyici arasına hiçbir şey koymak istememiş ve bu tarihi yıkıma tanıklık etmelerine de sağlamıştır. Sit alanı olan bir yerleşim alanının dinamitle patlatılması aynı zamanda yıkımın dehşetini göstermektedir.

Belgeselde yıkımın bütün yönleri görülmektedir, öncelikle gerek yerli halkın gerekse mücadelede yer alan insanların tanıklık etmesi yaşadıkları ve yaşayacakları dehşeti ifade edebilmeleri bakımından gerçekçi bir yaklaşım sergilenmiştir. Etkileşimli ve doğal bir yaklaşımla tanıklara ve sözlü tarihe yer verilmiştir. Belgesel boyunca genel olarak üst açılı görüntülerle Hasankeyf ve çevresinde bir gezinti yapılmaktadır. Yönetmen odağına özne olarak Hasankeyf’i yerleştirerek izleyicisini kaybedilecek olanla göstermek istemiştir. Fakat konuşmacıların söylemleri, dinamitlenen kayalıklar ve belgeselin sonunda başlayan ağıt dışında belgesel, sessizce izlenecek olsa güzel bir peyzaj gezisi gibi görülmektedir.

Belgeselde ekolojik kederle başa çıkma yöntemlerine rastlamaktayız. Yasın en güçlü feryadı olan ağıt kullanılmış, kaygılarla başa çıkmak için eylemler yapılmış, doğa yürüyüşleri yapılmış, kendi gibi düşünen insanlarla bir araya gelinmiş en önemlisi de yaşanan duygusal yük paylaşılmıştır. Yönetmen bu duygusal yükü tanıklarla izleyicisine de aktararak toplumsal bir belgesel yaklaşımı ile sunmuştur.

5.3.Hebû Nebû Heskîf¹⁷

Yönetmenliğini Ece Güneş Saadetyan’ın yaptığı “Hebû Nebû Heskîf” belgeselinin dili Kürtçedir. Belgesel 2019 tarihinde yapılmış, süresi, yirmi beş dakikadır.

Dicle’nin kadim şehri Hasankeyf’in 12 bin yıl öncesinden bugüne değin yaşattığı, barındırdığı, koruduğu, sakladığı ne varsa barajla yok edilmekte olduğu sürece odaklanmaktadır. Hasankeyf’teki ekolojik yıkımın gerçekliğini, başka bir

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Zh0CDhjN2SU>

gerçeklikle yakınlık kurarak anlatır. Fırat nehrinde inşa edilmiş olan Keban barajının yapımı sırasında karşılaşılan politikaların Hasankeyf'teki süreçle benzerliklerini belgelerden yararlanarak işler. Alanında uzman olan kişilere, aktivistlere söz hakkı verilen bu belgeselde çoklu odaklanma ile farklı bakış açıları oluşturulmuştur. Aynı zamanda başka bir belgesel olan “*Fırat Göl Oluyor*”¹⁸ adlı belgeselin görüntülerinden çarpıcı fragmanlara da yer vererek, karşılaştırmalı bir anlatım sergilemektedir. Çalışmamızın ilgilendiği gerçekliğin temsili için daha önce bahsettiğimiz filmlerle karşılaştırıldığında daha çeşitli bir görsel dil kullanmaktadır. Aynı zamanda gazete haberleri ve dava dosyaları ile de anlatım desteklenerek gerçekçi yaklaşım kuvvetlendirilmiştir.

Belgesel film 1985 yılında Malatya'nın bir köyünde küçük bir çocuğun Fırat nehri ve barajı üzerine yazılmış bir kompozisyonu ile başlar. Çocuk, öz öyküsel bir anlatımla şunları söylemektedir;

Fırat nehri göl de olsa nehir de olsa onu sevmem. Fırat suyu bağ-bostanlarımıza ve evimize gelir. Ben hiç Fırat'ın kenarına gitmedim. Fırat sudur. Ben Fırat'ın suyuna düşmekten korktuğum için Fırat suyunu sevmiyorum. Ben çiçekleri ve kuşları seviyorum. Fırat dünyadan daha büyüktür. Buradan başlayarak uzak diyarlara kadar akıyor. Baraj kötü bir şeydir çünkü bütün bu bağ bahçeler sular altında kalacak. Evler ve kaplumbağalar ölecek, kuşlar başka bir diyarlara göç edecek (Saadetyan, 2019).

Küçük bir çocuğun anlatımıyla burada bir yıkım ve ölüm olacağını görmekteyiz. Çocuğun endişesi ise çok sevdiği kuşların bir daha artık orada uçmayacak olması, çiçekler ve kaplumbağaların ölecek olmasıdır. Gezegenimiz çevre sorunları, onun gerçekliğinin parçasıdır. İnsan, yarattığı çevre kirliliği ve kaynakların fazla tüketimi ile doğayı da tüketmektedir. Gezegende insan yaşamını olumlu etkileyen bazı yeryüzü

¹⁸ Görsel ve işitsel yayıncılıkta sadece TRT'nin olduğu yıllarda Fırat Göl Olurken adıyla 10 bölümlük bir belgesel çekilmiş. 1985-86 arası çekilen bu belgesel Fırat'la Aktı Zaman, Kıyıdağı Kemancı, Fırat Geçitleri, 2000 Yıllık Sır, Oyunun Kuralları, Cennetin Bedeli, Fırat'ın Vasiyeti, Sular Yükselmeden, Ferhat Dağı Gelecek ve Cumhuriyetin Büyük Projesi başlıklarından oluşuyor. “Karakaya ve Atatürk Barajları yapılırken sular altında kalan bölgelerden, yerlerini, yurtlarını, mezarlarını bırakarak göç etmek zorunda kalan insanların dramatik ve dokunaklı öyküleriyle, inşaat sürecini ve Fırat'ın sularına gömülüp gitmeden kurtarma kazıları yapılan höyüklerin bilgisini” belgeleyen, 1985-86 arası çekilmiş, her biri 30'ar dakikalık eseri Suha Arın ile Hasan Özgen yönetmiş. Prof. Dr. Metin Sözen başkanlığında geniş bir akademik kurul danışmanlık yapmış (16-01-2021 <https://malatyahaber.com/haber/firat-gol-olurken/>).

sistemlerinde dengeler bozulmaktadır. Bunlar bizleri geri dönüşü imkânsız birtakım tehditlerle baş başa bırakmaktadır (Barlas, 2017-18, s. 128). Bu tehditler küçük bir çocuğu bile endişelendirmekte, yaşam alanının, çevresinde yaşayan canlıların ölecek olması onu üzmektedir. Aynı zamanda barajın bir yıkım getireceğini de idrak etmektedir. Cunsola göre bu üzüntü şekli, ekosistemlerin, peyzajların ve türlerin yok olması, bozulması, ölümü gibi fiziksel ekolojik kayıplara duyulan kederdir (Cunsolo & Ellis, 2018). Bu kederle baş etme yöntemi olarak çocuk duygularını anlatan bir yazı yazmıştır. Kederini ifade etmesi ve ne hissettiğini anlatması bir yas evresi yaşadığını göstermektedir.



Resim 5.3.1 (Hebû Nebû Heskîf belgeselinden bir kare)

Yukarıdaki Resim 5.3.1'in belgeselde kullanılması ve küçük bir bireyin gözlemleri ile kendine özgü bir hikâye anlatıcılığı ile çizmesi çocuğun anlatımını görselle desteklediği görülmektedir. Bu resim küçük bireyin duygularının ve kederinin yansıdığı bir hafıza mekânı olarak seyirciyi de bu duygulara tanık etmektedir. Bir bakıma resim izleyiciye aidiyet vererek olanları da bu duygulara ortak etmiştir. Bu

görüntülerin başka bir belgeselden alınması, yüzleşilmemiş, yaşanmamış gibi gösterilen bir travmatik olayın hatırlanmasını mümkün kılmış aynı zamanda belgeselin tarihsel tanıklığına da göstermiştir.

Yok saydığımız hakikatler, kurmaca yoluyla anlatılmaya çalışıldığında sıradan bir olaya, belgesel aracılığıyla anlatıldığında ise kanıtlanma zorunluluğu nedeniyle de tarihsel bir kayda dönüşüyor, bu yüzden de geçmişin evrenine hapsoluyordu (Yıldız, 2021, s. 13).

Belgeselde de 1985-1986 yılında Keban barajı ile inkâr edilen yıkımlarla karşılaşmaktadır. Aradan geçen onca zamandan sonra yüzleşilmemiş, yok sayılan bir gerçekliğin Ilısu barajı ile tekrar gündeme getirilmesi, insan eliyle değiştirilen doğanın artık inkârı mümkün olmayan belgelerini sunmaktadır. Modern insan yeryüzü kaynaklarına (dağ, nehir, deniz, orman vb.) doğayla bir rekabet içindeymişçesine hoyratça davranmaktadır. Birçok canlının yaşam alanlarını bozarak onları ölüme mahkûm etmektedir. Endüstri devriminden bu yana artan bu talanda yeryüzü sistemlerinin zarar görmesi, doğal kaynakların tükenmesi, ekosistemlerin bozulması artık insanların da geleceğini tehdit etmektedir (Barlas, 2017-18, s. 127).

Geçmişe ait belgesel görüntüleri şimdiki zaman görüntüleri arasındaki geçişler aracılığıyla montaj yoluyla farklı zaman dilimleri arasında bir köprü oluşturulmaya çalışılmış ve izleyiciyi de o atmosfere taşınmıştır. Hüzünlü bir müzik ve baraj inşaatı öncesi görüntüleri ile Hasankeyf’de bir gezinti yapılırken aynı anda anlatıcı bir dış ses serbest dolaylı bir anlatımla Hasankeyf tarihinden bahseder. Hemen sonrasında “*Fırat Göl Oluyor*” belgesel görüntüleriyle o yıllarda yaşanan baraj inşaatı görüntüleri gösterilirken 1950’lerden bu yana GAP Projesi kapsamında yapılan barajlarla birlikte kadim bir tarihin sırları ile birlikte su altına gömüldüğü sözlü olarak vurgulanır. Eski ve yeni baraj arasında mekik dokuyan yönetmen izleyiciyi Hasankeyf yıkımlarına götürerek DSI amblemi ile karşılaştığımız baraj inşaat alanına taşır. Canlı bir yaşam alanının iş makineleri, molozlar ve beton yığınları ile görüntülenmesi doğaya verilen zararın büyüklüğünü göstermektedir. Doğanın insan eli ve teknolojinin baskısıyla yerle bir edildiği günümüzde çevre etiği üzerine düşünülmesi gereklidir. Teknolojinin unuttuğu şey, doğanın kendi başına bir varlığının olduğudur. Bundan dolayıdır ki doğayı bir nesne gibi ele alır. Sonuç olarak doğaya şiddet uygular ve onu uygun

olmayan bir şekilde dönüştürür (Kalaycı, 2019, s. 45). Bu çevresel dönüşümler insanı olumsuz yönde etkilemeye başladığı an insan bir şeylerin farkına varmaya başlar. Yaşadığı bu olumsuz sonuçlar için bir takım duygusal tepkiler vermeye başlar. Bu tepkiler umutsuzluk, gelecek kaygısı, çaresizlik, güçsüzlük gibi kendini göstermekte ve bir yas tutma evresi başlamaktadır. Cunsolo, bu duygularla baş etmek için öncelikle ne hissedildiğinin anlaşılması ile işe başlanması gerektiğini söylemektedir (Comtese, Ertl, Hengst, Rosner , & E, 2021). Böylelikle bu duygu ile baş etmenin daha kolay olması sağlanır.

