

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

REHA ERDEM SİNEMASINA EKOELEŞTİREL AÇIDAN
BİR BAKIŞ; DOĞA VE KÜLTÜR DİKOTOMİSİNİN
ÇÖZÜMLEMESİ

İpek SAYRAK

2501150556

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. AYŞEN AKKOR GÜL

İSTANBUL – 2019

ÖZ

REHA ERDEM SİNEMASINA EKOELEŞTİREL AÇIDAN BİR BAKIŞ; DOĞA VE KÜLTÜR DİKOTOMİSİN ÇÖZÜMLEMESİ

İPEK SAYRAK

Günümüzde doğanın tahribatı arttıkça, bu durum roman, film, dizi gibi anlatılara konu olmaktadır. Bu anlatılarda doğanın geleceği konusunda endişeler gösterilmektedir. Çevre krizinin yükselmesiyle, bu anlatılar da çoğalmaktadır. Böylelikle, önceleri salt doğa bilimlerinin araştırma alanı olan ekoloji, kültürün alanına da girmiştir. İklim ve coğrafi koşulların kültürün gelişimi üzerindeki etkilerini inceleyen araştırma alanı olan Kültürel ekoloji içinde, kültür üretimleri çevre ve insan ilişkisini temel alacak şekilde incelenmektedir.

Bu çalışmada Ekoeleştirel çözümleme ile Reha Erdem'in filmlerinin okuması yapılmıştır. Zapf'ın Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat ve Gürses'in Kültürel Ekoloji Olarak Sinema kavramları bu çalışmanın dayanakları arasında yer almıştır. Tezde sinema sanatının temelindeki doğa ve kültür dikotomisi Reha Erdem filmlerinde irdelenmiştir. Yapılan araştırmada Reha Erdem filmlerinin bu açıdan incelenebileceği saptanmıştır. Dolayısıyla yönetmenin filmleri çalışmanın araştırma alanı olarak belirlenmiştir. Reha Erdem filmleri arasından, *Kosmos* (2009), *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013), *Koca Dünya* (2016), *Jin* (2012), *Hayat Var* (2008) ve *Beş Vakit* (2006) filmleri ise bu çalışmanın örneklemleri olarak belirlenmiştir.

Literatür taraması kısmında Ekoeleştiri kavramının tarihsel gelişimi ele alınmıştır. Bu nedenle, Ekoeleştirin araştırma alanlarından biri olan bilimsel paradigmlar içindeki konumu irdelenmiştir. Ayrıca Kültürel Ekolojinin edebiyat, mitoloji ve sinema gibi kültür üretiminin farklı alanları ile ilgili olan ilgisi tezin alan araştırması kısmına temel oluşturmak üzere incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ekoeleştiri, Kültürel Ekoloji, Reha Erdem, Dikotomi, Hubert Zapf

ABSTRACT

ECOCRITICAL READING OF REHA ERDEM'S MOVIES; ANALYSIS OF NATURE AND CULTURE DICHOTOMY

İPEK SAYRAK

Today as the environmental destruction scales up, narratives such as novels, movies and tv serials tackle this subject more and more. These narratives manifest anxiety for the future of nature. As the environmental crisis worsens, the number of these narratives increases too. Thus, what used to be the investigation matter of solely the natural sciences, has also entered the field of culture. Within the field of Cultural Ecology, which analyzes the effects of climate conditions and geographical circumstances on the development of culture, the cultural outputs are studied based on the interaction of humankind and the environment.

This study carries out an ecocritical reading of the movies of Reha Erdem. The main concepts of the study are, ‘Literature as Cultural Ecology’ by Zapf and ‘Cinema as Cultural Ecology’ by Gürses. This study investigates the dichotomy in the foundation of cinema via the movies of Reha Erdem. The literature research of this study affirms that, the movies of Reha Erdem can be analyzed from this point of view. Hence the movies of the director, are established as the research subject. The sample of the study are *Kosmos* (2009), *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013), *Koca Dünya* (2016), *Jin* (2012), *Hayat Var* (2008) and *Beş Vakit* (2006).

The historical evolution of Ecocriticism is analyzed in the literature review. The position of Ecocriticism within the scientific paradigms is investigated. Furthermore, the connection of Cultural Ecology with fields such as literature, mythology and cinema is researched to provide foundation for the field research.

Keywords: Ecocriticism, Cultural Ecology, Reha Erdem, Dichotomy, Hubert Zapf

ÖNSÖZ

Günümüzde teknolojik ve bilimsel gelişmelerin durmaksızın ilerlemesi ve ekonomik kar elde etme isteği yüzünden doğanın sömürülmesi had safhaya gelmiştir. Hiç durmayan üretim ve tüketim nedeniyle dünyamız fakirleşmektedir. Eğer insanlık, kendi konumunu sorgulamaz ve aynı şekilde devam ederse, çevrenin tahribatı geri döndürülemez boyutlara ulaşacaktır. İklim bilimciler bu konu üzerinde çalışmakta, bununla ilgili çalışmalar yayınlamakta, bilimsel makaleler ve belgeseller ile kamuoyuna bu sorunun vahametini açıklamaya çalışmaktadır. Fakat bu çaba geniş kitlelere tam anlamıyla erişmemektedir. Bu noktada hikayeler devreye girer. Çünkü bilimsel gerçeklikler ve istatistikler her ne kadar elzem olsa da insanları gerçekten etkileyen şey, hikayeler olmaktadır. Doğanın sadece insanların faydası için, istediği gibi sömürülecek, etken bir nesne olmadığı, hikayeler sayesinde gösterilebilir.

Uzmanlara göre Ekoeleştirici, sanat yapıtlarında, çevre ve kültür ilişkisini araştırması ile, doğa ve insan hakkındaki yargıları çözümleyerek açığa çıkarabilir. Böylelikle çevre sorunları, daha geniş çevrelere ulaşabilir. En azından bu ve bunun gibi Ekoeleştirici çalışmaların amacı ve umudu budur. Bu nedenle Reha Erdem filmleri bu çalışmada Ekoeleştirici bakış açısıyla okunmuştur. Çünkü yönetmenin filmleri, doğa ve insanın konumu hakkında, izleyiciyi düşünmeye iten, filmlerdeki karakterler vasıtasıyla kendi konumunu sorgulatan hikayelere sahiptir.

Benim için çok önemli olan bu çalışmayı mümkün kılan, yol göstericiliği ve sabrı ile yardımlarını hiç esirgemeyen, kıymetli danışman hocam Prof. Dr. Ayşen Akkor Gül hocama teşekkürü borç bilirim. Bana inanan ve destekleyen aileme, özellikle anneme; yardımları için Dr. Öğr. Üyesi Özlem Arda'ya, Enis Rıza Sakızlı ve Nalan Sakızlı'ya ve Prof. Dr. Hasan Akbulut'a çok teşekkür ederim. Son olarak, her izlediğimde bana farklı sorular sorduran, etkileyici filmlerin özgün yönetmeni Reha Erdem'e maillerime cevap vererek bana zaman ayırdığı için teşekkür ediyorum.

İSTANBUL, 2019

İPEK SAYRAK

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

EKOELEŞTİREL BAKIŞIN TEMELLERİ, GELİŞİMİ VE SİNEMA

1.1. Modern Batı Bilimi Paradigması, Pozitivist Felsefe ve Eleştirisi.....	6
1.1.1. Düalizm ve Doğa-Kültür Dikotomisi.....	12
1.1.2. Ekoloji ve Ekolojik Eleştiri.....	18
1.2. Postmodern Paradigma, Ekoeleştiri ve Sinema.....	22
1.2.1. Ekoeleştiri.....	25
1.2.2. Ekoeleştiri- Doğa Yazını Karşılaştırılması ve Sinema.....	35
1.2.3. Ekoeleştirinin Kaynakları Olarak Mitoloji, Dinler ve Sinema.....	44
1.2.4. Kültürel Ekoloji ve Tragedya.....	53
1.2.4.1. Mitolojide Apollon.....	62
1.2.4.2. Mitolojide Dionysos.....	64
1.2.4.3. Tragedya ve Apollon-Dionysos Dikotomisi.....	67
1.2.5. Ekoeleştirinin bir Uzantısı Olarak Ekofeminizm ve Sinema.....	70
1.2.6. Dijital Sinema Dönemi ve Ekoeleştiri.....	76

İKİNCİ BÖLÜM

REHA ERDEM SİNEMASI'NIN ÖZELLİKLERİ

2.1. Doğa ve İnsan Dikotomisi.....	85
2.2. Kadın ve Erkek Dikotomisi.....	87
2.3. Yetişkin ve Çocuk Dikotomisi.....	90
2.4. Hayvan ve İnsan Dikotomisi.....	91
2.5. Göçebe ve Yerleşik Dikotomisi.....	94

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

REHA ERDEM FİLMLERİNİN EKOELEŞTİREL AÇIDAN ÇÖZÜMLENMESİ: *BEŞ VAKİT, HAYAT VAR, KOSMOS, JİN, ŞARKI SÖYLEYEN KADINLAR VE KOCA DÜNYA*

3.1. Amaç ve Yöntem.....	97
3.2. <i>Beş Vakit</i> Filminin Çözümlemesi	100
3.2.1. <i>Beş Vakit</i> 'teki Diyonizyak Unsurlar.....	101
3.2.1.1. Kitonyen Doğa	101
3.2.1.2. Babaya Baş Kaldırmak	101
3.2.1.3. Kültürün Reddedilmesi	102
3.2.2. <i>Beş Vakit</i> 'teki Apollonik Unsurlar.....	103
3.2.2.1. Pentheus'a Gönderme	103
3.2.2.2. Apollonik Sistemin Kurumları	105
3.2.2.3. İnsan Doğasının Reddedilmesi	106
3.2.3. <i>Beş Vakit</i> 'teki Diyonizyak ve Apollonik Unsurların Etkileşimi ve Dengelenmesi.....	107
3.3. <i>Hayat Var</i> Filminin Çözümlemesi.....	109
3.3.1. <i>Hayat Var</i> 'daki Diyonizyak Unsurlar.....	109
3.3.1.1. Dionysos'a Gönderme	110
3.3.1.2. Bakkhalar'a Gönderme	110
3.3.1.3. Kültürün Reddedilmesi	110
3.3.2. <i>Hayat Var</i> 'daki Apollonik Unsurlar.....	112
3.3.2.1. Pentheus'a Gönderme	112
3.3.2.2. Apollonik Sistemin Kurumları	113
3.3.2.3. İnsan Doğasının Reddedilmesi	114
3.3.2.4. Doğanın Tahribatı	114
3.3.3. <i>Hayat Var</i> 'daki Diyonizyak ve Apollonik Unsurların Etkileşimi ve Dengelenmesi.....	115
3.4. <i>Kosmos</i> Filminin Çözümlemesi	117
3.4.1. <i>Kosmos</i> 'daki Diyonizyak Unsurlar.....	117
3.4.1.1. Dionysos'a Gönderme	117
3.4.1.2. Bakkhalar'a Gönderme	119
3.4.1.3. Kitonyen Doğa	121
3.4.1.4. Babaya Baş Kaldırmak	121

3.4.2. <i>Kosmos</i> 'daki Apollonik Unsurlar.....	122
3.4.2.1. Pentheus'a Gönderme	122
3.4.2.2. Apollonik Sistemin Kurumları	122
3.4.2.3. İnsan Doğasının Reddi.....	124
3.4.2.4. Doğanın Tahribatı.....	125
3.4.3. <i>Kosmos</i> 'daki Diyonizyak ve Apollonik Unsurların Etkileşimi ve Dengelenmesi.....	126
3.5. <i>Jin</i> Filminin Çözümlemesi.....	131
3.5.1. <i>Jin</i> 'deki Diyonizyak Unsurlar.....	132
3.5.1.1. Bakkhalar'a Gönderme	132
3.5.1.2. Kitonyen Doğa	132
3.5.1.3. Kültürün Reddedilmesi	133
3.5.2. <i>Jin</i> 'deki Apollonik Unsurlar.....	134
3.5.2.1. Pentheus'a Gönderme	134
3.5.2.2. Apollonik Sistemin Kurumları.....	134
3.5.2.3. Doğanın Tahribatı.....	135
3.5.3. <i>Jin</i> 'deki Diyonizyak ve Apollonik Unsurların Etkileşimi ve Dengelenmesi.....	135
3.6. <i>Şarkı Söyleyen Kadınlar</i> Filminin Çözümlemesi.....	139
3.6.1. <i>Şarkı Söyleyen Kadınlar</i> 'daki Diyonizyak Unsurlar.....	140
3.6.1.1. Bakkhalar'a Gönderme	140
3.6.1.2. Kitonyen Doğa	143
3.6.1.3. Babaya Baş Kaldırma.....	143
3.6.1.4. Kültürün Reddedilmesi	144
3.6.2. <i>Şarkı Söyleyen Kadınlar</i> 'daki Apollonik Unsurlar.....	144
3.6.2.1. Pentheus'a Gönderme	144
3.6.2.2. Apollonik Sistemin Kurumları.....	145
3.6.3. <i>Şarkı Söyleyen Kadınlar</i> 'daki Diyonizyak ve Apollonik Unsurların Etkileşimi ve Dengelenmesi.....	146
3.7. <i>Koca Dünya</i> Filminin Çözümlemesi	152
3.7.1. <i>Koca Dünya</i> 'daki Diyonizyak Unsurlar.....	152
3.7.1.1. Dionysos'a Gönderme	152

3.7.1.2. Bakkhalar’a Gönderme	153
3.7.1.3. Kitonyen Doğa	154
3.7.1.4. Babaya Baş Kaldırmak	154
3.7.1.5. Kültürün Reddi	155
3.7.2. <i>Koca Dünya</i> ’daki Apollonik Unsurlar.....	155
3.7.2.1. Pentheus’a Gönderme	155
3.7.2.2. Apollonik Sistemin Kurumları.....	156
3.7.3. <i>Koca Dünya</i> ’daki Diyonizyak ve Apollonik Unsurların Etkileşimi ve Dengelenmesi.....	157
3.8. Filmlerde Doğanın bir Karakter olarak Yer alması ve Yönetmenin Doğa hakkındaki Hassasiyeti.....	160
SONUÇ.....	162
KAYNAKÇA.....	167
EKLER.....	183
Ek 1.Reha Erdem’in Hayatı.....	183
Ek 2. Reha Erdem Filmografisi.....	183
Ek 3. Film Künyeleri.....	184
Ek 4. Reha Erdem’in aldığı ödüller.....	188

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Philo'nun var oluş farklılıkları listesi	13
Şekil 2: Pisagor'un Karşıtlıklar Tablosu	13

KISALTMALAR LİSTESİ

Bkz	: Bakınız
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
Edi.	: Editör
EMA	: The Environmental Media Association
ICWSR	: International Conference on the Changing World and Social Research
Prof. Dr.	: Profesör Doktor
s.	: Sayfa
vb.	: Ve benzeri

GİRİŞ

Günümüzde çevre sorunları ve doğanın tahribatı gündemde en çok yer edinen konulardan biri olmaktadır. Sürekli gelişen teknoloji ve bilim dolayısıyla, ekonomik fayda elde etmek ve ilerlemek pahasına doğa sömürülmektedir. Bu durum sadece doğa için değil, aynı zamanda tüm insanlık için büyük bir problem arz etmektedir. Bunun nedeni de insanın da doğanın bir parçası olmasıdır. Doğanın tahribatı, insanlığın da sonunu hazırlamaktadır. İnsanın, salt ilerleme ve fayda için doğadaki diğer unsurları göz ardı etmesinin nedeni antroposentrik yani insan merkezli düşüncedir. İnsanın, doğayı karşısına alarak oluşturduğu ‘insan’ ve ‘doğa karşıtlığı’ irdelenmedikçe bu problemleri bakış açısı sürüp gidecektir. İnsan ve doğa karşıtlığı aynı zamanda ‘kültür’ ve ‘doğa’ karşıtlığı olarak da karşımıza çıkmaktadır. Doğanın tahribatına neden olan antroposentrik bakış açısı bu nedenle eleştirilmektedir. Özellikle sanatçılar bu durumu irdelemektedirler. Sinema da bu irdeme çabasının görüldüğü alanlardan biridir.

Sinema alanında, ülkemizde doğa hakkında kurgu filmleri yapan önemli yönetmenlerden biri Reha Erdem’dir. Reha Erdem’in filmleri, seyircide ekolojik problemlerin eleştirisini içerdiği itibarını uyandırmaktadır (Sarı, 2016, Çalışkan, 2014). Filmlerde doğa neredeyse bir karakter gibi yer almaktadır. Erdem’in hikâyelerinde insanlar yer yer doğanın bir parçası olarak görülmekte, yer yer doğadan uzaklaşmış bireyler olarak öne çıkmaktadır (Colin, 2014). Aynı zamanda filmlerde doğa ve kültür ikiliği işlenmektedir (Colin, 2014). Bu çalışmada, Reha Erdem sinemasındaki doğa ve insanın konumu araştırılacak ve ekoeleştirel bakış açısıyla yönetmenin filmlerine yaklaşılabilecektir. Erdem’in filmlerini ekosentrik yani çevre merkezli bir bakış açısı ile kurgulayıp kurgulamadığı araştırılacaktır. Ekoeleştirel bir çözümle tekniği olan Kültürel Ekoloji çerçevesinde Reha Erdem’in filmlerinin okumasını yapmak bu tezin temel meselesini oluşturmaktadır. Kültürel ekoloji açısından bakıldığında, Erdem Sinemasında hangi karşıtlıklar bulunmaktadır ve bu karşıtlıklar nasıl ifade edilmiştir sorularının cevabı aranmıştır. Reha Erdem Sineması çok çalışılmış olsa da Ekoeleştirel ve Kültürel Ekoloji açısından okumanın yapılmamış olmasından dolayı bu araştırmanın literatüre katkı yapacağı düşünülmektedir.

Ekoloji ve Ekoeleştirme ülkemizde sosyal bilimlerde çok çalışılmamış konular arasındadır. Ekoloji birçok Batı ülkesinde bağımsız bir sosyal bilim disiplini olarak kabul edilmiş iken, Türkiye’de kamu yönetiminde, ekolojik sorunlarla ilgili yetkinlik, sadece mühendislikle ilişkilendirilmesi ve üniversitelerde ekolojiyle ilgili sosyal bilimler bölümlerinin olmayışından görüldüğü gibi, bir doğa bilimi disiplini olarak algılanmaktadır (Mutlu, 2007, s. 10). Dolayısıyla

sosyal bilimlerde az çalışılan bir konu olan Ekoeleştiri üzerinde araştırma yapılması, Ekolojinin sosyal bilimlerde kabul edilen bir alan olması yönünde olumlu bir adım olacaktır. Bu tezin bir diğer amacı, Ekoeleştirin iletişim bilimleri alanında daha fazla görünürlük kazanmasına olanak sağlamaktır. En azından, bu amaç için küçük de olsa bir adım olması ümidi ile araştırma yapılmıştır.

Ekoeleştiri iletişim bilimlerinde yeni bir kavram olsa da edebiyatın içinden çıkan eleştirel bir bakış açısı olması nedeni ile edebi çalışmalarda sık kullanılan bir teknik olmuştur. Örneğin Ergin ve Dolcerocca (2016, s. 300); Serpil Oppermann'ın editörlüğünü yaptığı, *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat* (2012) kitabını, Ufuk Özdağ'ın *Çevreci Eleştiriye Giriş: Doğa, Kültür, Edebiyat* (2014) kitabını, Burcu Karahan'ın *Yeşillenen Edebiyat Eleştirisi* (2002) makalesini, Dilek Bulut'un *Çevre ve Edebiyat: Yeni Bir Yazın Kuramı Olarak Ekoeleştiri* (2005) makalesini, Macit Balık'ın *Çevreci Eleştiri Işığında Latife Tekin'in Romanları* (2013), Macit Balık ve Bilgen Tekben'in *Çevreci Eleştiri Kuramı Açısından Müge İplikçi'nin Cemre Adlı Romanı* (2014) çalışması, Cengiz'in *Buket Uzuner'in "Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları Su" Romanına Ekoeleştiri ve Ekofeminizm Penceresinden Bakış* (2014) çalışması ve Arda Arıkan'ın *Edebi Metin Çözümlemesi ve Ekoeleştiri* (2011) çalışmasını edebiyat alanında Ekoeleştirel bakış açısıyla Türkiye'de yapılan çalışmaların bazıları olarak kaydetmiştir. Yurt dışında ise, özellikle Amerika ve İngiltere'de yapılan çalışmalar göze çarpmaktadır. Garrard'ın *Ecocriticism* (2004), Heise'in *The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism* (2006), Johnson'ın *Bibliographic Essay Greening the Library: The Fundamentals and Future of Ecocriticism* (2009), Estok'un *Doing Ecocriticism with Shakespeare: An Introduction. In: Ecocriticism and Shakespeare. Literatures, Cultures, and the Environment* (2011), Glotfelty ve Fromm'un *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (1996), Huggan ve Tiffin'in *Postcolonial Ecocriticism Literature, Animals, Environment* (2015), Love'in *Practical Ecocriticism: Literature, Biology, and the Environment* (2003) örnek verilebilir. Bu örnekler çoğaltılabilir, çünkü çalışmaların sayısı gün geçtikçe artmaktadır.