Türkiye'nin en eski belgesel yönetmenlerinden olan Hasan Özgen kendi tanıklığıyla ve öz öyküsel bir anlatımla şunları söylemektedir; *“Fırat göl oluyor belgeselini 1985-1986 yıllarında yaparken, baraj çalışmalarına başlanmıştı. Barajın yarısı inşa edilirken arkeolojik kazılar yapıldı. Bizden de ısmarlama bir belgesel film istendi”*. Belgesel filmin, bir taraftan baraj yapılırken diğer taraftan da tarihin kurtarılmasını konu alması yoluyla yapılan barajın halkın yararına olacağı gösterilmek istenmiştir. Barajın yıkıcı etkilerine ise pek değinilmemiştir. *Belgeler her zaman yüzde yüz değişmez ve mutlak olmayanın yansıtıcısı olmayabilirler”* (Susam, 2021, s. 47-48). Belgeseller de güncel bir amaca hizmet etmek için iktidar sahiplerinin bakış açısıyla düzenlene bilmektedirler. Aynı zamanda “ısmarlama” bir film bunun açık örneğini göstermektedir. Yönetmen kitle iletişim araçlarının kontrol ve denetimin işlevinden yararlanılarak, belgeselde temsil edilen gerçekliğin çarpıtılarak verildiğine işaret eder. Geçmiş zamanda neler olduğunu aktarmaktan öte, gerçekliğin temsiliyeti üzerine izleyiciyi düşünmeye davet etmektedir.

Enerji Mühendisi Nedim Uslu tanıklığı ile şunları söyler; *“Ilısu barajından elde edilecek enerji Türkiye'nin enerji ihtiyacına %1-2 oranında bir katkı sağlar”*. Ilısu'dan elde edilecek enerjinin güneş enerjisinden rahatlıkla elde edileceğine vurgu yapmaktadır. Ayrıca üç veya dört küçük baraj yapımı ile aynı miktarda veya daha fazla enerji elde edilebileceğini söylemektedir¹⁹. Ilısu Baraj projesinin enerji odaklı

¹⁹ Orta Doğu Teknik Üniversitesi İnşaat Mühendisliği Bölümü'nde Emrah Yalçın tarafından yapılan yüksek lisans tezi kapsamında Ilısu Barajı ve HES Projesi ile elde edilmesi öngörülen enerjiyi sağlayacak hidrolik bir çözüm önerilmiştir. *“Dicle Nehri ve kollarında toplam beş barajdan oluşan bir alternatif, seçilen baraj yerlerinin topografik ve jeolojik özellikleri dikkate alınarak geliştirilmiştir”*. Bu çözüme göre, sular altında kalan alan %27 azalacaktır, Hasankeyf ve sayısız tarihi yapı sular altında

yapıldığını söyleyen yetkililer çevresel tahribatların yerel etkilerini geri plana itmişlerdir. Bu tür projelerde, çevresel tahribatın yapısal sebeplerini incelemeyen, küresel sebeplerini göz ardı eden çıkar gruplarının (Demos, 2022, s. 55) sorgulanması gerekmektedir. Doğayı sadece bir enerji kaynağı olarak gören bu tür anlayışın önüne geçmek gerekmektedir. Kara ve dünya sanatının öncülerinden biri olan Alan Sonfist bunun için şu öneride bulunur: “Kaybolan doğal manzaraları tarihi anıt statüsüne çıkarmak ve insanların doğayı, kültürel mirasların önemli bir parçası olarak görmelerini sağlamak” (Aktaran, (2022, s. 28)). Peki ya Hasankeyf’teki gibi kültürel miras da sulara gömülmeye veya yerinden edilmeye çalışılıyorsa nasıl bir yol izlenir?

Avukat Kemal Vuraldoğan Ilısu baraj çalışmalarına karşı ilk bireysel dava²⁰ açan kişidir. Yerleşik halkın dava açmasını beklememiz doğru olmaz diyerek herkesin sorumlu olduğunu dile getirmiştir. Bölgenin yüzyıldan fazla süredir savaş içinde olduğunu, oradaki halkın üzerinde çok fazla baskı olduğunu dolayısıyla dava açmaya korktuklarını söylemektedir. İnsanın eş zamanlı olarak hem yeryüzüne içkin, yani evrene karşı güven duyan hem de yeryüzündeki adaletsizlikleri ve olumsuz durumlara eleştirel yaklaşan özneler olabilmek için çaba sarf etmesi gerekmektedir (Braidotti, 2018, s. 69). Kemal Vural kaybolacak olana dair duyduğu üzüntüden ötürü, kayıplar yaşanmadan harekete geçerek dava açmıştır. Hasankeyf’te yaşanacak kültür kaybına karşı duyduğu keder ve sorumluluk duygusu onu harekete geçirmiştir.

Hasankeyf’i Yaşatma Derneği sözcüsü Kemal Uner öz öyküsel bir anlatımla, birçok sivil toplum kuruluşu aracılığıyla dava açıldığını baraj yapımının durdurulması, en azından inşaatın gecikmesini amaç edindiklerini söyledi. Dikkat çektiği bir diğer nokta ise, Ege ve Karadeniz bölgelerinde yapılan doğa eylemlerinde devletin duruşunun farklı olduğudur. Kendi bölgesinde yapılan eylemlerde baskının çok olduğunu ve insanların işlerinden edildiği veya tutuklanıp terörist ilan edilmelerinden dolayı çekindiklerini söylemektedir.

kalmaktan kurtulacak, mevcut projeden öngörülenden daha çok enerji üretilecek, inşaat maliyeti azalacak ve inşaat daha kısa sürede sonuçlanacaktır (Yalçın, 2010).

²⁰ Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi’nde 4. sınıf öğrencisiyken, 26 Mart 1999’da Hasankeyf’i hukuk yoluyla korumak üzere Ankara İdare Mahkemesi’ne başvurmuştur. <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/hayatim-hasankeyf-942752>



Resim 5.3.2 (Hebû Nebû Heskîf belgeselinden bir kare)

Cusolo'nun, ekolojik yas kapsamında kayıp ile başa çıkma yöntemlerinden biri olan, "Kaygıyı eylemle karşılayın" yöntemini önermiştir. Her zaman eyleme geçmenin kaygı duymaktan daha iyi olacağını söylemektedir (Goldberg, 2020). Peki Resim 5.3.2'deki gibi eyleme izin verilmiyorsa, eylem anında zorlukla karşılaşıyorsa ne yapılmalı? Kayıp karşısında aşırı sorumluluk hisseden insan engelleniyorsa umutsuzluk duygusu ile boğuşmak durumunda kalabilmektedir.

Arkeolog Nevin Soyukaya öykü dışı ve eş zamanlı bir anlatımla, Kültür Bakanlığının 1985'de kazıları başlattığını ve 2014'de bitirdiğini dile getirir. 12 bin hektarlık alanda kazı yapılırken Kültür Bakanlığının baraj olmasaydı bu tarihi zenginlikten haberimiz olmazdı demesinin çok büyük ayıp olduğunu söylemektedir. Hasankeyf'in kültür mirası olması için devletin başvurmadığını ve bundan dolayı da kültür mirası olmadığını söyler. Tarihi yapıların bir bütün olduğunu, parçalara ayırarak

yerinden edilmesinin doğru olmadığını, her eserin bulunduğu yerde anlam kazandığına vurgu yapmıştır. Ilısu Barajı Hasankeyf'e ve içinde yaşayanlara birçok yönden zarar vermiştir. Daha önce de belirtildiği gibi zorunlu yerinden edilmeler tarih, insan, ceset ve birçok insan olmayan canlı türünde görülmüştür. Zorunlu yerinden koparılmanın birçok duygusal, ekonomik, psikolojik sonuçları olduğu da bilinmektedir. Bu sonuçlar insanı bir çıkmaza sokarak içinden çıkamadığı travmalara neden olabilmektedir.

Belgeselde Hasankeyf'te zorunlu yerinden edilen yerli halkın tanıklığından oluşan bölümde, onlara verilen yeni yapıların çok yüksek meblağlarla satıldığı ve bu yapıların yeni olmalarına rağmen yıkık dökük olduğu söylenmekte. İnsanın en önemli ihtiyaçlarından biri olan beslenme ihtiyacından sonra bir diğeri de barınma ihtiyacıdır. 10 Aralık 1948 “İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'nin” 25. Maddesinde belirtilmiştir. Her bireyin kendi ve ailesinin sağlığı ve refahı için iyi yaşama koşullarına hakkı vardır (İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi, 1948). Devletin “Sosyal Devlet” olma çabasında önemli adımlardan biri sayılan TOKİ konut açığının giderilmesinde önde gelen kurumlardandır. “*Toplu Konut İdaresi Üzerine Bir İnceleme*” başlıklı makalede, TOKİ evlerini kullananların sosyo kültürel ve ekonomik durumlarının beklentileri karşılayıp karşılamadıkları değerlendirilmiştir. Sonuç olarak, halkın daha ucuza edindiği bu konutlarda yaşanan en büyük sıkıntının malzeme kalitesizliğinden kaynaklandığı, kalite konusunda taviz verildiği kullanıcılar tarafından teyit edilerek sonuca varılmıştır (Es & Oral, 2014).

Yerli halktan olan Fırat Argun serbest dolaylı bir anlatımla şunları söylemekte;” *Modern bir yaşamınız olacak deniliyor ama modernlik nedir? Dört parlak duvar mı? Modernlik adı altında bizi hapsedmek istiyorlar*”, diye isyan etmektedir. Kendinden sonraki neslin de çok şanssız olduğunu, birçok şeyi göremeyeceklerini de belirtir. Çocuklarına kendi geçmişinden bahsederken yaşadığı doğal ortamı gösteremeyecek olmaktan dolayı büyük üzüntü yaşamaktadır. Her şeyden önce kolektif anlam taşıyan görüntüler, peyzajlar ve yaşam alanlarının kaybı derin acı duymaya neden olmaktadır. Bu durumlarda, insanlar öz kimliğin üzerinde şekillendiği topraklar değiştiğinde veya kaybolduğunda kaybolan parçanın yasını tutarlar (Cunsolo & Ellis, 2018). Bu kaybolmuşluk kişiyi boşluk duygusuna maruz bırakabilmekte ve gelecek nesillerin de yolunu bulamayacak olmasına dair endişe yaratmaktadır.