Yurtdışında sinema ve ekoeleştiri alanında yapılan çalışmaların çokluğu göze çarpmaktadır. Gustafsson ve Kaapa'nın *Transnational Ecocinema: Film Culture in an Era of Ecological Transformation* (2013), Ivakhiv'in *Stirring the Geopolitical Unconscious: Towards a Jamesonian Ecocriticism* (2008) ve gene aynı yazarın *Ecologies of the Moving Image Cinema Affect Nature* (2013) adlı çalışması, Lu ve Mi'nin *Chinese-Ecocinema in the Age of*

Environmental Challenge (2009), Macdonald'ın *Toward an Eco-Cinema, Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* (2004), Rust ve Soles'in *Ecohorror Special Cluster: "Living in Fear, Living in Dread, Pretty Soon We'll All Be Dead"* (2014), Willoquet-Maricondi'nin *Framing the World Explorations in Ecocriticism and Film* (2010) ve Kaapa'nın *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas: From Nation-building to Ecocosmopolitanism* (2014) bunlardan sadece birkaçıdır. Öte yandan Türkiye'de Ekoeleşitiri ve sinema konusunda yapılan araştırmalar daha sınırlı kalmaktadır: Şen'in *Popüler Sinemada Ekoeleşitiri: Avatar ve Açlık Oyunları* (2016) adlı doktora tezi ve *Bilimkurgu Sinemasında Ekolojik Adalet ve Ekoeleşitiri* (2018) adlı makalesi, Eryılmaz'ın *Çevre Söylemlerine Göre Çevre Konulu Filmlerin Analizi* (2017), Güngör'ün *Animasyon Sinemasına Ekoeleşitirel Yaklaşım: Wall-e Filminin İncelenmesi* (2015), Gürses'in *Kültürel Ekoloji Olarak Sinema: Avrupa Sineması Üzerine İncelemeler* (2007), İgit'in *Animasyon Filmlerinde İnsan ve Doğa İlişkisi* (2016), Mumcu'nun *Evaluations On Human-Environment Relationship Through Filmic Forests: Hayao Miyazaki Films* (2016), Özdemirci ve Monani'nin *Popüler Türk Sinemasında Ekonostalji* (2016), Yaslıkaya'nın *Ekolojik Paradigmada Bir Kavşak: Çevreci Sinema* (2015) gibi.

Tezin çözümleme bölümünde Reha Erdem filmlerinin okunması Hubert Zapf'ın geliştirdiği Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat kavramının 'Üçlü İşlev Modeli' ile yapılacaktır. Zapf'ın bu kavramı sadece edebi eserlerin değil, diğer sanat eserlerinin de çözümlemesi için kullanılmıştır. Örneğin; Lehner, *Videogames as Cultural Ecology: Flower and Shadow of the Colossus* (2017) adlı makalesinde Kültürel Ekoloji kavramıyla bir bilgisayar oyununun okumasını yapmıştır. Sümeli ise *Kültürel Ekoloji Olarak Tiyatro* (2017) adlı makalesinde Zapf'tan ilham alarak, Euripides'in Medea (MÖ y.484-406) adlı tragedyasının okumasını yapmıştır. Buna ilaveten, Schliephake; *Cast Away on the Moon* (2009) adlı filmin okumasını yaptığı *From Green to Brown landscapes—and Back Again: Urban Agriculture, Ecology and Hae-jun Lee's Cast Away on the Moon* (2016) ve Jean Cocteau'nun Orphée (1950) adlı filminin okumasını yaptığı *Orpheus in Black: Classicism and Cultural Ecology in Marcel Camus, Samuel R. Delany, and Reginald Shepherd* (2016) adlı makalelerinde sinemaya Kültürel Ekoloji açısından eğilmiştir. Gürses de Schliephake gibi Kültürel Ekoloji ve sinema ilişkisine eğilmiştir. Gürses'in *Kültürel Ekoloji Olarak Sinema: Avrupa Sineması Üzerine İncelemeler* (2007) adlı çalışmasında 'Kültürel Ekoloji Olarak Sinema' kavramını öne atmıştır (Gürses, 2007, s. 74). Gürses, çalışmasında sinemanın Kültürel Ekoloji olarak yüklendiği işlevi araştırmıştır. Zapf'ın çalışmaları edebiyatın,

kültürü yenileyici ve dönüştürücü işlevini vurgulamaktadır. Zapf edebiyatın bu işlevini kullanarak, nasıl kültür ve doğa arasındaki karşıtlığı uyumlu bir bütün hâline getirdiğini ortaya koymuştur. Zapf'ın çalışmaları, İlknur Gürses'in *Kültürel Ekoloji Olarak Sinema* çalışmasının oluşmasını sağlamıştır (Sümeli, 2017, s. 217).

Bu tez çalışması, Ekoeleştirici alanında yapılan çalışmaların kaydını sunmaktadır. Aynı zamanda Reha Erdem filmlerini ilk defa Kültürel Ekolojinin 'Üçlü İşlev Modeli' ile çözümleyen çalışmadır. ICWSR (International Conference on the Changing World and Social Research) konferansı bildiri kitabında yayınlanan Yalçın, Aytaş ve Can'ın "An Apollonian Civilization's War Against Nature: Analysis of the Film "5 Vakit" Through the Contrast of Culture and Nature" (2016) adlı bildirileri Reha Erdem'in *Beş Vakit* (2006) filmini Dionysos ve Apollon dikotomisi açısından çözümleyen tek çalışma olarak istisnadır. Fakat bu çalışmada Ekoeleştirici bakış açısı yerine, sadece 'sinema' ve 'mitoloji' ilişkisi üzerinden bir okuma yapılmıştır.

Zapf'ın Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat kavramı mitoloji ile de ilişkilidir. Ayrıca mitolojinin Ekoeleştirici bakış açısının şekillenmesinde olduğu kadar, sinema hikâyelerinin şekillenmesinde de etkisi olduğu düşünülmektedir. Sinema ile mitler arasında yoğun bir ilişki olduğu öne sürülmüştür. Bunun nedeni olarak da sinemanın hikâyelerini mitolojik destanlardan karakterler, konular ve elementler olarak üretmesi olarak verilmiştir. (Yalçın, Aytaş ve Can, 2016, s. 594). Sinema alanında yapılan çalışmalar Ekoeleştirici yazınına katkı sağlayacaktır. Buna ilaveten tragedya anlatılarının temelinde bulunan Apollonian ve Dionizyak unsurların (Nietzsche, 2014) sinemada izini sürmek, 'sinema' ile 'tragedya' ve 'mitolojinin' yakından ilişkili olduğunu gösterecektir. İşte bu yüzden Reha Erdem filmleri arasından, Dionysos'un yansımalarını ve Apollon-Dionysos dikotomisini barındıran karakterleri ve hikâyeleri ile *Kosmos* (2009), *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013), *Koca Dünya* (2016), *Jin* (2012), *Hayat Var* (2008) ve *Beş Vakit* (2006) filmleri bu çalışmanın örnekleme olarak seçilmiştir. Bu çalışmada, Antik tragedyadan gelen Apollon ve Dionysos dikotomisi bu filmlerin hikâyesini nasıl şekillendirmiş olduğu irdelenmiştir.

Mitolojik öyküler ve filmler arasında benzerlik kurularak yapılan çözümlemeler, filmlerin sanat değerinin anlaşılmasına ışık tutmakta ve daha geniş bir izleyici kitlesinin filmi daha kolay anlamlandırmasını sağlamaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde, ekoloji ve ekoeleştirici kavramları tartışılmıştır. Bu kavramların ortaya çıkışı, farklı paradigmlar içindeki tartışmaları, edebiyat, mitoloji ve sinema

ile olan ilgileri tartışılmıştır. İkinci bölümde Reha Erdem sinemasının özellikleri araştırılmış ve çalışmanın konusu doğrultusunda, Erdem filmlerindeki dikotomiler irdelenmiştir. Üçüncü bölümde, örneklemdaki filmlerin çözümlemesi, ‘Kültürel Ekoloji’ çerçevesinde yapılmıştır. Tartışma ve sonuç bölümünde ise, ulaşılan bulguların tartışması yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

EKOELEŞTİREL BAKIŞIN TEMELLERİ, GELİŞİMİ VE SİNEMA

Bu bölümde Ekoloji, Ekoeleştir, Ekofeminizm, Kültürel Ekoloji kavramları tarihsel bir sıralama izlenerek irdelenecektir. Ekoloji ve Ekoeleştirelinin kavramsal ve bilimsel olarak nasıl ele alındıklarını göstermek adına bilimsel paradigma içerisinde nasıl ortaya çıktıkları incelenerek tartışılacaktır. Tartışma; modern Batı bilimi, pozitivist felsefe ve postmodern Teori ve eleştirisi üzerinden yapılacaktır. Dolayısıyla alt başlıklarda bu kavramlar ele alınacaktır.

Ayrıca Ekoloji, Ekoeleştir, Ekofeminizm ve Kültürel Ekoloji gibi kavramların, bu araştırmanın ana konusu olan edebiyatın bir kolu olan tragedya, mitoloji ve sinema ile olan ilgisi de araştırılacaktır.

1.1. Modern Batı Bilimi Paradigması, Pozitivist Felsefe ve Eleştirisi

Bu bölümde modern Batı bilimi paradigması ve bu görüşün kaynağını oluşturan Pozitivist felsefe irdelenip, bu paradigmaya eleştir, olarak ortaya konulmuş diğer görüşler açıklanmıştır. Pozitivist felsefenin gelişim süreci, bilgiyi nasıl ele aldığı, özellikleri ve diğer paradigmaların bu özellikleri, Ekoeleştir, tarafından hangi yönlerden eleştirdiği gösterilmiştir. Modern Batı bilimi paradigması ve pozitivist felsefenin, Ekoeleştirel paradigmanın eleştir, ve analiz konuları arasında olması nedeniyle bu bölümde tartışılmıştır. Ekoeleştirelinin önemli konularından biri bilim eleştirisi olmuştur. Dolayısıyla Bilimsel düşünceye hangi yönlerden eleştirel yaklaşıldığına geçmeden önce, Bilimsel paradigmanın açıklanması yerinde olacaktır.

Bilim dünyasında araştırmalar farklı paradigmalar üzerinden yapılmaktadır. Şimşek'e göre, Paradigma kavramı, en genel anlamıyla, insanın dünyayı anlamlandırmak için kullandığı bakış açısını ifade eden şekliyle ilk olarak Kuhn tarafından 1960'lı yıllarda kullanılmıştır (İbrahimoğlu, 2011, s. 44). Paradigma, neyin önemli olduğunu, nasıl bir bakış açısıyla olay ve olgulara yaklaşılmaması gerektiğini, nelerin araştırılıp çözülmesi gereken problemler olduğunu belirleyen düşünme sistemi olarak tanımlanmıştır. Paradigmalar kendinden önce gelen paradigmalara alternatif olarak geliştirilmektedirler. Paradigmaların birbirlerinden ayrılmasının sebebi, gerçekliğe yaklaşımlarının farklı olması olarak kaydedilmiştir. Örneğin, bilimsel paradigma kategorisinde iki farklı görüş bulunmaktadır: 'Hâkim batı bilimi' ve bu anlayışa getirilen 'eleştirel yaklaşımlar'. İlk görüşe göre modern batı biliminin evrensel bir niteliğe sahip olduğu kabul edilmektedir. İkinci görüş ise modern batı biliminin fiziki dünyayı gözlemleme, betimleme, anlamlandırma ve açıklamanın birçok yolundan sadece biri olduğu ve diğer

eğilimlerden daha iyi veya daha doğru olmadığı savını ortaya atmıştır (Demir, 1992, s. 36). Bu ikinci görüş, çok kültürcü görüş olarak da adlandırılmaktadır. Bilimin, gerçekliğin rasyonel bir şekilde kavranması için insanın doğa ile etkileşime girip, doğayı anlamaya çalışması olduğu ve bu hedefe ulaşmak için birden çok yol olduğunu savunmaktadır.

Modern batı bilimi anlayışını daha detaylı incelemek için önce modern kavramının tarihsel gelişimine bakılmalıdır. Modern kelimesi, Türk Dil Kurumu online güncel sözcüğüne göre¹ ‘çağdaş’ anlamına gelmektedir. Fakat tarihsel olarak modern terimi, 1400’lü yıllara uzanan Rönesans dönüşümünün biçimlendirdiği dönemi ifade etmek üzere kullanılmıştır (Demirci, 1992, s. 87). Modern çağın başlangıcında gelenekçi-modern ilişkisi bu iki dönemin farklılığını vurgulamaktaydı. Batıda geleneksel dönemde, her şeyin referansı olarak Tanrı kabul edilmiştir. Bilimde, toplumsal olaylarda, kişisel hayatta, değer yargılarının ve geleneklerin gelişmesinde en önemli faktör Tanrının buyrukları olarak görülmekteydi. Çünkü Tanrının her şeyin nihai kaynağı olduğu fikri topluma yerleşmişti. Dolayısıyla, Tanrının evi olarak kabul edilen kilise kurumu, birçok alan gibi bilimi de kendi yetkisi altına almıştı. Kilise toplumun merkezindeydi ve çevresinde de siyasal, kültürel ve ekonomik kurumlar yerleştirilmişti. Bireyin kendine has fikirlerinden bahsetmek olağan değildi, çünkü birey de zaten kendi düşüncelerini kilisenin öğretileri yoluyla şekillendirmekteydi. Zaten tamamen kilisenin iktidarında olan bir toplulukta, kişisel farklılıkların filizlenmesi de mümkün değildi. Rönesans ve reformlar ile gelen modern dönemde yani Aydınlanma Çağında ise, birey önem kazanmaya başlamıştır. Bilim ve bilgi üretimi, toplumsal örgütlenme ve sosyal hayatta insanlar önemli hale gelmiş ve bunun sonucunda insan aklı, bilginin kaynağı olarak görülmeye başlamıştır. Artık rasyonel dünya, insan duyuları, akli ve deneyimleri sayesinde algılanmaya başlamıştır. Bunun sayesinde kilise kurumunun siyasal iktidarı önemini yitirerek, kilisenin elinde bulundurduğu mutlak iktidar dönüşüm geçirmiş ve bireylerin örgütlenmesi ile oluşan devletin eline geçmiştir (Demirci, 1992, s. 88). Öte yandan, insan aklı rasyonalitenin tek kaynağı haline gelince, antroposentrik bakış açısı, yani insan merkezli düşünce, önem kazanmış ve bu sefer de bilginin kaynağı salt insana indirgenmiştir. İnsan aklının dünyayı anlamlandırmada en önemli faktör olduğunu savunan paradigma, pozitivist düşünce olarak kaydedilmektedir. Modern batı bilimi Pozitivist düşünceyi başat paradigma olarak kabul etmiştir. Pozitivist felsefenin kökeni, Antik Yunan’a; Aristoteles ve Descartes’e dayansa da pozitivistin kurucusu Auguste Comte olarak kabul edilmektedir

¹ Erişim tarihi 10.06.2019.

(İbrahimoğlu, 2011, s. 45). Comte dünyayı anlamak için, tanrısal bilgi, yani din kitaplarına dayalı bilgi yerine, insan aklı ile düşünülmesi gerektiğini öne sürmüştür. Comte, din ve mitolojiye dayalı bilgi ile gerçekliğin anlaşılmasının mümkün olmadığını belirtmiş ve sadece rasyonel zekaya dayalı bilimin ürettiği bilginin gerçekliği gösterebileceğini öne sürmüştür. Pozitivist felsefenin özellikleri şu maddeler altında açıklanmıştır (Fırat, 2006, s. 41):

1. İlk olarak pozitivist paradigma tümdengelim anlayışını benimsemektedir.
2. Pozitivist felsefede nesnellik büyük önem taşımaktadır.
3. Tümdengelim ve nesnellik anlayışı indirgemeci, anlayışı da beraberinde getirmiştir.
4. Paradigma üç aşama yasasına göre açıklanabilir: İnsan aklı teolojik, metafizik ve pozitivist olan hiyerarşik süreç içinde evrim geçirmiştir. Teolojik aşamada olayların nedenleri ve mutlakiyet doğaüstü güçlerde aranırken, metafizik aşamada soyut güçler benimsenir ve son aşamada mutlakiyet düşüncesinden vaz geçilip, akıl, mantık ve gözlem açıklayıcı unsurlar olarak kabul edilmektedir.

Pozitivizmde bilim hiyerarşisinin olduğu eleştiri yapılmıştır. Bu hiyerarşi, ‘doğa bilimleri’ ile ‘sosyal bilimler’ dikotomisinin oluşmasına neden olmuştur. Fransızca kökenli olan dikotomi sözcüğü, Türk Dil Kurumu Online Güncel sözlüğüne² göre “ikileşim” anlamına gelmekte ve birbirine zıt olarak tanımlanan iki farklı kavram ile olguları açıklamak için karşıtlık anlamını içermektedir. İndirgemeci anlayışın bir sonucu olarak tüm bilimsel kategoriler doğa biliminin kavramları ile açıklanmaya çalışılmıştır. Fakat sosyal bilimler ve fen bilimleri için bu indirgemeci anlayış problem teşkil etmiştir ve bir ayrılık getirmiştir. Sosyal bilimlerinin fen bilimlerinden ayrı bir şekilde pozitivist paradigma içinde bazı politik-ideolojik amaçlar doğrultusunda şekillendirilmiş bilgi faaliyetleri olarak kurumsallaşmaları, 19. yüzyılın ortalarında gerçekleşmiştir (Özlem’den akt. Büyük, 2016, s. 146). 19. yüzyıldan önce ise bilim sadece fen bilimlerini tanımlamak için kullanılmaktaydı. Fransız İhtilali sonucunda oluşan toplumsal değişikliklerin sosyal nedenlerini, sonuçları anlamak, açıklamak ve formüle etmek için sosyal bilimlerin bir disiplin olarak kurulması kaçınılmaz gözükmekteydi. Dolayısıyla 1850-1945 arasında sosyal bilimler ayrı bir disiplin olarak ortaya çıkmıştır (Mutlu, 2007, s. 2). Ekoloji bilimi de benzer şekilde işlemiştir. Önceleri sadece biyolojinin bir alt dalı olarak tanımlanan

² Erişim tarihi 10.06.2019.

ekoloji daha sonra sosyal bilimlerin alanına geçmiştir. Ekoloji bilimi “Ekoloji ve Ekolojik Eleştiri” başlığı altında detaylı bir biçimde irdelenecektir.

Dilthey, Gadamer ve Weber gibi düşünürlerin de ortaya koyduğu gibi, sosyal bilimlerin doğası gereği bazı noktalarda fen bilimlerinden ayrılmıştır. Düşünürler, fen bilimlerinde genel geçer, değişmez ve nesnel kabul edilen doğruların, toplum içindeki gerçeklere uygulanamayacağını fark etmeye başlamıştır. Örneğin Kuhn, günümüzde doğru veya ahlaklı kabul ettiğimiz bir eylemin önceki çağlarda kabul edilemez olduğunu öne sürmüştür (Can’dan akt. İbrahimoglu, 2011, s. 47). Dolayısıyla sosyal bilimlerde evrensel bir doğrudan bahsetmenin imkansızlığı ve pozitivist paradigmanın sorgulanması tartışılmaya başlanmıştır. Bunun üzerine post-pozitivist paradigmlar ortaya çıkmıştır. Fakat Pozitivist paradigma, post-pozitivist paradigma içinde üretilen bilgiyi dışlayıp bilim dışı kabul etmiştir. Çünkü pozitivist paradigma, post-pozitivist paradigmanın ürettiği bilgiyi ölçülemeyen, kesinliği olmayan, genelleme imkânı vermeyen ve dolayısıyla bilime bir katkısı olmayan bilgi diye nitelendirmektedir (Tiltay, 2013, s. 2).