Belgeselin sonuncu sahnesinde yerinden taşınmış olan mezarlardan oluşan yeni inşa edilmiş mezarlık yer almaktadır. Kamera, geniş bir açıyla kocaman bir doğal alanı beton yığınları ile dolduran mezarlığın büyüklüğünü, sıklığını ve tıpkı TOKİ evleri gibi tek tipliğini göstermektedir. Yakınlarının mezarını arayan bir Hasankeyf yerli halkı mezarı bulduğunda ismin yanlış yazıldığını söyler. Mezar taşları, kaybedilen kişinin hatırasını canlandırır. Bu imge ölünün bir zamanlar yaşamış olduğunun delilidir; yani bir zamanlar insan olduğunun da bir kayıdır. Kurulan bu imgeyle ölmüş olan ataya dönüşür (Sayın, 2017, s. 11). İnsanın belleğindeki bu imgeyi yerle bir eden bu yıkımların duygusal yükleri büyüktür. Mezar aynı zamanda sığınılacak duygusal bir evdir. Ölenin evi taşınmamıştır yaşayanın belleği tahrip edilmiş, ataları ile olan bağları koparılmıştır.

“12 bin yıllık tarih şimdi suyun koynunda ağlıyor, eriyor ve boğuluyor” cümlesiyle belgesel sonlanır Tarih kişiselleştirilirken nehre, vadiye ve tüm bir ekosisteme dair yıkımın vurgusu zayıf kalmaktadır.

Ilısu barajının kendisinden önce inşa edilen Keban barajıyla benzerlikleri ve karşıt görüntülerin aynı kamera açısı içerisinde verilmesi bütünsel bir bakış açısı oluşturarak anlatımı güçlenmiştir. Zorunlu yerinden edilmenin sadece yaşayan insanlara yönelik olmadığı, tarihi yapıların da ölümlerin de zorunlu olarak yerinden edildiğine dikkat çekilmiştir. Bununla birlikte, barajların ekosisteme dair yıkıcı ve yok edici konumuna sadece filmin başlarında bir çocuğun kompozisyonu ve çizimlerinde rastlanmaktadır. Ekosistem konusuna veya nesli tükenen canlılara yer verilmemiş olması anlatımı tezimizin üzerinde durduğu ekolojik kaybın temsili açısından eksik bırakmıştır. Belgesel filmde açıklayıcı ve tarihsel belgesel yaklaşımı benimsenerek, söylenenler arşiv bilgileriyle, mahkeme tutanakları ile desteklenmiştir. Anlatıcının dış ses olarak yer almıştır. Ekolojik kederin çevresel bilgi ve kimliğe dair olan kaybı, kültür ve geçim kaynaklarının kaybı ve gelecekte olacak kayıplar açısından keder görülmüştür.

5.4. Iısu Barajının Yapım Hikayesi²¹

Yönetmenliğini DSI Genel Müdürlüğü'nün yaptığı “Iısu Barajının Yapım Hikayesi” belgeselinin dili Türkçedir. Süresi, kırk bir dakikadır.

Belgesel barajın yapım aşamalarına dair tamamen teknik bilgilerin anlatıldığı bir belgeseldir. Daha çok barajın yararlarına odaklanan belgeselde, Hasankeyf'e, Dicle nehri havzası ekosistemine, orada yaşayan canlılara, bitki türlerine, nehir kenarında yaşayan insanlara yer verilmemiştir. Egemenin bakış açısına sahip olan bu belgesel suyun insan için öneminden bahsederken, aynı zamanda barajların enerji için yararları ve ülke kalkınması için önemi üzerinde durmaktadır. Belgeselde anlatımlar dış ses tarafından aktarılırken alanında uzman olan teknik ekibin bilgileriyle çoklu odaklanma bir anlatımla desteklenmiştir. Doğrudan kameraya konuşan bu aktörler tarafından yapılan bu açıklamalar ve röportajlar otoriteyi inşa etmeye hizmet eden söylemler barındırmaktadır. Röportajlarda bir köy muhtarı haricinde Iısu Barajı inşaatı ile etkilenen topluluklardan kimseye söz hakkı verilmemiştir.



Resim 5.4.1(Iısu Barajının Yapım Hikayesi belgeselinden bir kare)

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=9TheIxEb04&t=926s>

Üstten bir kamera açısıyla başlayan belgeselde Dicle nehri görüntüleri eşliğinde bir dış ses tarafından öyküsel bir anlatımla şu sözlerle başlar; “*Dicle nehri, Teyratta Tiglis, İncilde Tigris, Kuran’da Dicle*”. Nehrin yaşamla olan bağı ve tanıklığına değinilir. Daha sonra su kullanımını doğru yapan medeniyetlerin gücüne değinilir. Resim 5.4.1’de görüldüğü gibi nehirle yaşamı iç içe geçmiş canlılara yer verilmiş ve belgesel boyunca bu yaşamlardan söz edilmeyecektir. Barajların doğa ve canlılar üzerindeki etkilerini görmek için daha önce yapılmış birçok baraja bakmak yeterli olacaktır. Nehirler, ırmaklar, çaylar, ormanlar, meralar, yeraltı suları, yeraltı kaynakları insanlığın ortak müşterekleridir. Toplumun ortak kullanımına sunulması gereken bu varlıklar, asla özelleştirilmemesi gereken, özel mülk kategorisine indirgenmemesi gereken yaşam kaynakları/ alanlarıdır. (Başkaya, 2020, s. 83). Bu müştereklerin barajlarla tahrip edilmesi aynı zamanda yerli halkın mülksüzleştirilmesidir.

Hidroelektrik barajlarının geniş alanları sular altında bıraktığı, insanları zorunlu göçlere maruz bıraktığı, biyoçeşitliliği ve ekosistemleri önemli şekilde etkilediği bilinmektedir. “*Sulak alanlar, endüstriyel emisyonlar, yaban hayatı ve karbon için peydahlanan finansal krediler, daha büyük bir sürecin parçalarıdır. Doğanın yeniden üretimi, yeryüzündeki biyolojinin sömürülmesi bu sürecin önemli bir parçasıdır*” (Smith, 2022, s. 133). Önemle üzerinde durulması gereken husus bugünün ihtiyaçlarını karşılarken, gelecek kuşakların yaşamsal ihtiyaçlarını gözden çıkarmamaktır. Gelecek kuşakları enerji üretimi için büyük bir yoklukla baş başa bırakmamak önemli bir husustur.

İlusu 16. Bölge Müdürü Fuat Eker; Dicle nehrinin akımlarının düzensizliğinden bahsederek akımların depo edilerek halkın kullanımına sunulacağını söyler. Barajın yapım aşamasında ertelemelerin olmasına dair serbest dolaylı bir söylemle şunları söyler; “*Devletimizin kaynaklarından dolayı proje uzun süre askıda kalmıştır, 2008 yılında bu inşaat sayın bakanımızın destekleri ile faaliyete geçti*”. Barajın tek amacı olduğu, bu amacın da enerji üretmek olduğunu vurgular. Enerji üretimi yapılırken barajlarla havzalardaki akım rejimi değişir ve habitatın kendini yenileyebilme kapasitesini ve dengesini bozar. Su sıcaklığını artırır, su kalitesini bozar, balık göçünü azaltır, türlerin yok olmasına neden olur (Tiğrek, 2014, s. 13). İlusu Barajı sonrası

havzadaki akım rejimlerinden dolayı birçok balık ölümü gerçekleşmiştir (Yoksu, 2021)

Şırnak Güçlükönak Çevrimli Köyü Muhtarı oturduğu yerden eliyle bazı noktaları işaret ederek bu noktalarda etüt yapıldığını dile getirir. Yine işaret ederek şunları söyler; “*Şuraların sular altında kalacağı söylenirdi ama biz inanmazdık devletin böyle gücü olduğuna. Ama baktık oluyor. Devletin gücü çoktur; istediğini yapıyor*”. Bu noktadan hareketle muhtarın köy ile ilgili sorunları veya yapılan faaliyetlerin tahripkâr sonuçlarına dair kaygılarını dile getirilmesi beklenir. Örnek olarak, yapılan iskân konutları köylünün ihtiyacını karşılamış mıdır? Göç etmek zorunda kalan insan sayısı ne kadardır? Tarım arazileri su altında kalan köylüler ne yapmıştır? Bu gibi soruların cevapları verilmemiştir. Bu konuda birçok araştırma yapılmış ve sonuç olarak, daha önce belirtildiği gibi birçok insanın baraj inşaatı ile mağdur olduğu gözlenmiştir.

İlusu 16. Bölge Müdür Yardımcısı Mahmut Şayak, 1969’dan bu yana on- on bir baraj aksiyerinin araştırıldığını ve sonuç olarak en iyi yerin baraj kurulan yer olduğuna karar verildiğini dile getirir. Daha önce de belirtildiği gibi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi İnşaat Bölümü yüksek lisans araştırma konusu olarak “*İlusu Barajı ve HES, Alternatif Çözümlerin Araştırılması*” farklı bir olanağın olup olmadığı Emrah Yalçın tarafından araştırılmış ve beş barajdan oluşan bir proje çıkarmıştır. Mevcut proje ile karşılaştırıldığında su altında kalacak alan azalmaktadır (Yalçın, 2010). Su altında kalan alanın azalması demek birçok canlı türün de neslinin yok olması demektir. İnsan suyu enerjiye dönüştürürken sadece bugünü düşünerek gelecek yıkımları göz ardı etmektedir.

Doğal dünyanın yıkımı küresel kapitalizmin, sanayileşmenin, “Batı medeniyetinin” veya insanların hayat verdiği kurumların herhangi bir hatası sonucu değildir. Son derece haris bir primatın evrimsel başarısının sonucudur. Tarih ve tarih öncesi dönemin tamamında insanın ilerlemesi ekolojik yıkımla paralel gitmiştir (Aktaran, (Garrard, 2020, s. 210)).

Barajlar tarih boyunca refah getirmemiş ve birçok canlıyı etkileyerek büyük bir doğa yıkımına neden olduğu görülmüştür. Belgeselde Ilisu barajının sadece bir inşaat

projesi olmadığı, aynı zamanda bölgenin arkeolojik ve kültürel faaliyetlerini, yeniden yerleşimini, alt yapı faaliyetlerinin tamamlanmasını ve kamulaştırmaları içerdiği söylenmektedir. On iki bin yıllık tarihi olan bir yerleşim yerinin bunca yıldır göz ardı edilmesi ve bir baraj projesi ile altyapı faaliyetlerinin gündeme gelmesi bu noktada düşündürücüdür. Peki bu baraj yapılmasaydı arkeolojik, kültürel, alt yapı faaliyetleri yapılmayacak mıydı? Halihazırda yapılan altyapı çalışmaları toplumun refahını bozmakta ve ekolojik tahribatlar yaratmaktadır.