Pozitivist düşünceye alternatif olarak yorumlayıcı felsefe ortaya sürülmüştür. Modern batı bilimine eleştirel bir yaklaşım olarak geliştirilmiş olan çok kültürcü bakış açısı, yorumlayıcı paradigma altında bulunmaktadır. Antibilim ve Ekoeleştiri gibi paradigmlar da bu felsefenin alt kategorilerinde kabul edilmektedir. Yorumlayıcı görüş bilginin keşfedilmediğini, üretilip yorumlandığını iddia etmektedir. Bu felsefenin özelliklerini Şimşek’ten aktaran İbrahimoglu şöyle sıralar (2011, s. 48):

1. Gerçek karmaşıktır.
2. Hiyerarşi yerine heterarşi düzeni bulunmaktadır.
3. Evren holografiktir.
4. Gelecek ve yön belirsizdir.
5. İlişkilerde nedensellik bulunmaktadır.
6. Araştırmacının belli bir bakış açısı vardır.

Bu görüşe göre, bilimsel araştırmaların değer yargılarından bağımsız bir aşamasının olduğu iddia edilmemelidir çünkü bilim insanı değer yargılarından bağımsız değildir. Bazı araştırmalarda bilim insanların fikirlerini, değer yargıları ve retoriği kullanmaları, matematik ve istatistiki yöntemleri kullanmalarından farklı olmamaktadır veya bilimsel çalışmanın yöntemi,

kuramları ve bulguları bazı durumlarda ampirik olarak test edilebilir nitelikte olmayabilir. Özellikle sosyal bilimlerde bu durumla sık sık karşılaşmaktadır.

Modern Batı bilim anlayışına alternatif olarak ortaya atılan eleştirel paradigmalardan Antibilim görüşü göze çarpmaktadır. Antibilim, bilimin mutlaklığını reddetmektedir. Doğu kültürleri Antibilim düşüncesini büyük oranda etkilemiştir. Batının bakış açısıyla, kolonyal dönemde Doğu ülkeleri geri kalmışlığın, medeni olamamanın göstergesi olarak algılanmıştır. Bu görüş, günümüzde daha az olmakla beraber varlığını korumaktadır. Oryentalist ve etnosentrik olan Batılı bakış açısı, kolonyal dönemde, Batıdaki anlayışa alternatif olarak bir doğu biliminin var olabileceğini tahayyül edememekteydi. Batıdaki bilim anlayışı nesnel ve kültürler üstü niteliğiyle tek doğru paradigma olarak kabul edilmişti. Fakat küreselleşmenin, kültürler arası etkileşimin ve akademik çalışmaların artmasıyla, özellikle Hindistan ve Çin’de farklı bir bilim anlayışının var olduğu görülmüştür (Demirci, 1992, s. 97). Ne var ki günümüzde Doğudaki araştırmalar, Batı bilimin standartlarını kullanmaktadır. Buna rağmen, Doğu ve Batı biliminin dayandığı kültürel birikimin farklı olması böyle bir ayrımın yapılmasını mümkün kılmaktadır. Bu farklılık da Batı bilimini eleştirmek için bir bakış açısı teşkil etmektedir.

Evrensel Batı bilimi ve diğer eleştirel bilimsel paradigmalardan evrensel Batı bilimi kurumlarında tartışmalar yapılmaktadır. Fakat eğitim sistemi içerisinde evrensel Batı bilimi anlayışının baskın olduğu görülmektedir. Bu görüşe göre, “Modern Batı bilimi, tüm insanlığın ortak birikimin oluşturduğu, bireyler ve kültürler üstü bir niteliğe sahip olduğu ve diğer ‘Batılı olmayan’ düşünme biçimlerinden üstün olduğu için farklı kültürlerle ait öğrencilere herhangi bir ayrım gözetilmeksizin öğretilmelidir” (Gürses, Açıkyıldız, Bayrak, 2014, s. 32). Fakat bu önerme bir çelişkiyi barındırmaktadır. Çünkü modern Batı bilimi anlayışı hem bilim yapma pratiğinin ırk, milliyet, din, ekonomik ve sosyal sınıf gibi farklılıklarından etkilenmeyen, kültürler üstü bir aktivite olarak kabul etmekte, hem de Batılı yöntemin üstünlüğünü ilan etmektedir. Bu yüzden bazı düşünürler evrensel modern Batı biliminin kültürler üstü olarak kabul edilmesinin eleştirisini yapmışlardır (Nişancı ve Çaylak, 2010). Aslında modern ‘Batı’ bilimi, Batıdaki kültürel ortam içinde doğmuştur ve bu yüzden kültürel bir yönü olduğu görülmektedir. Pozitivist bilim geleneği bilgiyi elinde tutanın egemenliği düşüncesini içermekte ve Batıyı da bilgiyi elinde tutup, tahakkümü altına aldığı için rasyonel ve Doğuya karşı üstün addetmektedir. Nişancı ve Çaylak bu durumu şu şekilde değerlendirmiştir (2010, s. 229):

Montesquieu'den başlayarak, Marx, Comte ve Weber'e kadar uzanan çizgide pek çok düşünür ve teorisyenin, epistemolojik ve felsefi anlamda Doğuyu, sadece teolojik düşünebilen, yani sorgulayıcı ol (a)mayan, otoriter ve itaatkâr zihin dünyasının ve iktisadi anlamda, kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesine engel politik örgütlenmenin, dolayısıyla iktisadi açıdan modernleş(e)memenin temsilcisi olarak değerlendirme konusunda tutkulu bir eğilim taşıdıkları görülmektedir. Marx'ın Hindistan'daki İngiliz sömürgeciliği üzerine yapmış olduğu analizlere yoğunlaştığımızda, İngiliz sömürgeciliğinin hem barbar bir halkı uygarlaştırdığı hem de pre-modern iktisadi ilişkileri modernleştirdiği gözlemiyle karşılaşırız. Bu çerçevede, birbirine rakip liberal ve sosyalist iki büyük ana akımın, Doğu'yu geriliğin sembolü görme konusunda bir uzlaşa içerisinde oldukları gözden kaçmamaktadır.

Bu önerme, modern Batı bilimi paradigmasının altında yatan etnosentrik bakış açısını ve Doğu-Batı dikotomisini oldukça açık bir biçimde yansıtmaktadır. Fakat, Batıda, Marx ve Weber'in aksine, Rosa Lüksemburg ve Immanuel Wallerstein gibi oryantalist düşüncenin sınırları dışına çıkabilmiş, Emperyalist bakış açısını ve Doğu-Batı dikotomisi ile dünyaya bakmayı reddeden düşünürler bulunmaktadır (Nişancı ve Çaylak, 2010, s. 230). Bu düşünürler Batı dışındaki diğer medeniyetlerin varlığını tanımış, farklı kültürler arası ilişkinin diyaloga ve çok sesliliğe dayalı bir platformda etkileşime girerek ve farklı olanı reddetmeden veya küçük görmeden sağlanabileceğini dile getirmişlerdir. Ancak böylelikle medeniyetler arası yeni bir bilimsel paradigmanın oluşturulabileceğine kanaat getirmişlerdir.

Paul Feyerabend Batı biliminin baskın olmasının asıl sebebinin, bilimsel ilkelerinden ve yöntemlerinden değil, Batı uygarlığının iktidar ve gücünden kaynaklandığını savunmaktadır (Demirci, 1992, s. 84). Feyerabend 17. ve 18. yüzyılda bilimin önemli faydalar sağlayarak insanların özgürleşmesine katkıda bulunduğunu kabul etmiş ve bilimin tanımında kesin tartışma ve düşünce özgürlüğü olduğunu belirtmiştir. Fakat pratikte bunun tam tersinin ortaya çıktığını ve bilimin baskıcı bir otorite işlevine sahip olduğunu savunmuştur. Ona göre bunun nedeni, bilimin de bir ideoloji olmasıdır ve diğer ideolojilere göre bir üstünlüğü yoktur (Aslan, 2001, s. 103). Feyerabend, Lüksemburg ve Wallerstein gibi düşünürlerin ortak noktasını; herhangi bir toplumda, herhangi bir grubun, kültürel değerlerden muaf olduğunu öne sürmenin gerçekçi olmadığını dile getirmeleri olarak yorumlamak mümkündür. Fakat modern Batı bilimi düşüncesi kendisini tam anlamıyla nesnel addetmektedir. Böyle bir sav da eleştirinin önünü set çekebilmektedir. Ayrıca nesnellik iddiası farklı görüşlerin önünü kapatarak totaliter bir zeminin sağlanmasına neden olabilmektedir. Pozitivist bilim anlayışı, daha çok ampirik verileri göz önüne alan gözlem ve deneye dayalı bilgilere önem vermektedir. Ancak bu durum felsefi düşünceden yoksun tek boyutlu bir düşünme yöntemi sunmaktadır. Marcuse bu bakış açısına

sahip olan insanı “tek boyutlu insan” olarak nitelemektedir (Marcuse’dan akt. Nişancı ve Çaylak, 2010, s. 226).

1.1.1. Düalizm ve Doğa Kültür Dikotomisi

Bu bölümde Batı biliminin önemli dayanak noktalarından biri olan Düalist düşünce, Kartezyen felsefesi ve dikotomi kavramları irdelenecektir. Ekoeleştiril paradigma Batı biliminin önemli bir parçası olan dikotomilerle düşünme yaklaşımını eleştirmektedir. Zira Ekoeleştiril düşüncenin neden bu kavramları eleştirdiğini incelemeden önce, Düalizm ve dikotomi kavramlarının açıklanması gerekmektedir.