Ilısu barajının ilk mühendislerinden biri olan inşaat mühendisi Abdurrahman Aydın öz öyküsel bir anlatımla, buraya geldiğinde bir mahrumiyet bölgesi ile karşılaştığını söyler. Yollarda ulaşım sorunu, malzeme getirme sorunu yaşanmaktadır. Midyat/ Dargeçit/ Güçlükönak’ ta yollar inşa edilmiş, daha sonra da ulaşımın kolaylığı için geçici köprüler yapılmıştır. Diğer taraftan da kalıcı köprüler yapıldığı söylemektedir. Bir taraftan da insanların buraya gelip çalışabilmesi için güvenlik sorununu çözmeleri gerektiğini söyleyerek baraj çevresinde on iki adet korugan yaptıklarını ve beş adet karakol yaptıklarını söyler. Aynı zamanda karakolların ulaşım yollarını da yaptıklarını dile getirir. Baraj sahası içinde kalan beş köyün alt yapı ve su sorunu çözdüklerini, şantiye alanı içerisinde kendi şantiye çalışanları için sosyal tesisler yaptırdıklarını söyler.

Baraj yapım aşamasında baraj inşaatında çalışanların refahı için yapılan çalışmalar halka hizmet yapılmış gibi gösterilmektedir. Baraj yapımına karşı çıkanlar için ise “Türkiye’nin bölgesel bir güç olmasını istemeyen mihraklar” söylemi devlet tarafından kullanılmıştır. Böylelikle “güvenlik barajı” söylemi gündeme getirilmiş ve barajın yapımına karşı çıkanlar, ülke güvenliğinin sağlanmasına da karşı gelmiş olacaktır (İlhan, 2016, s. 352). Oysa ki dünya çapında bilim insanlarının araştırmaları ve deneyimlerle ispatlandığı üzere milyonlarca yılda oluşmuş ekolojik denge baraj inşaatları ile yerle bir olmaktadır. Naess’a göre, insan ve insan olmayan yaşamların gelişimi ve refahının kendi içerisinde bir değeri vardır. Bu değerler insan dışındaki dünyanın insani amaçlar konusunda kullanışlı olup olmadığından bağımsızdır (Devall & Session, 2019, s. 142).

Ilısu Barajı ve HES Mühendislik ve Müşavirlik Hizmetleri Konsorsiyumu Müşaviri Şakir Dengiz öz öyküsel doğrudan bir anlatımla şunları söyler; “Biz geldiğimizde bir şey yoktu nehir normal yatağında akıyordu”. Nehrin yönünü değiştirdiklerini söyler. Barajların hep refah getirdiğini, buradaki insanlara da refah getireceğini dile getirir.

Bir nehrin ya da çayın doğal akışını bozarsanız, bunun birçok olumsuz etkisi olacaktır. Çünkü akarsular çevrelerini etkiledikleri gibi, çevreden de etkilenirler. Doğal akışı engellenen, boruların içine alınan akarsuların kaynakları, oluşan farklı mikroklima değişimleri nedeniyle zamanla zayıflayacaktır. Doğadan sağlanan hiçbir yararın bedelsiz olmadığı kuralı mutlaka işleyecektir. Bu bedel de hem kısa ve hem de uzun vadede ödenecektir. Uzun vadede yağış rejimi bozulacaktır. Küresel ısınmayı arttıran etkenlere bir yenisi eklenecektir (Başkaya, 2020, s. 86-87).

Nehirlerin yatağından koparılıp bir havzaya hapsedilmesi ile birçok canlının da yaşamının tehlike altına gireceği yapılan araştırmalar ve öncesinde yapılan barajlarla görülmüştür. Ekolojik tahribatı ve kaybı dikkate almayan, dolayısıyla yas duygusuna da uzak olan, ekoeleştirel bir yaklaşım sergilemeyen bu belgesel doğa üzerinde tahakküm kuran ve kendi insan merkezietçi çıkarlarını savunan egemenin bakış açısını yansıtan bir propaganda belgeselidir. Ayrıca toplumu yansıtan belgesellerin temel argümanı olan röportajlarda barajdan dolayı mağdur olan yerli halka söz hakkı verilmemiştir.



Resim 5.4.2 (Ilisu Barajının Yapım Hikayesi belgeselinden bir kare)

Resim 5.4.2’de görülen beton set üstten bir kamera açısıyla gösterilmiştir. Doğal bir yapının içerisinde devasa bir beton yığını ve iş makineleri doğal yapının ritmini bozmaktadır. Foucault'nun temsil teorisini belirtirken *Las Meninas* resmini örnek alarak özne ve temsil açısından okur (Hall, 2017, s. 77-78). Resmi bu bakış açısıyla inceleyecek olursak, resim görünen dışında görünmeyeni de temsil eder mi? Asıl kaybedilecek olanı göremiyoruz fakat tam da asıl önemli şeyi çağrıştırmakta olduğu düşünülmektedir. Hasankeyf’i göremiyoruz; mevcudiyetiyle değil yokluğu ile temsil edilmiştir. Foucault, gördüğümüz şey/görünür olan mevcudiyet) ve göremediğimiz şey/çerçevenin içinden yerinden edilmiş şey(yokluk) arasındaki bu kompleks etkileşim aracılığıyla resmin anlamının üretildiğini söyler. Temsilin gösterilen şey kadar gösterilmeyen şey yolu ile işlev göreceğini ekler (2017, s. 78). Bu belge filme Foucault’nun “*Las Meninas*” resmi gibi özne ve temsil açısından okursak, bu belge filmde iki özne bulunmaktadır. Biri görünen baraj diğeri ise barajın çağrıştırdığı kayıplardır. Kayıpları göremezsek de sonuçlarının orada olduğunu bilmekteyiz. Belgeselin anlamı tam da izleyicinin bakış açısıyla tamamlanmaktadır.

5.5. Democracy/ Demokrasi²²

Yönetmenliğini Todd Southgate'in yaptığı "Damocracy" belgeselinin dili İngilizce ve Türkçedir. Belgesel 2013 tarihinde yapılmış, süresi, otuz dört dakika yirmi yedi saniyedir.

Dünyanın en çok tartışılan iki baraj projesi olan Brezilya'daki Belo Monte ve Türkiye'deki Ilısu Barajını konu alan Demokrasi belgeseli, yaygın direnişe rağmen iki büyük ölçekli barajın temelleri atılırken, dünyanın kaybetmekte olduğu kültürel ve doğal mirasa odaklanmıştır. Yaşamları baraj projeleriyle tehdit altında olan ve bu barajlara karşı mücadele veren yerli halklar, sivil toplum örgütleri, akademisyenler ve avukatlarla görüşmeler yaparak onların görüşlerine yer veren çoklu odaklanma anlatıma yer vermiştir. Dicle ve Xingu (Şingu) nehirlerinin beslediği topraklarda binlerce yıldır varlığını koruyan yerli halkların, kültürlerin ve yaban hayatın barajlarla nasıl yok edileceği konu alınmıştır.



Resim 5.5.1 (Democracy belgeselinden bir kare)

²² <https://www.youtube.com/watch?v=IrmhJ1bUEeI>

Yukarıdaki Resim 5.5.1'deki görüntü ile başlayan film aynı zamanda belgeselin gidişatını gösteren iki dakikalık bir tanıtım planıdır. Kısa kısa görüntülerden oluşan bu plan izleyiciye nerede olduğunu ve nelerle karşılaşacağını haber veren, genel kurgunun ne üzerine kurulacağına dair bilgileri sunmaktadır. Yüzündeki boya, ten rengi ve içten haykırışı kadının Belo Monte'nin yerli halkından biri olduğuna işaret etmektedir. Gözyaşlarının yanağından süzülüşü, isyankâr tavrı ile çerçevenin dışına taşan görüntülerin neler olacağı konusunda izleyiciyi hazırlamaktadır. Kadrajdan taşmasının, çerçeveye yani verili kalıba sığmamasının duygusal bir yakınlık kurma amacının yanı sıra metaforik bir değeri vardır. Filmin gidişatı yönünden ilk görüntü önemli rol oynamaktadır çünkü bu yolla izleyici filmin bağlamına adapte olmaktadır. Belgesel filmin başlangıcından itibaren bir anlatıcının sesi duyulmaktadır. Bu anlatıcı kimi zaman bir dış ses olurken, kimi zaman alanında bir uzman, kimi zaman da yerli halktan bir kişi olabilmektedir. Anlatım görüntüleri desteklemektedir.

Filmin tanıtım planından sonraki ilk görüntüler Hasankeyf'in genel çerçevesini oluşturan durağan ve hareketli görüntülerin bir seçkisi gibidir. Burada görüntü ile birlikte bir ağıt niteliğinde olan Aynur Doğan'ın seslendirdiği Şeva Tari (*Karanlık Gece*) adlı şarkı ara ara görüntülere eşlik etmiştir. Hasankeyf'in tarihi, sosyal yaşamı, kültürü, ekolojisi hakkında bilgi verilir. Mezopotamya'nın bereketli topraklarında Dicle Nehri kıyılarında bulunan Hasankeyf'in, 12.000 yıl öncesine ait yerleşim yerleriyle dünyanın en eski sürekli yerleşim yerlerinden biri olduğu bilgisi verilir. Ilısu Barajı'nın yapılması durumunda 30.000'den fazla insan yerinden edilecek, etkisi Irak'taki Basra bataklıklarına kadar hissedilecektir. Ilısu Barajı'ndaki çalışmalar, barajı durduran mahkeme kararlarına ve Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti'nin neredeyse tüm yükümlülüklerini yerine getirmediğini vurgular. Bundan dolayı 2009'da Avrupa kredi kuruluşlarından fonların geri çekilmesine rağmen, baraj inşaatının devam etmiş olduğuna altını çizer.

1999-2005 yılları arasında iki dönem ICOMOS (Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi) Türkiye başkanlığını yürüten, Hasankeyf kazılarında çalışmış olan ve Hasankeyf'i kurtarma mücadelesinde önemli rol almış olan Prof Dr. Zeynep Ahunbay ve arkadaşları 3 Mart 2006 tarihinde AİHM'ne (Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi) Hasankeyf'i kurtarmak ve gelecek kuşaklara kültürel ve doğa mirasını aktarabilmek

adına dava açmışlardır. Dava 21 Haziran 2016 kararı ile reddedilmiştir (Kabul Edilebilirlik Hakkında Karar, 2016). Hasankeyf'in arkeolojik değeri bilinmekte fakat Ilısu Barajı ile birlikte birçok tarihi eserin sular altına gömülmesine göz yumulmaktadır. Barajlar bir havzadaki tüm yerleşimleri yok ettikleri için kültür varlıkları açısından günümüzde en kapsamlı yok ediciler olarak düşünülmektedir. Diğer yatırımlar tek bir yerle yerleşim alanını veya kalıntıyı yok ederken barajlar her dönem en çok rağbet gören bir coğrafi birimi, bir ovayı veya vadiyi içerisindeki her türlü kültür varlığı ile toptan yok etmektedir (Özdoğan, 2021, s. 10). Bundan dolayı baraj ölçeğinde sorun çok daha büyük olmaktadır. Ayrıca barajla birlikte şu ana kadar ortaya çıkarılmış 300'den fazla arkeolojik alanın baraj sularının altında kalacağı, 35 bin üzerinde insanın evlerini terk etmek zorunda bırakılacağı tespit edilmiştir (Doğa Derneği, s. 9). Yerel halkın zorla yerinden edilmesinin hafızayı silmek ile eşdeğer olduğu düşünülmektedir. Birçok insan kimliklerinin bir kısmını yaşadığı yerde inşa eder ve onun kaybı kişide kimliksizlik hissi yaratabilir. Bu da kişide kaybolmuşluk, yalnızlık hisleri yaratır. İnsanlar öz kimliklerinin üzerinde temellendiği toprak değiştiğinde veya kaybolduğunda kaybolan parçasının yasını tutar (Cunsolo & Ellis, 2018).

Dicle' Fırat kaplumbağaları ve birçok kuş türünün yanı sıra memeli türlere de ev sahipliği yapması, UNESCO dünya mirasının on kriterinden dokuzunu karşılaması açısından önemlidir. Dünyada bu kriterlerin onda dokuzunu karşılayan tek yer olması vurgulanır. Fakat hükümetin Hasankeyf'in UNESCO kültür mirasına girmesi için başvurmamış olmasından yakınılmaktadır. Belgeselde hem doğal güzelliklere hem de tarih katmana değinilmesi ile geniş bir perspektif yakalanmıştır. Ekosistemlerin, peyzajların ve türlerin yok olması, bozulması, ölümü gibi fiziksel ekolojik kederin yanı sıra kültürel değer kaybıyla ilişkili keder de görülmektedir. Burada yaşanan keder biçimi insanların ötesinde hissedilen bir keder olmuştur. Çevredeki manzara değiştikçe korku, endişe ve stres yaşanmaktadır. Cunsolo, manzaraların değişimi ile insanda oluşan korku, üzüntü gibi duygulara, "*sonu olmayan yavaş ve kümülatif bir keder*" demektedir. (Goldberg, 2020). Bu tür keder çevredeki manzaraların, günlük yaşamdaki rutinlerin ve alışkanlıkların zorunlu olarak yavaş yavaş değişmesiyle ortaya çıkmaktadır. Hasankeyfte baraj yapım sürecinde alışık olunan manzaraların bir anda

inşaat sahasına dönüşmesi, balıkçılık yapan insanların barajla balıkçılığı yapamaz duruma gelmesi gibi.

Özellikle iklim değişikliğinin giderek daha fazla insanın yaşayacağı bir deneyim olacağı görülmektedir. Ekosistemlerin, doğanın, türlerin ve yaşam biçimlerinin kaybının yası, muhtemelen dünya çapında daha sık yaşanacak bir deneyim olacaktır.

Belgeselde aynı kaderi yaşayan bir başka nehre gidilir. Bu nehir Xingu (Şingu) nehridir. Bu nehrin etrafında 18 etnik gruba dair yaklaşık 25 bin yerli yaşamaktadır. Xingu nehri yerli halkın yaşamını idame etmeleri için, balıkçılık yaptıkları önemli bir nehirdir. Sadece yerli halk için değil doğa için de önemlidir çünkü ekolojik dengeyi sağlamaktadır. Buna rağmen Xingu nehri Brezilya hükümetinin düzenlediği altmış adet yeni baraj projesi ile tehdit altındadır. Belo Monte Barajı bu barajlar içinde en ısrar edilen ve en tartışmalı olanıdır; tıpkı Ilısu barajı gibi. Bu projeden dolayı 40 bin insan yerlerinden edilecek ve Xingu nehri kuruyacaktır. Farklı coğrafyalarda olmalarına rağmen Ilısu ve Belo Monte projelerinin birçok ortak yanına değinilmiştir. Her iki proje de hükümetler tarafından ısrarla yapılmak istenmiştir. Halk tarafından büyük tepki almış, protestolar yapılmıştır. İki projenin ortak yönleri anlatılırken montaj ile imajların ekranda kolajlanması anlatımı güçlendirmiştir.



Resim 5.5.2(Democracy belgeselinden bir kare)

Belgeselde bilgi görselleştirmeleri kimi zaman haritalarla, kimi zaman uydu görüntüleriyle somutlaştırılmıştır. Belgeselde kullanılan bu harita Resim 16 anlamlıdır. Dünya üzerinde birçok baraj yeşil enerji üreten projeler olarak tanıtılarak gezegene hiçbir zararı yokmuş gibi gösterilmektedir. INPA (Amazon Ulusal Araştırma Enstitüsü) araştırma görevlisi Dr. Philip Fearnside öz öyküsel bir anlatımla şunları söylemekte; “*HES’ler hep temiz enerji üreten yeşil enerji santralleri gibi sanki küresel ısınmaya hiç katkıları yokmuş gibi sunulmuşlardır*”. İnsanların bu sözleri sürekli duyduklarından dolayı inandıklarını, işin diğer boyutunun saklandığını dile getirmektedir. Barajlarında sera gazı ürettiklerini, özellikle de metan gazı ürettiklerini söyleyerek iklim değişikliğinin getireceği tehlikenin çok büyük ve farklı boyutlarına dikkat çekmiştir.

Coğrafya, mekân, doğa, sosyal teori ve tarih alanlarında çalışmalar yürüten dünya ve kapitalizm arasındaki ilişkiyi araştıran (Smith, 2022, s. 127), yeşil kapitalizmin çok daha derin bir anlamı olduğunu savunmaktadır. Kapitalizmin doğaya gücünü köklü şekilde yoğunlaştıran ve derinleştiren bu ekolojik metalaşmanın, finansallaştırma ve piyasalaştırma süreçleri için devreye konulan ana bir stratejiye dönüştüğünü söylemektedir. Doğanın bir sömürüye döndüğünün açık bir kanıtı olarak yeryüzü kaynaklarının tüketimi karşımıza çıkmaktadır. Doğayı üretmek girişimi kapitalist ve sömürgeci bir girişimdir. “*İnsanın kendi üzerine düşünme acziyeti, doğada devasa bir endüstriyel dönüşümün yolunu açmakla kalmadı, bu sürecin, hava ve su kirliliğinden nükleer silahlanma ve küresel ısınmaya kadar uzanan yıkıcı sonuçları karşısında geniş çaplı bir toplumsal körlük de yarattı*” (Smith, 2022, s. 137).

Derin ekoloji yaklaşımı bu girişimi yıkıcı bulmaktadır. İnsan tahakkümünün aşırı boyutlara ulaşmış olduğunu ve gittikçe kötüye gittiğini vurgulamaktadırlar. Yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamak dışında insanların bu çeşitlilik ve zenginliği azaltmaya hakkı olmadığını eklerler (Devall & Session, 2019, s. 142). “*Kendine zarar verirken doğaya da zarar verirsin*” söylemi üzerinden kendini gerçekleştirmek ile yakından ilgilidir. Her şeyin yaşama ve gelişme hakkına sahip olduğunu söyler. Ekosferdeki bütün canlıların ve organizmaların aynı iç değere sahip olduğunu iddia eder. Naess, türlerin diğer türleri yiyecek, barınak vb. kullansa dahi biyomerkezci eşitlik sezgisinin ilkece etik olduğunu varsayar. Biyomerkezci eşitlik tam olarak, Aldo

Leopold'un ifade ettiği, insanların hiçbir türün efendisi olmadığı biyotik topluluğun birer yurttaşı olduğu düşüncesine denk gelmektedir (2019, s. 139).

Doğa derneği başkanı Dicle Tuba Kılıç gözyaşları içinde şunları söyler; “*Bu bir cinayet. Dicle’yi öldürmek tarihimizi öldürmek demek. Bizi de öldürmeniz demek aslında. Bütün bölgeyi içindeki canlılar ve bitkilerle öldüreceksiniz. Yüzyıldır dünya nehirleri öldürüyor*”. Bu konuşmadan da anlaşılacağı üzere büyük bir yaşamın, bir ekosistemin yok olmasına şahit olacağız. Kılıç’ın bu yaşadığı duygusal tepkiler için sotalji terimi kullanılmaktadır. Kendini bağılı hissettikleri manzaralarda geri dönüşü mümkün olmayan kayıpların yaşanmasının oluşturduğu zihinsel, duygusal ve ruhsal olarak oluşan sıkıntılar anlamına gelmektedir (Comtesse, Ertl, Hengst, Rosner, & E, 2021).

Belo Monte ve Ilusu Barajlarının en önemli ortak noktalarından biri hukuk mücadelelerinde haklı bulunmalarına rağmen hükümetlerin baraj yapımlarına devam etmeleridir. Devletlerin otoriter bir tavır içerisinde olmaları halkı rahatsız etmiştir. Hukuk anlamında güvenleri sarsılmıştır. Fakat bu haksız proje karşında savaşımaya devam edeceklerini de vurgulamışlardır. “Nehrin ölümü hepimizin ölümü,” demişlerdir. Hükümetleri kendilerinin seçtiğini ve birleşirlerse kazanacaklarını ve mücadeleye devam edeceklerini belirtmişlerdir. Ekolojik kederin kolektif deneyimleri, insanlara ilham vererek, onları yerlere, ekosistemlere ve türlere karşı güçlendirilmiş bir sevgi ve bağılılık duygusu ile birleşebilir. Kederi eylemler yaparak karşılamak ve keder hakkında konuşmak bu noktada insanların kaygılarını azaltarak onları içsel olarak güçlendirmektedir (Goldberg, 2020). Belo Monte halkı ve Hasankeyf halkı ekolojik yas ile başa çıkmak için kaygılarını eylemle karşılamışlar ve yürüyüşler, protestolarla bir araya gelerek mücadelelerinde ortaklaşmışlardır.

Bu belgesel baraj yapımlarının bütün zararlarına değinen toplumsal gerçekçi bir belgeseldir. Toplumsal şartların, çevre ve kurumların insanların yaşamları üzerindeki etkilerini göstermeyi amaçlayan betimsel tarzdaki bu belgesel ekolojik tahribatları da göstermiştir. Belgesel ekosistemlerin, doğanın, türlerin ve yaşam biçimlerinin kaybının yası dünya çapında daha sık bir deneyim haline gelmesi muhtemel olduğundan, iklim değişikliğine bağılı kayıpların uzun vadeli etkilerine odaklanmaktadır. Bu belgeselde nitel verilere dayanılarak önerilen üç tür keder şekline de rastlanmıştır.

Birincisi, fiziksel ekolojik kayıp, türlerin, peyzajların ve ekosistemlerin yok olması, bozulması veya neslinin tükenmesidir İkincisi, çevresel bilgi kaybı, fiziksel çevrenin özellikleri ve bilgisi ile ilişkili olarak inşa edilen kişisel ve kültürel kimliklerin bozulmasıdır. Üçüncüsü ise, gelecekte beklenen kayıp türler, manzaralar, ekosistemler, yaşam biçimleri veya geçim kaynakları ile ilgili olan kayıplardır.