Batı biliminin dünyayı dikotomiler ile algılamaya çalışmasının nedeni Kartezyen Düalizmine dayanır olması olarak kaydedilmiştir. Düalizm TDK Online Güncel Sözlüğüne³ göre felsefe alanında ‘ikicilik’ anlamına gelmektedir. Garrard Düalizmi dünyanın birbirine zıt iki terimle açıklanması olarak kaydetmiştir (Türk, 2017, s. 381). Descartes’in ortaya attığı Kartezyen düalizmi düşüncesine göre; dünya ikililikler üzerinden şekillenmiştir ve insanların dünyayı anlaması için bu ikililikler üzerinden düşünmesi gerekmektedir. Bir tarafta nesnel olgular, madde ve fiziki dünya var iken, diğer yanda öznel, bilinç, kişisel deneyimler ve değerler bulunmaktadır (Demirci, 1992, s. 102). Bu anlayıştan hareketle, bilim insanları sadece nesnel alanda araştırma yapmakta, öznel alanı araştırma konuları dışında tutmaktadır. Bu anlayışa dayanak oluşturan kategoriler sunulmuştur. Örneğin Pisagor’un ve Philo’nun listeleri bu noktada dayanak oluşturabilir. Philo’nun var oluş farklılıkları listesi şekil 1’de gösterilmiştir (Lloyd’dan akt. Yüksel, 1999, s. 68):

³ Erişim tarihi 10.06.2019.

Şekil 1:

Cansız	Canlı
İrrasyonel	Rasyonel
İyi	Kötü
Köle	Özgür
Genç	Yaşlı
Dişil	Eril
Yabancı	Yerli
Hastalıklı	Sağlıklı
Sakat	Sağlam

YÜKSEL, A.: 1999 “Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye’deki Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Televizyon Dizilerindeki Yansımaları”, Kurgu Dergisi, Sayı 16, s. 67-81.

Pisagor’un Karşıtlıklar Tablosu Şekil 2’de gösterilmiştir (Yüksel, 1999, s. 68):

Şekil 2:

Sınırlı	Sınırsız
Tek	Çift
Sağ	Sol
Eril	Dişil
Durağan	Hareketli
Düz	Eğri
Aydınlık	Karanlık
İyi	Kötü
Kare	Dikdörtgen

YÜKSEL, A.: 1999 “Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye’deki Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Televizyon Dizilerindeki Yansımaları”, Kurgu Dergisi, Sayı 16, s. 67-81.

Hem Philo hem Pisagor’un tablosunda yer alan ikililiklerden biri eril-dişil dikotomisidir. Dolayısıyla kadın-erkek düalizminin temelini oluşturan dayanaklardan birinin Antik Yunan

düşünürleri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Örneğin Aristoteles'e göre kadınlar erkeklerle kıyaslandığında, zekadan yoksun varlıklardır. Freeman, Aristoteles'in bebeği oluşturan maddenin anne tarafından, fakat zekâ, hareket ve gücün ise baba tarafından geldiğine inandığını belirtmiştir (Atılğan, 2013, s. 18). Bu önermeden anlaşılmaktadır ki, Aristoteles erkeği yaratıcı, kadını ise sadece bir taşıyıcı olarak görmüştür. Dolayısıyla erkeğin kadından üstün olduğuna inanmıştır. Buna ilaveten, Aristoteles erkek ve kadın dikotomisinin yanında, köle ve hür insan dikotomisini de güçlendiren savlar öne sürmüştür. *Poetika* eserinde, kadınların aşağı değerinde ve kölelerin de tümünden değersiz olmakla beraber ahlak bakımından iyi olma potansiyelini taşıdığını savunmuştur. Ayrıca cesaretin erkeğe özgü bir karakter olduğunu, kadınlara ise hiç uygun olmadığını öne sürmüştür (Aristoteles, 1987, s. 43). Bu yüzden tragedyalarda kadın kahramanlar az bulunmaktadır. Paglia'ya göre trajik kadın kahramanların nadir olmasının nedeni, tragedyanın eril bir paradigmanın yükselişi ve düşüşü olmasıdır (Paglia, 2014, s. 19). Paglia tragedyadaki kadın karakterlerinin azlığını, doğanın eksikliği ile bir tutarak açıklamıştır. Paglia tarih öncesinde kadının evrensel olarak doğa ile özdeşleştirildiğini ve doğaya bağımlı avcı ya da tarım toplumlarında kadınlığın, bereket için gerekli koşul olduğunu dile getirmiştir. Bununla beraber, kültürün gelişmesi ile zanaat ve ticaretin erkekleri iklim ve coğrafyaya bağlı kısıtlamalar karşısında özgürleştirici bir kaynak birikimi yarattığını, bunun sonucunda da doğa ve kadınlığın önemini yitirdiğini belirtmiştir (2014, s. 20). Tragedyaların yaratıldığı dönemin kültürün geliştiği bu ikinci dönemde olması da kadın karakterlerin eksikliğini açıklamaktadır.

Kadın ve erkeğin farklılıkları üzerinde ısrar eden düşünürlerden biri de Hegel olmuştur. Hegel kadınların bilgiyi yaşayarak, adeta fikirleri soluyarak öğrendiğini, buna karşılık, erkeklerin düşünce edindiğini, fikirleri teknik bir çaba ile kazandıklarını savunmuştur (Kaya, 2016, s. 140). Dolayısıyla Batı düşünürlerinin Aristoteles'ten itibaren, kadın-erkek dikotomisini kabul edip bu iki cinsiyet arasındaki farklılıkları söylemleri ile sürekli yeniden inşa ettiklerini söylemek yanlış olmayacaktır.

Düalist düşüncede öne sürülen diğer bir kategori doğa-kültür dikotomisidir. Doğa ve çevre tanımları bazen birbirlerinin yerine kullanılıp karıştırılmaktadır. Ne var ki farklı kavramlar olarak kabul edilmişlerdir. TDK Online Sözlüğüne⁴ göre doğa:

⁴ Erişim tarihi 10.06.2019.

1. Kendi kuralları çerçevesinde sürekli gelişen, değişen, canlı ve cansız varlıkların hepsi, tabiat, natür.
2. İnsan eliyle büyük değişikliğe uğramış, doğal yapısını koruyan çevre, tabiat.
3. Bir kimsenin eğilimlerinin, içgüdülerinin hepsi, huy anlamlarına gelmektedir.

Çevre ise canlı ve cansız varlıkların karşılıklı etkileşimlerinin bütünüdür (Keleş, 1998, s. 374).

Levi Strauss, doğa-kültür dikotomisini şöyle açıklamıştır: İnsanlar doğa ve kültür olarak iki farklı kategori ileri sürmüştür (Fiske'den akt. Kantar, 2013, s. 12): Bu kategoriye göre doğanın ve kültürün alanı birbirinden farklı olmaktadır. Aynı şekilde Journet, kültür kavramının doğaya karşı olduğunu savunmuştur (Journet, 2009, s. 16). Journet'e göre, insanda var olan eklemelenmiş dil, sembolik kapasite ve idrak olguları diğer canlılarda eksiktir. Diğer canlılar gibi doğanın bir üyesi olmak yerine, insanlık kendini doğanın dışında başka bir kategoriye yerleştirmiştir, bu ikilik arasına bir sınır çizmiştir. Bu yüzden de toplumlar doğa-kültür arasındaki sınırı anlamlı hale getirmeye çalışmaktadır. Doğal öğelerini soyut, genelleştirilmiş ve daha kültüre özgü kavramlarda açıklanması, bunların kültürel değil doğal görünmesini sağlamak için kullanılmıştır. Anlamlandırma sürecinde toplumlar, kendi kültürlerini ve kimliklerini oluşturmak için kendilerini doğadan farklı bir konuma yerleştirip 'doğallaştırmaktadır'. Clarissa Estes, insanın kültür aracılığıyla kendini doğadan ayırmaya çalışmasının nedeninin, her insanda bulunan 'contra naturam' kuvveti olarak değerlendirmiştir. Estes (2004, s. 52) insanın problemlerinin, dertlerinin nedenini, psişesinde var olan contra naturam kuvveti olarak kaydetmiştir. Contra naturam, doğaya, uyuma ve vahşi hayata karşı olan kuvvet olarak nitelendirilmektedir. Bu insanın sürekli kendini doğadan sıyırma çabalarının, kendi ikili doğasının açıklayıcısı olarak öne sürülmüştür. İnsan bir yandan doğanın parçası iken, diğer yandan da kendini doğaya karşı bir noktaya konumlandırmaya çalışmaktadır.

Bir diğer dikotomi ise doğu-batı dikotomisi olarak kaydedilmiştir. 16. yüzyıldan itibaren Batılı Devletler, diğer kültürler üzerinde hem siyasi hem de ekonomik egemenliklerini kurmuş ve bu ülkeler sömürgecilik sayesinde uzun yıllar boyunca elde ettiği sermaye birikimi ve zenginliğin üzerine kendi uygarlıklarını ve bilimini inşa etmişlerdir. 18. yüzyılda Sanayi Devrimi sayesinde bilim ve teknoloji hızla ilerlemiş, insan kendisini doğayı kontrol altında tutan güç olarak yorumlamıştır (Özerkmen, 2002, s. 171):

Bu dönemde Darwin'in doğal ayıklanma tezinin toplum bilimlerine uygulanması ile "Toplumsal Darwinizm" doğmuş, sonuç olarak yalnız çevrenin, doğal değerlerin, yeraltı ve yerüstü zenginliklerin değil, aynı zamanda insanın insanı sömürmesinin de doğal karşılandığı bir anlayış gelişmiştir. Bu anlayış vahşi

kapitalist gelişmeyi de beraberinde getirmiştir. Diğer bir deyişle, sonucu ne olursa olsun çevrenin ve doğanın işletilmesi ve bunun sonucu olarak doğanın zenginliklerinin yok edilmesi bir zorunluluk olarak algılanmış, klasik iktisat kuramı da bu olgu üzerine kurulmuştur. Yani temel çevresel değerler hava, su gibi serbest maldır ve dolayısıyla üretim sürecinde hiçbir değeri yoktur.