SONUÇ

Dünyanın farklı yerlerinde süren baraj karşıtı mücadeleyi konu alan veya barajlardan dolayı yaşanan/yaşanacak yıkımları konu alan çok sayıda belgesel film bulunmaktadır. Dünyanın en tartışmalı barajlarından biri olan ve Türkiye’de bulunan Ilısu Barajı’nın durdurulması için gerek yurt içinde gerekse uluslararası çapta birçok mücadele olmuştur. Yaşanan bu mücadeleleri, yaşanacak yıkımları veya yapılan birçok haksızlığı yansıtan birçok belgesel çekilmiş; bir yandan da yıkımları yapanların bakışı açısını yansıtan belgeseller de yapılmıştır. Tezimiz kapsamında seçtiğimiz beş adet belgesel film, özellikle farklı bakış açılarını temsil etmeleri, aynı zamanda ekolojik bağlamda tartışmaya imkân sağlıyor olmaları bakımından ve Ilısu Barajı ile başlayan kayıplar ile yaşanan ekolojik yasin temsillerinin izini sürme açısından önemlidir.

Seçtiğimiz belgesellerde yönetmenlerin kendilerini konu bağlamında nasıl konumlandıkları her bir filmin biçimsel özelliklerine ve anlam katmanlarına yansımaktadır. Bu katmanlar tezimiz kapsamında seçilen belgesellerde tek tek derinlikli incelenmiş ve karşımıza ilginç sonuçlar çıkmıştır. İlk olarak, “Siya Avé” belgeselinin yönetmenin kendisi de Ilısu Barajı yıkımlarına birebir maruz kalmış olan biridir. Dolayısıyla, bu belgeselde içerden bir bakışa; yıkımı birebir yaşamış olan birinin bakış açısına tanık olmaktayız. Bu belgeseli tezimizde incelediğimiz diğer belgesellerden ayıran önemli bir özellik, ekolojik, mimari ve tarihsel boyutu olan katmanlı bir tahribatı sadece Hasankeyf’le sınırlandırmamasıdır. Çok katmanlı bu tahribat nedeniyle Dicle Vadisi boyunca zarar görecekt alanlara da dikkat çekerek, Hasankeyf’in daha büyük bir ekosistemin parçası olduğunun hakkını verip, bu bütünlüklü alanı küçük bir köy üzerinden anlatmıştır. Dicle Vadisi’nin küçük bir kısmını oluşturan bir köye odaklanarak, o köyün gerçekliği üzerinden bütüne dair meselelerin anlatılabileceğini göstermiştir. Göz önünde olmayan bir alandan (Dicle Nehri kenarından bir köy) hem görünen alanı hem de bütünü bağlamından koparmayarak güçlü bir şekilde yansıtmıştır. Yıkıma maruz bırakılanların, mülksüzleştirilenlerin, belleği tahrip edilenlerin perspektifinden bir anlatım görülmüştür. Belgeselde kimlik, bellek, doğa kaybından ve zorunlu göçlerden dolayı

kederin yoğun bir şekilde yaşanması izleyiciyi de bu kayba ortak etmektedir. Bu noktada belgesel sinema bir yas tutma mecrasına dönerken, yaşanan ekolojik yas gerçekliğinin temsili etkili bir anlatıma dönmüştür.

Ekolojik yasin temsilindeki tercihlerin yönetmenin kendini konumlandırma şekli ile ilintisini takip ettiğimizde dikkatimizi çeken diğer film, “Suyun Ölüm Tarihi” olmuştur. Belgeselin yönetmeni yıllarca Hasankeyf’i kurtarma girişiminde aktivist olarak yer almıştır. Dolayısıyla yönetmen de yaşanan kayıplara ve yıkımlara birebir maruz kalmış birinin perspektifinden anlatmaktadır. Sadece maruz kalmış biri değil, aynı zamanda yaşam hakkını savunan, yıkımın karşısında duran, mücadele veren bir duruşa sahiptir. Toplumsal gerçekliği en iyi anlatan yöntemlerden biri olan röportajı belgeselin bütününe yayarak hareketli görüntülerle bütünleştirmiştir. Röportajlarda söz hakkı verdiği bireyler, yaşadıkları kayıpların farkında olan, kayıplar karşısında kederlenip ekolojik yası derinden hisseden öznelerdir. Bu özneler yas da ortaklaştığını da göstermektedir. Röportajlardaki bireylerin isyankâr ve bilinçli söylemleri izleyiciler ile yaşananlar arasındaki perdeyi aralayıp izleyiciyi de bu kayba ortak etmektedir. “Hebû Nebû Heski” belgeselinin yönetmeni toplumsal içerikli birçok belgesele imza atmış bir yönetmendir. Bu belgeseli güçlü kılan özellik, karşılaştırmalı bir anlatım dilini benimsemesi ve başka bir belge film (Fırat Göl Oluyor) ile desteklemesidir. Yönetmen, yaşanmış olanlardan yani geçmişin deneyiminden yola çıkarak yaşanacakları yani muhtemel bir geleceği belgelerle izleyiciye sunarken, yaşanmış olan ve gelecekte yaşanması muhtemel kayıpların duygusal yükü ile izleyiciyle duygudaşlık kurmuştur. “Damocracy” belgeselinin yönetmeni ise birçok ülkede uzun soluklu çevre araştırmaları yapan bir araştırmacıdır. Farklı çevre sorunlarına şahit olması nedeniyle evrensel bir perspektiften yaklaşmıştır. Belgeselde farklı ülkelerde bulunan iki tartışmalı barajı karşılaştırmalı bir şekilde ele alarak, barajların bulunduğu coğrafyalardaki halkların ortak paydalarını küresel bir bakış açısıyla sergilemiştir. Dünyanın farklı bölgelerinden olan insanların yaşadığı sorunların ortaklığı üzerinden bir kurgu oluşturmuştur. “DSI Hasankeyf Belgeseli” ise bir yapım şirketine yaptırılmıştır. Bu belgeselde de röportajlar ön plandadır; fakat “Suyun Ölüm Tarihi” belgeselinde karşımıza çıkan tavırdan farklı olarak, bu belgeselde alanında uzman kişilerin teknik bilgileri ön plana çıkmaktadır. DSI

belgeselinin bakış açısı, diğer belgesellerden ayrılmaktadır. Diğer dört belgesel yıkıma maruz bırakılanların ve ona karşı mücadele edenlerin bakış açısına sahipken, DSI belgeseli ise yıkımı yapanların, baraj inşasının yanında duranların perspektifi ile izleyiciye seslenmektedir. Bir yıkım senaryosundan çok bir mühendislik dehası vurgusu ile bunu izleyiciye sunmaktadır.

Belgesel bir yas tutma biçimi olabilir mi? Bu perspektiften baktığımız zaman akla hemen şu soru gelmektedir. Belgesellerde ekolojik yas ne derece paylaşılmıştır? Kaybedilenlerin yol açtığı yasin ekolojik yas olarak doğası belgesellerde ne kadar temsil edilmiştir? Ekolojik yasin izini sürdüğümüz söz konusu belgesellerden “Siya Avé” belgeselinde kayıp ile doğrudan karşılaşmaktadır. Yasin en güçlü feryadı olan büyük bir “**ağıt**”ın üzerine inşa edilmiştir. Ekolojik yas sürecini anlamlandırmada kullanılan Kubler Ross’un Beş Aşamalı Modeli’nden esinlenilerek Stephan W. Runnig tarafından oluşturulan “The 5 Stages of Climate Grief 2007” makalesinde kaybın beş sistemi ile ekolojik yası anlamlandırma aşamasından biri olan kabullenme aşaması görülmektedir. Kaybolan veya kaybedilene veda edilerek kayıp karşısındaki duygu durumları da görülmüştür. “Suyun Ölüm Tarihi” ve “Demokrasi” belgesellerinde de ağıt kullanılmıştır. Kayıp karşısında bir iç dökme eylemi olan bu **ağıtlar** “Siya Avé” belgeselinde izleyiciyi içerisine çekerek izleyiciyi de ağıta ortak etmektedir. “Suyun ölüm tarihi” belgeselinin sonunda bir **ağıt** başlar, yönetmen önce kaybedilene gösterip sonra izleyiciye yasını yaşaması için sessiz bir alan bırakmıştır. Demokrasi belgeselinde ise ağıt, tahrip edilecek, zorla kaybedilecek alanın görüntüleriyle başlamakta. Böylece izleyiciyi önceden bir kayba hazırlarken kaybın evrenine doğru bir yolculukla yüzleştirmektedir. Kaybı küresel bir çapta ele alınması anlatımı güçlendirirken izleyici ile de ortaklaştırmıştır. “Hebû Nebû Hes kif” belgeseli yaşanacak kayıpları yaşanmış kayıplar üzerinden göstererek güçlü bir etki ile izleyiciyi içerisine almaktadır. Anlatılan bu dört belgeselde kayıp karşısında tepkilere görülmüştür. Kimi zaman bir ağıtle, kimi zaman bir çığlık ile kimi zaman gözyaşları ile kimi zaman bir görüntü ile kayıp ile mücadele edenin feryadında rastlanmaktadır. Yaşanacak kayıplara ekolojik, tarihsel, kültürel, sosyal açılardan, küresel bir ölçekte rastlanılmıştır. DSI belgeselinde herhangi bir kayıptan ya da projenin olumsuz tarafından söz edilmemektedir. Aksine ülke için bir kazanımdan bahsedilmektedir.

Fakat sessiz bir film gibi sadece görüntüler üzerinden bir kurgu yaratılacak olunursa görüntüler büyük ölçekte bir yıkımı belgelemekte ve daha büyük ölçekte ekolojik tahribatın haberini vermektedir. Doğa içerisindeki iş makineleri, büyük beton bloklar, devasa boyutta borularla suyun tutsak edilmesi birçok açıdan kayıp ile karşılaşmakta ve sonraki kayıpların artçıları olarak düşünülmektedir.

“Suyun Ölüm Tarihi” belgeseli birçok farklı insana söz hakkı vermesi ile anlatıma çoğulcu bir dil kazandırmıştır. Söz hakkı verilen insanların dile getirdikleri fikirler bazı farklılıklar gösterse de ortak noktaları baraj inşaatı yapımına karşı oluşlarıdır. Barajın yol açacağı yıkım ve kayıplara odaklanarak oluşturulan bu montajda herhangi karşıt bir fikir bulunmamaktadır. Kayıplar karşısında konuşmacıların fikirleri ortaktır ve kayıpların farklı yönlerine değinilmiştir. Biri ekolojik kaybı dile getirirken, bir diğeri toplumsal belleğe dair kaybedileni, kimlik kaybını dile getirmektedir. Röportajlar esnasında kamera genel görüntüleri, hava çekimlerine ağırlık verilerek kullanılmış, yakın plan çekimlere çok az yer verilmiştir. Böylelikle yönetmen Hasankeyf’i bir özne olarak göstererek hakkında konuşulan yerin genel görüntüleriyle kayba farklı bir perspektif katmıştır. Ekolojik yasin duygu durumu görüntülerden çok söylemlerde hissedilmiştir.

“Demokrasi” belgeselinde Mezopotamya’nın göz bebeği olan Dicle nehri ve Amazonların kalbi olan Xingu nehrinin beslediği topraklarda yıllarca yaşamış olan yerli halkların baraj inşaatlarına karşı mücadelelerine yer verilmiştir. Yaşadıkları doğayı yani evlerini kaybetmenin kederinde ortaklaşmışlardır. Birçok yıkımdan söz edilirken aynı zamanda alanında uzman kişiler tarafından barajların çevreye ve atmosfere verdiği zararlar gösterilmekte. Bu zararlar diğer canlıların yaşamlarını da tehlike altına koymaktadır. Evlerini kaybedenin sadece insanlar olmadığı da görülmektedir. Kocaman bir ekosistemin yok oluşuna tanık olunan bu belgeselde halkların kayıp karşısında müşterekleşmesi, ortak yas tutma eylemleri görülmektedir. Alanında uzman kişiler, belgeler, görseller ve hukuki dokümanlarla desteklenen bu belgeselde ekolojik yas temsilleri güçlüdür.

“Siya Avé” belgeselinde kurgusal bir zaman görülmekte fakat bu kurgu anlatıyı akışkan bir zemine oturarak anlatılmak istenen net bir şekilde doğal yapısı içerisinde içerisinde anlatılmıştır. Doğal bir kurgu içerisinde görüntü ve sözlerin paralel birliği

görülmekte. Böylelikle görüntü ve görselliğin birliği anlatımı güçlü kılmıştır. Küçük bir zaman dilimi yani bir günlük köy ziyaretine sığdırılan kurgu ile kaybın yarattığı dehşeti ve derin üzüntünün ekolojik yasını güçlü bir şekilde temsil edilmiştir.

“Hebû Nebû Heskif” belgeselinde ekolojik kayıpları en güçlü yansıtan öge küçük bir çocuğun kompozisyonu ve çizdiği resimdir. Daha önce yaşanmış kayıplardan yola çıkılarak elde bulunan filmler, belgeler ve şahitler bu belgeselde kayıpları güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Yönetmenin “Fırat Göl Oluyor” belgesel görüntüleri ile Hasankeyf görüntülerini derlemesi, röportajlarla desteklemesi ile bir bütün oluşturarak ekolojik yas bağlamında güçlü bir temsil yaratmıştır.

Tezimiz kapsamında seçilen bu dört belgeselde yoğun bir şekilde barajın yaratacağı yıkımlar ve kayıplar üzerinde durulmuştur. Sadece DSI belgeselinde barajın refah getireceği ve insanlık için çok büyük bir kazanç olduğu üzerinde durulmuştur. DSI belgeselindeki iş makineleri, beton yığınları görüntüleri ekolojik farkındalığı olan izleyiciye yıkımı ve kayıpları hatırlatsa da filmin kendi perspektifi, metni ve kurgusu açısından ekolojik kayba ya da ekolojik yasa dair bir temsil amaçlanmamıştır.

Sonuç olarak, “Hebû Nebû Heskif”, “Siya Avé”, “Suyun Ölüm Tarihi” ve Demokrasi belgesellerinde ekolojik yas temsilleri vardır. Bu dört belgeselleri değerlendirildiğinde her birinin farklı bir perspektif ile kaybı başarılı bir şekilde yansıttığı görülmektedir. Kayıptan oluşan yas duygu durumu görülmüştür. Belgesel sinemada ekolojik yas temsili temelinde cevabı aranan soruların büyük ölçüde karşılığı olduğu belirlenmiş, ekolojik yas temsilleri görülmüştür. İncelenen belgesellerde ekolojik yas anlamında ön plana çıkan temsil, yerinden edilmişliğin ve bellek mekân bağının kopuşunun yansımasıdır. Belgesel sinemanın bu noktada bir yas tutma mecrası olabileceği tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Ahunbay, Z., & Balkız , Z. (2009). *Hasankeyf ve Dicle Vadsı'nın Yüksek Evrensel Değeri*. Doğa Derneği.
- Aitken, I. (2021). John Grierson ve Belgesel Sinema Hareketi. B. Winston içinde, *Belgesel Sinema Kitabı* (K. Özgen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Aouf, R. S. (2021). *Carlo Ratti Associati, çok uluslu petrol şirketi tarafından desteklenen kuruluma bitkilerin karbonu nasıl yakaladığını açıklıyor*. Mayıs 5, 2022 tarihinde Dezeen: <https://iklimgazetesi.com/iklim-degisikligine-dikkat-ceken-sanat-uretimleri/> adresinden alındı
- Arda, Ö. (2010). *Belgesel Film*. İstanbul Üniversitesi, Radyo Televizyon VE Sinema. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi.
- Arda, Ö. (2018). *Belgesel Sinemanın Üçüncü Sinemada Temsili*. İstanbul: Kriter Yayınları.
- Arneson, K. (2012, Mart). *Representation through Documentary: A Post-Modern Assessment*. Şubat 25, 2022 tarihinde Universty of Missouri: <https://artifactsjournal.missouri.edu/2012/03/representation-through-documentary-a-post-modern-assessment/#:~:text=Like%20photography%2C%20documentaries%20are%20a,photograph%2C%20to%20signify%20truth%20also>. adresinden alındı
- Aykanat, F. (2018, Haziran 25). Antroposenik Amnezya: Antroposen Çağı'nda İnsan Kaynaklı Çevresel Dönüşümler ve Değişen Doğa İmgesinin Kültürel Hafızamında Bıraktığı Boşluklar. (C. Ö. Özmen, Dü.) *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 35-51.
- Barlas, N. (2017-18, Kasım, Aralık, Ocak). Doğa Yıkımı Yüzünden Çıkmaza Giren Uygarlığımız İçin Umut Var mı? (C. Ö. Özmen, Dü.) *Doğu Batı*(83), 127-141.
- Başkaya, F. (2019). *Çığrından Çıkmuş Bir Dünya*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Başkaya, F. (2020). *Eko-Sosyalist Paradigma (Komünist Topluma Giden Yol)*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Baudrillard, J. (2011). Simülasyonun Hiper-gerçekliği. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram (1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi)* (S. Gürses, Çev., s. 1069-1071). İstanbul: Küre Yayınları.
- Bikiç, N. Ç. (2018). *Türkiye'de Belgesel Film Festivallerinde Film Seçimlerini Belirleyen Etkenler*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.

- Braidotti, R. (2018). *İnsan Sonrası*. (Ö. Karataş, Çev.) İstanbul: Kolektif.
- Butler, J. (2018). *Kırılgan Hayatlar*. (B. Ertürk, Çev.) İstanbul: Metis.
- Butler, J. (2020). *Savaş Tertipleri*. (Ş. Öztürk, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cauwenberge, G. V. (2021). Cinéma Vérité : Vertov Yeniden Gündeme Geliyor. B. Winston içinde, *Belgesel Sinema Kitabı* (Ö. Sarıyıldız, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cavanagh, M. (2019, Ocak 10). Grief, It's Time to Talk About Ecological. Nisan 15, 2022 tarihinde <https://undark.org/2019/01/10/its-time-to-talk-about-ecological-grief/> adresinden alındı
- CNN Türk. (2011). Temmuz 2, 2022 tarihinde Kuzey Kore neden ağlıyor?: <https://www.cnnturk.com/2011/guncel/12/21/kuzey.kore.neden.agliyor/641369.0/index.html> adresinden alındı
- Comtese, H., Ertl, V., Hengst, S., Rosner, R., & E, G. (2021). Ecological Grief as a Response to Environmental Change: A Mental Health Risk or Functional Response? Nisan 26, 2022 tarihinde <https://doi.org/10.3390/ijerph18020734> adresinden alındı
- Cunsolo, A., & Ellis, N. (2018, Nisan 4). Hope and mourning in the Anthropocene: Understanding ecological grief. *The Conversation*.
- Çakaroz, E. (2008). *Belgesel Sinemanın Tarihsel Süreç İçinde Geçirdiği Değişim ve Bu Değişimin Sonucu Olarak Televizyondaki Belgesel Dayalı Melez Program Türleri*. Yüksek Lisans, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-Televizyon Anabilim Dalı, Eskişehir.
- Çevik, A. (2012). *Hasankeyf Medeniyetlerin Buluştuğu Kent*. Ankara: Doğa Derneği.
- Demir, Ü. (2015). *2000 Sonrası Türk Belgesel Sinemasında İdeolojik Gerçeklik*. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, İzmir.
- Demirkan, P. (2014, ocak 29). *HES'ten önce HES'ten sonra*. Yeşilist: <https://www.yesilist.com/hesten-once-hesten-sonra/> adresinden alındı
- Demos, T. (2022). Sürdürülebilirlik Politikası: Çağdaş Sanat ve Ekoloji. E. Sezgin içinde, *Sanat ve Ekoloji* (E. S. Merve Tokmakçıoğlu, Çev., s. 19-65). İstanbul.
- Devall, B., & Session, G. (2019). Derin Ekoloji. (Ş. Öztürk, Dü.) *Cogito*(93), 136-146.
- DHA. (2021). *Hasankeyf'in sembolü Küçük Saray'da yükseltme çalışması*. Mayıs 5, 2022 tarihinde NTV: <https://www.ntv.com.tr/sanat/hasankeyfin-sembolu->

kucuk-saraydayukseltme-calismasi,N9owdHdark6uGSaGPse2dw adresinden alındı

DİHABER. (2017). *HDP'li vekil kendini Hasankeyf'teki kayalara zincirledi*. Mayıs 5, 2022 tarihinde Evrensel: <https://www.evrensel.net/haber/329753/hdpli-vekil-kendini-hasankeyfteki-kayalara-zincirledi> adresinden alındı

Doğa Derneği. (2012). *Hasankeyf Araştırma Raporu*. Doğa derneği.

Doğa Derneği. (2016). *İLİSU BARAJI ÇED RAPORUNUN DEĞERLENDİRMESİ*. Ankara.

Doğa Derneği. (tarih yok). *Hasankeyf Yok Olmazsın!* Doğa Derneği.

Doğaner, İ. (2018). *Gilgameş-Enkidu yas modeli- Ben-Sen psikodramanın ahlak felsefesi*. İzmir: Duvar.

Doğaya Bir Darbe Daha. (2011, Nisan 28). Mayıs 21, 2022 tarihinde NTV Haber: <https://www.ntv.com.tr/turkiye/dogaya-bir-darbe-daha,-fhtDwUqK0msuUtf8l7bvA> adresinden alındı

Ekinci, B. T. (2016). Belgeselde Canlandırma ve Gerçekçilik Sorunu. *Akdeniz İletişim Dergisi*, 11-33.

Ergin, M. (2019). Ekoeleştiri ve Dolaşıklık Poetikası. (Ş. Öztürk, Dü.) *Cogito*(93), 128-135.