Darwin gibi düşünürlerin savları ve değişen ekonomik sistem, doğaya bakış açısını değiştirmiştir. Önceki dönemde saygı duyulan ve aktif kabul edilen doğa, pasif bir konuma indirgenmiştir. Bu da ekonomik üretim için doğanın sadece bir mal kaynağı olarak görülmesine yol açmıştır. Ayrıca bu dönemde seyahatin artmasıyla Batılılar yeni halklarla iletişime geçmiştir. İlk defa karşılaşılan halklar Batılılar tarafından sömürülmeye başlanmıştır. Kolonyalist olarak da adlandırılan bu dönemde, Oryantalizm düşüncesi ortaya çıkmış ve bu düşünce yüzünden doğu-batı dikotomisi Batılı zihinde kök salmıştır. Edward Said'e göre Oryantalizm estetik ve politik bir bakış açısıdır. Bu bakış açısı 18 ve 19. yüzyıl Avrupalısı tarafından psiko-sosyal ötekinin oluşturulması ile sanat ve edebiyatın yaratımını, kültürel ikililiğin öneminin vurgulanması yoluyla elde edilmiştir. Rasyonel, mantıklı ve aydınlanmış Avrupalı imgesi birincil önemdeki varlık olarak görülmüştür. Bu bakış açısı, Batının diğer kültürlerle olan bakışını da şekillendirmiştir. Oryantalizm araştırmacılarına göre, modern Batı, tek yönlü bakış açısıyla kendini kurgularken, Doğuyu da aynı şekilde tek boyutlu bir bakış açısı ile 'üretmiştir'. Batı kendisine olumlu özellikleri atfederken, Doğuya da kötü olan özellikleri vermiştir. Bu da Doğunun ötekileştirilip, her zaman gerçeklikle uyuşmayacak şekilde temsil edilmesine neden olmuştur. Turner, Oryantalist düşüncede beliren doğu-batı dikotomisini; "Doğunun isnat edilen durgunluğuna karşın, Batının eşsizliği" olarak belirlediğini öne sürmüştür (2002, s. 47). Turner'ın doğu-batı dikotomisi, Batılı bakış açısının Doğuyu nasıl algıladığını göstermekte ve Doğunun Batı karşısında hiyerarşik olarak aşağı bir konumda olduğunu ima etmektedir.

Edward Said Oryantalizm çalışmalarının Doğudan ziyade Batı ile ilgili olduğunu dile getirmiştir (1979, s. 12). Burada kastedilen, Batıda sürdürülen Oryantalizm çalışmaları, Batılıların Doğuyu anlamlandırma çabalarını kapsamaktadır. Dolayısıyla, Batılılar tarafından ortaya konulan tanımlamalar da Batılı fikir ve yargılardan muaf olmamaktadır. Oryantalizm çalışmaları çerçevesinde gerçekleştirilen 'Doğu' tanımlamalarının özünde gerçeklikle ilgisi olmayan bir fikir veya yaratımlar olduğu anlamına gelmemektedir. Said (1979, s. 11) sadece bu çalışmaları gerçekleştiren araştırmacıların Batılı kimliği ile bilgi ürettiğini ve herhangi bir bilim insanının, insan durumundan, kimliğinden ve politikadan bağımsız, tam anlamıyla objektif bir bakış açısıyla bilgi üretmesinin zorluğundan ileri geldiğini öne sürmüştür.

Turner'a göre Oryantalizm, 'realist Batılı' ve 'tembel Doğulu' arasındaki zıtlık çevresinde stereotipler meydana getirmiştir. Oryantalizmin amacı, Doğu'nun Batılılar gözündeki karmaşıklığını, belli tipler, karakterler ve kurumlar haline getirmek olarak kaydedilmiştir. Dolayısıyla 'egzotik Doğu'yu, ulaşılabilir bir sistematik bilgi tablosu içinde sunan bu tür anlayışlar, Batı hakimiyetinin tipik bir kültürel yaratımıdır (Turner, 2002, s. 45). Dolayısıyla dünyayı 'biz' ve 'onlar' olarak ikiye bölen kültürel varsayımın tezahürü aslında ilkel olarak görülen 'Doğu' ve üstün olarak kabul edilen 'Batı' dikotomisinde yer bulmuştur (Eliot, 2012, s. 108). 'İlkel' insan, doğa ile bir görülmekte ve Batılı insan da kültür ile bir tutulmaktadır. Oppermann (2006, s. 3) bu dikotomiye şu şekilde ifade etmiştir: "Ahlaki normlar içinde kurumsallaştırılan sömürgeci söyleme göre, doğanın bedeni her zaman ikili karşıtıklara dayalı Düalist düşüncede ötekidir: ikinci kavramdır, hizmetkar konumundadır. İnsan bedeni ise birinci ve sahiplenici konumdadır, her şeyin üstünde bir öneme sahiptir."

Dikotomilerle düşünme Batı biliminin temel taşlarından biri olarak değerlendirilebilir. Örneğin doğa bilimleri ve sosyal bilimler dikotomisi nedeniyle sosyal bilimlerin daha önemsiz bir yere konumlandırılmış olması sosyal bilimcilerin bu paradigmayı daha sık eleştirmesine neden olmuştur. Ekonomi ve siyaset bilim konusundaki modern batı bilimi eleştirileri buna örnek gösterilmektedir. Örneğin, Batılı ülkelerce daha az gelişmiş ülkeler için sunulan gelişme modelleri, siyasal ve ekonomik kalkınma planlarının işe yaramadığı görülmektedir. Çünkü bu modeller evrensel ilkelere değil, gelişmiş ülkelerin kendi ekonomik evrimleri sonucunda vardıkları egemenlik ilişkilerine dayanmaktadır. Öte yandan Batılı ülkeler dışında gelişmekte olan ülkeler farklı tarihsel evrelerden geçmişlerdir. Örneğin günümüzde 'gelişmekte olan ülkeler' olarak sınıflandırılan topluluklar kolonyal dönemde sömürgeler edinmemişler, aksine çoğunlukla kendileri koloni olarak sömürülmüştür. Dolayısıyla Batı'daki gibi bir sermaye birikimi elde etmemişlerdir. Batılı devletler ile aynı şekilde ekonomik kar ve ilerleme elde edemeyeceklerinden dolayı, öne sürülen planlar anlamsız olmaktadır. Buna rağmen Batılı devletler diğer toplumlara ekonomik ve teknolojik ilerleme sağlamaları için, Batılı değerleri benimsemeleri gerektiği anlayışını empoze etmişlerdir (Nişancı ve Çaylak, 2010, s. 227).

Zaten kapitalist ekonominin işler bir durumda kalması için bazı ülkelerin az tüketirken, diğerlerinin daha çok tüketmesi gerekmektedir. Dolayısıyla geri kalmışlığa çözüm bulunması sistemin devam edebilmesi açısından zararlı, pratik anlamda da uygulanması imkânsız olarak kabul edilmektedir. Tüm ülkelerin ekonomik anlamda eşit bir konuma geldiği senaryoda,

sistemin çökmesi öngörülmektedir. Bu sorunlar sadece iktisadi platformda değil birçok alanda da aynı şekilde deneyimlenmektedir.

1.1.2. Ekoloji ve Ekolojik Eleştiri

Çevreyi inceleyen bilim dalı olan ekoloji TDK Online Sözlüğünde⁵ “Canlıların hem kendi aralarındaki hem de çevreleriyle olan ilişkilerini tek tek veya birlikte inceleyen bilim dalı.” olarak tanımlanmıştır. Çevrebilimi olarak da geçmektedir. Eko Yunanca ev anlamına gelen “oikos” sözcüğünden türemiştir. Ekonomi nasıl ev idaresi veya evin kanunları (nomos: kanun, kural) demekse, ekoloji de evin bilimi (loji: bilim) anlamına gelmektedir. İlk kez terim olarak 1783 yılında Ernst Haeckel tarafından kullanılmış ve kısmı bir şekilde sistemleştirilmiştir (Özer, 2011, s. 63). Bu dönemde ekoloji sadece doğa bilimleri içinde açıklanan bir alan olmakla beraber, 19. yüzyılda çevre sosyolojisi düşüncesi gelişmeye başlamıştır. Çevre sosyolojisi, toplumsal ve çevresel değişimlerin ilişkisini irdelemektedir. Öte yandan sosyoloji alanında Marx, Durkheim ve Weber gibi klasik sosyologlar çevre kavramına kendi araştırmalarında pek yer vermemiştir. Fakat Marx, Durkheim ve Weber’in çalışmaları, ekolojik bileşenler olarak okunabilmektedir. Marx ve Engels’in Materyalist Ontolojiler kavramı, Durkheim’in Biyolojik Analoji kavramı, Marx ve Weber’in ele aldığı Darwin’in evrim tartışması, doğa-toplum olgusu, doğal kaynakların ampirik analizi veya çevresel konular, bu düşünürlerin çalışmalarının ekolojik açıdan ilişkili unsurları olarak değerlendirilmiştir (Buttel’dan akt. Adak, 2010, s. 26). Foster’a göre, Marx ve Engels kısıtlı olarak ekolojik duyarlılık sergilemiştir ve aslında onların düşüncesinin temelinde doğanın teknik ile kontrol altına alınması fikri yatmaktadır (Adak, 2010, s. 375). Dolayısıyla ekoloji ve Marksizm’in birbiriyle uyumlu paradigmalar olduğu söylenmemektedir. Hatta Ekoeleştirirmenler⁶ tarihsel materyalizm anlayışının, Bacon’ın doğaya hükmetme anlayışının modern versiyonu olarak yorumlamıştır. Bacon ve doğa anlayışı “Ekoeleştirmenin bir Uzantısı Olarak Ekofeminizm ve Sinema” başlığı altında tartışılmıştır.

Ekolojinin toplumsal hareket ve daha sonrasında da sistematik bir paradigma olarak ortaya çıkması, 20. yüzyılın ikinci yarısına denk gelmektedir. 1960’lardan önce sadece biyolojinin alt dallarından birisi olarak kabul edilen ekoloji, Sanayi Devriminden sonraki dönemde insan-doğa etkileşimin sonucu oluşan çevre tahribatının etkilerinin, toplumsal yaşamda da “ekolojik sorunlar” olarak görünmeye başlanmasıyla, farklı bir disiplin olarak dikkat çekmeye

⁵ Erişim tarihi 10.06.2019.