Ergül, A. (Yöneten). (2017). *Dîroka Mirina Avê/Suyun Ölüm Tarihi* [Sinema Filmi]. Şubat 8, 2022 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=EpagzSTzMOU&t=13s> adresinden alındı

Ergül, A. (2021, Şubat 4). Hasankeyf. (L. Keskin, Görüşme Yapan)

Es, M., & Oral, T. (2014). Toplu Konut İdaresi (TOKİ) Uygulaması Üzerine Bir İnceleme: Kocaeli Gölcük İlçesi. *HAK-İŞ Uluslararası Emek ve Toplum Dergisi*, 3(6), 90-109.

Esen, M. (1998). *Belgesel Sinema ve Türkiye'de Belgesel Sinemanın Geçirdiği Evreler*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Radyo -Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.

Freud, S. (2020). *Yas ve Melankoli*. İzmir: Cem Yayınevi.

Galway, L., Beery, T., Jones-Casey, K., & Tasala, K. (2019). Mapping the Solastalgia Literature: A Scoping Review Study. 05 26, 2022 tarihinde <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/31349659/> adresinden alındı

Garrard, G. (2020). *Ekoeleştiri(Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar)*. İstanbul: Kolektif Kitap.

- Goldberg, H. (2020, Şubat 3). We Need to Talk About Our Ecological Grief. aralık 7, 2021 tarihinde <https://advice.theshineapp.com/articles/we-need-to-talk-about-our-ecological-grief/> adresinden alındı
- Grierson, J. (1968). Belge Film Üstüne. (A. Göktürk, Dü.) *Türk Dili Dergisi*(196), 343-347.
- Hablemitoğlu, Ş. (2021). *Yas Uzun Bir Veda*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Hall, S. (2017). *Temsil(Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları)*. (Ö. Uysal, Dü., & İ. Dünder, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hasankeyf Koordinasyonu. (2019). *Ilisu Barajı ve Hidroelektrik Santrali Projesi Eleştiri Raporu*. Hasankeyf Koordinasyonu.
- Hasankeyf Kordinasyonu. (2019). *Ilisu Barajı ve Hidroelektrik Santralı Projesi Eleştiri Raporu*. Hasankeyf Koordinasyonu.
- Hight, C. (2021). Ciddiyetin Ötesinde : Belgesel Sapmaları. B. Winston içinde, *Belgesel Sinema Kitabı* (S. Salman, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İHD. (2009). *Ocak 1990- Mart 2009 Döneminde Köy Korucuları Tarafından Gerçekleştirilen İnsan Hakları İhlallerine İlişkin Özel Rapor*. İHD.
- İlhan, A. (2016). C. Aksu, S. Erensü, & E. Evren içinde, *Sudan Sebepler (Türkiye'de Neoliberal Su-Enerji Politikaları ve Dİrenişleri)* (s. 339-369).
- Ilısı Barajının Yapım Hikayesi* (tarih yok). [Sinema Filmi]. Şubat 03, 2022 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=9TheIjxEb04&t=926s> adresinden alındı
- İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi*. (1948, Aralık 10). Nisan 9, 2022 tarihinde İnsan Hakları Derneği: <https://www.ihd.org.tr/insan-haklari-evrensel-beyannames/> adresinden alındı
- Işıkman, N. G. (2009). *Ötekini Belgelemek; Belgesel Sinemada Kültürel Temsiller*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı , İstanbul.
- Jamankulova, R. (2008). *Kırgız Belgesel Sinemasında Propaganda*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.
- Kabul Edilebilirlik Hakkında Karar, 6080/06 (Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi Haziran 21, 2016). Mart 8, 2022 tarihinde <https://inhak.adalet.gov.tr/Resimler/SayfaDokuman/1162020095313AHUNBAYVD.pdf> adresinden alındı.
- Kalafatoğlu, Ş. T. (2016, Ocak-Şubat-Mart). Şehir Senfonileri: Modern Şehir Hayatının Belgesel Filmdeki Yansımaları. (A. M. Kırık, Dü.) *UHİVE(Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi)*(10).

- Kalaycı, N. (2019). Annelik, Hayvan- Oluş, Yeryüzü. (Ş. Öztürk, Dü.) *Cogito*(93), 36-53.
- Kemal, Y. (1993). *Ağıtlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kömürcü, M. c. (tarih yok). *İklim değişikliği ve çevreye dikkat çeken 8 sanat eseri*. Mayıs 5, 2022 tarihinde Molatik: <https://www.milliyet.com.tr/molatik/galeri/iklim-degisikligi-ve-cevreye-dikkat-ceken-8-sanat-eseri-74482/1> adresinden alındı
- Kurt, S. (2022, 06 15). Batman Kürtlerinde Yas. (L. Keskin, Röportaj Yapan) Batman.
- Kutay, U. (2006). *Kamera-Gerçek İlişkisi ve Belgesel Sinemada Gerçek*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sinema-Tv Anabilim Dalı, İzmir.
- Leopold, A. (2020). *Bir Kum Yöresi Almanagi ve Oradan Buradan Eskizler*. (U. Özdağ, Çev.) İstanbul: Türkite İş Bankası.
- Naess, A. (2005). The Shallow and the Deep. *OpenAirPhilosophy*.
- Oktan, A. (2005). *Türkiye'de Belgesel Sinema ve Suha Arın (Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı)*. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Radyo, TV ve Sinema Anabilim Dalı, Erzurum.
- 'Ölen' buzula veda. (2019). Mayıs 5, 2022 tarihinde Yeşil Gazete: <https://yesilgazete.org/olen-buzula-veda/> adresinden alındı
- Öngören, S. G. (1991). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması*. İstanbul: Der Yayınları.
- Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Prechtel, M. (2020). *Yağmura Kavuşan Toprağın Kokusu/(Yas Tutarak Yaşamın Yüceltilmesi)*. İstanbul: Butik Yayıncılık.
- Randall, R. (2009). Loss and Climate Change: The Cost of. *ECOPSYCHOLOGY*, 121-124.
- Rotha, P. (1968, Ocak). Belge Filmciliğin Bazı İlkeleri. (A. Soley, Dü.) *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi*, 17(196), 342-343.
- Running, S. W. (2007, 9). The 5 Stages of Climate Grief. *University of Montana*.
- Ryan , M., & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera (Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası)*. (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Saadetyan, E. G. (Yöneten). (2019). *Hebû Nebû Heskîf*[Sinema Filmi]. Şubat 7, 2022 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=Zh0CDhjN2SU> adresinden alındı

- Sayın, Z. (2017). *Ölüm Terbiyesi*. İstanbul: Metis.
- Smith, N. (2022). Bir Birikim Stratejisi Olarak Doğa. E. Sezgin, & A. Artun (Dü.) içinde, *Sanat ve Ekoloji* (E. Gen, Çev., s. 125-156). İstanbul: İletişim.
- Susam, A. (2021). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema* (2 b.). (E. Rıza, Dü.) İstanbul, Sirkeci: Ayrıntı Yayınları.
- Şanlı, A. S. (2018). Yasın Protestoya Dönüşümünü İncelemek: Cumartesi Anneleri Hareketi Örneği. *Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi*, 1(2), 97-113.
- Tiğrek, D. D. (2014). *Hidroelektrik Tesislerinde Sosyal Duyarlılık ve Çözümler*. İzmir.
- Tuna, N. (1999-2000, Kasım-Aralık- Ocak- Mart). Güneydoğu Anadolu Projesi Kapsamında Ilısu ve Karkamış Gölleri Etkilenme Alanlarında Kültürel Varlıkların Belgelenilmesi ve Kurtarılması Projesi. *İdol (Arkeoloji ve Arkeologlar Derneği Dergisi)*(3-4), 28-35.
- Ulutak, N. (1988). *Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik*. Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- UNESCO. (2022). UNESCO Dünya Mirası Listesi. Mayıs 5, 2022 tarihinde <https://www.unesco.org.tr/Pages/125/122/UNESCO-D%C3%BCnya-Miras%C4%B1-Listesi> adresinden alındı
- Vertov, D. (1968, Ocak 1). Sinema-Göz'cülerin Devrimi. (N. Özön, Dü.) *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi*, 17(196).
- Yalçın, E. (2010). *Ilısu Dam and HEPP, investigation of alternative solutions / Ilısu Barajı ve HES, alternatif çözümlerin araştırılması*. Yüksek Lisans, Ankara.
- Yazgünoğlu, K. (2017-2018). İnsan Çağında Çevresel Estetik: Güzelin ve Çirkinin Ötesinde "Doğasonrası" Ekolojiler. (C. Ö. Özmen, Dü.) *Doğu Batı*, 67-83.
- Yenigün, K., & Yüzgöl, F. (2013). BARAJ GÜVENLİĞİ AÇISINDAN TİP SEÇİMİ: ÖYBK BARAJLARDA ETKEN FAKTÖRLER VE ILISU BARAJI ÖRNEĞİ. 3. BURSA ULUSLAR ARASI SU KONGRESİ VE SERGİSİ, (s. 555-574). Bursa.
- Yıldırım, E. (2019). Televizyon Belgesel Filmleri Anlatı Yapısının İzler Kitle Beklentilerine Etkileri Ve Örnek Belgesel Film Çözümlemesi. *Dördüncü Kuvvet*, 134-149.
- Yıldız, P. (2021). *Kayıp Hafızanın İzinde (Sinemada Geçmişle Yüzleşme Yas ve İnkâr)*. İstanbul: Metis.
- Yılmaz, Ç. (2021). *Ekosinema " Çevreci Film Eleştirisine Giriş"*. Doruk.

- Yoksu, M. (2020). Hasankeyf'te 900 yıllık Küçük Saray suya gömüldü. Haziran 4, 2021 tarihinde <https://www.evrensel.net/haber/406766/hasankeyfte-900-yillik-kucuk-saray-suya-gomuldu> adresinden alındı
- Yoksu, M. (Yöneten). (2020). *Siya Avé* [Sinema Filmi]. Şubat 9, 2022 tarihinde https://www.youtube.com/results?search_query=siya+ave adresinden alındı
- Yoksu, M. (2021, Nisan 24). Hasankeyf. (L. Keskin, Röportaj Yapan)
- Yoksu, M. (2021, Ağustos 23). *Hasankeyf'te balık ölümleri yine başladı, baraj suyu hastalık saçıyor*. Kronos: <https://kronos34.news/tr/hasankeyfte-balik-olumleri-yine-basladi-baraj-suyu-hastalik-saciyor/> adresinden alındı
- Yüce, T. (2001). *Belgesel Sinemada Gerçekçilik Anlayışı ve Türkiye'deki Örnekleri*. Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Anasanat Dalı, İzmir.
- Zavattini, C. (1968, Ocak). Yeni-Gerçekçilik Üzerine Görüşler. (N. Özön, Dü.) *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, 17(196).
- Ziberman. (2022). Ağlamaya Devam Edersek Kör Olacağız. (T. M. Golar, Dü.) İstanbul. Temmuz 2, 2022 tarihinde <https://www.zilbermangallery.com/if-we-keep-the-crying-we-will-go-blind-tr-e313.html> adresinden alındı