⁶ Ekoeleştiriri, kabaca edebiyat ve fiziki çevre arasındaki ilişkiyi inceleyen araştırma alanı olarak tanımlanmaktadır. Ekoeleştiriri yapan araştırmacılara ise Ekoeleştirirmen denmektedir.

başlamış ve sosyal bilimler içinde irdelenip yeni bir alan olarak ortaya çıkmıştır (Baş'tan akt. Mutlu, 2007, s. 2). 1960'larda, doğa korumacılarına ekolojist denmiş, devamında bunu siyasal eyleme dönüştürenleri tanımlamak için kullanılmıştır (Güngör, 2012, s. 3). Dolayısıyla çevre politikası, çevre için örgütlenen hareket, organizasyon, dernek ve politik partilere gönderme yapmaktadır. Bunun sonucunda, toplumdaki iktidar ilişkilerine odaklanarak, çevre problemlerinin nedenlerini araştıran ve çözümler bulmaya çalışan siyasal ekoloji kavramı ortaya çıkmıştır. Ekoloji hareketi farklı kategoriler altında ele alınmıştır. Örneğin Norveçli filozof Arne Naess'a göre iki tür ekoloji hareketi bulunmaktadır. Bunlardan ilki; ana akım çevrecilik anlayışında ortaya konan, sistemdeki çevre için problem arz eden uygulamaların, kanunların, düzenlemelerin ve alışkanlıkların iyileştirilerek nüfus ve kaynak sıkıntılarının giderileceğini öne süren 'sığ ekoloji' anlayışı olarak kaydedilmiştir. Bu anlayış insanların dünyada var oldukları sistemin asıl problem olduğunu görmezden gelmiştir. Sistemi değiştirmek yerine, düzeltmeyi yeğler ve konunun politik boyutunu görmezden gelip, sorunların bilim ve teknik yoluyla çözümleneceğini öne sürmektedir. Bilim insanlarının çoğu, insan aktivitelerinin doğal kaynaklara tehlike arz ettiği görüşünde olsa da bu görüşe katılmayan düşünürlerin de olduğu bilinmektedir. "Cornucopian yanılgısı" olarak tanımlanan bu görüşe göre doğal kaynaklar tükenmemektedir, yani sonsuzdur (Garrard, 2004, s. 16).

İkinci anlayış ise 'derin ekoloji' hareketi olarak kaydedilmiştir. Bu görüşe göre insan doğanın hâkimi değil onun sadece bir parçası olarak düşünülmüştür. Yani uzun süredir kabul edilen şekilde insanın en üstte bulunduğu bir yaşam üçgeni anlayışı güvenilirliğini yitirmiştir. Bu görüş canlıların harmoni içinde yaşadığı bir hayat ağı olduğunu ve insanların da bu ağın bir noktasında diğer canlılarla var olduğunu savunmaktadır. Derin ekoloji kavramı ile ilişkilendirilen ilk fikir her şeyin birbiri ile bağlantılı olmasıdır. Rueckert, ekolojinin ilk yasasını: "Her şey diğer her şeyle bağlantılıdır." olarak kaydetmiştir (Rueckert, Glotfelty, Fromm, 1996, s. 108). Ekolojik sorunları sosyal politik ve ekonomik boyutları ile ele alan araştırmacılar, yani Ekoeleştirmenler, derin ekolojide, sığ ekolojideki gibi antroposentrik bir bakış açısı olmadığını dile getirmektedirler. Derin ekoloji, insanların ve insanlar dışındaki tüm canlıların değerli olduğunu ve bundan dolayı antroposentrik düşüncelerden uzaklaşmak gerektiğini belirtmektedir (Özer, 2011, s. 71). Naess'in derin ekoloji kavramıyla ilişkili olarak Aldo Leopold'un *A Sand County Almanac* (1949) eserindeki makalelerinden biri olan *Toprak Etiği Bildirgesi*'nde yeni bir insan etiği düşüncesini ortaya konmuştur. Toprak Etiği kavramı, insanların hayat üçgeninin bir parçası

olduğu, ekoloji merkezli bir düşünce olarak kategorize edilmiştir. Bu kavram Homo Sapienslerin konumunu, toprağın fatihi olmaktan sadece toprağın bir üyesine düşürmektedir. Tüm üyelerin insan veya insan dışı unsurlara saygı duyması gerektiğini vurgulamıştır. Modern dönemde çıkan çevresel hareketlerden önce, insanın toprak, hayvanlar ve bitkilerle ilişkisini konu alan bir ahlak anlayışı olmadığını ve bu toplumsal hareketlere rağmen günümüzde de toprak ve insan ilişkisinin ekonomik temellere dayandığını belirtmiştir (Leopold, 1949, s. 2). Hatta bir canlı türünün değeri bize sağladığı yarar ile ölçülmektedir. Eğer bir canlı türü tehdit altında ise ve insanlara sağladığı bir fayda yoksa gözden çıkarılabilir addedilmiştir. Örneğin, 21. yüzyıl başında ötücü kuşların soyu tükenme tehdidi altındaydı (Leopold, 1949, s. 6). Ornitologlar böceklerin nüfusunu kontrol altında tutan bu kuşların nüfusu azalırsa, haşarat istilasına olabileceğinden kuşları kurtarmak için harekete geçmişlerdir. Halbuki kuşların var olma hakkı, insanlara sağladıkları faydadan bağımsız bir şekilde mevcuttur ve Toprak Etiği diğer canlıların var olma hakkına önem atfetmektedir. Naess ve Leopold'un anlayışlarını Cubitt politik olarak saf, romantik ve her ne kadar ekosentrik olsa da bireyci olmakla eleştirmiş ve insanı çevreden dışlayarak doğanın sömürsünün temel dayanağı olan insan ve doğa ayrımını kuvvetlendirdiğini öne sürmüştür (Cubitt, 2014, s. 4).

Öte yandan Naess ve Leopold insanı doğadan çıkarmaz, aksine doğanın bir parçası olarak sadece yerinin değişmesi gerektiğini söylemişlerdir. İki düşünür de sistemlerden ziyade, bireye odaklanmıştır. Sorgulamaları hümanist bir noktadan yapmaktadırlar ki bu da politik olarak eleştirilmelerine haklı bir sebep vermektedir. Çevre problemlerinin kaynağı birçok Ekoeleştirme için aşırı tüketim iken, materyalistler için aşırı üretim olarak öne sürülmüştür. Bu iki sorun birbirleriyle yakından ilişkili olduğundan birlikte ele alınmıştır. Cubitt asıl sorunun aşırı üretim olduğunu dile getirmiştir (2017, s. 7). Çünkü aşırı tüketim bireylere yönelik bir ahlaki sorun olarak sunulurken, aşırı üretim bütün toplumun ekonomik düzenini kapsamaktadır, dolayısıyla da ekonomik ve politiktir. Görüldüğü üzere bireyi aşıp, daha büyük yapılar üzerinden düşünüldüğünde farklı nedenler çevresel sorunların nedeni olarak araştırmacının karşısına çıkmaktadır.

Arne Naess ekolojiyi derin ve sığ olarak iki başlık altında incelerken, Guattari üç alt başlığa ayırarak incelemiştir. 'Sosyal ekoloji', 'zihinsel ekoloji' ve 'çevresel ekoloji' kategorilerini sunmuştur (Guattari, 1989, s. 134). 'Çevresel ekoloji' biyosferi yani ilk akla gelen doğayı belirtmektedir. 'Sosyal ekoloji' insanın alanını yani sosyal, kültürel, ekonomik ve politik bütün uygulamaları kapsamaktadır. 'Zihinsel ekoloji' ise, dünyanın edilgen olmadığını, nasıl biz

çevremizdeki dünyayı algılayıp yorumluyorsak, dünyanın da aynı şekilde algılayan, iletişim kuran ve etkileşime geçen bir yapıya sahip olduğunu belirtmektedir. Yani zihinsel alan maddeden bağımsız, sadece fikirlerin var olduğu bir alan değil, ikisinin bir arada var olduğu yer olarak kabul edilmiştir.

Guattari biyolojinin kavramlarından yararlanarak sosyal olay ve olguları açıklamıştır. Örneğin 1980'lerin sonunda Donald Trump ve onun gibi emlak devlerinin New York gibi şehirlerde, binaları ve bölgeleri toptan satın alıp, kiralari yükseltip oradaki halkın evlerini terk etmesine hatta bazılarının evsiz kalmasına neden olmalarını eleştirmiştir. Bu bölgelerde sadece zengin kesimin karşılayabileceği binalar yaparak, yerel halkı yerinden etmesi nedeniyle bu tür dev holding sahiplerini 'alg' olarak nitelemiştir (Guattari, 1989, s. 135). Nasıl algiler kontrolsüz olarak bir bölgede çoğalırsa, bu tür ekonomik hareketler de kapitalist ekonomi sisteminde kontrolsüz çoğalmaktadır. Aynı şekilde, evsiz kalan insanlar da okyanusların kirletilmesi sonucu, zehirlenerek karaya vuran balıkların sosyal ekolojik muadilidir. Guattari sorunlarını farklı kutulara koymadan beraber işlemiştir. 'Siyaset', 'çevre sorunları' ve 'sanata' olan ilgisini bir araya getirip onları beraber ele almıştır. Bu yüzden de ortak bir felsefe anlayışı yaratmaya çalışmıştır. Bu üç farklı alanın kaçınılmaz bir şekilde birbiriyle bağlı olan, 'rizomatik⁷' unsurlar olduğunu düşünmüştür. Birbirlerinin alanına bazen girseler de kendi aralarında da ayrı ayrı var oldukları için rizomatik olarak tanımlamıştır. Ama ona göre bu unsurlardan sanat en çok öne çıkmaktadır. Sadece sanat dolanımıyla günümüzün politik, sosyal ve çevresel sorunların çözümlenebileceğine, sanatın gündelik sorunlarla yüzleşmek, bu sorunları anlamak ve hayatı kavramak için tek yol olduğuna inanmıştır. Diğer bazı Ekoeleştirmenler gibi o da bilimin bakış açısının tek başına kısıtlı olduğu kanısını dile getirmiştir. Hatta bilimsel ve teknik gelişmelerin,

⁷ Rizom veya köksap TDK Online Sözlüğüne göre, "Genellikle toprak altında bulunan ve yukarı doğru filizlenen, aşağı doğru kökler veren kalın yatay gövde." olarak tanımlanmıştır. Bu kelimenin biyolojide geçen temel anlamıdır. Fakat sosyolojideki rizom, Guattari ve Deleuze'un Batı düşüncesinde yer alan dikotomiye bir nevi tanımlamak amacıyla ortaya attıkları farklı bir düşünce sistemidir (Sutton ve Jones, 2013, s. 23). Platon ve Aristo'ya kadar sürdürülebilecek bu hiyerarşik ve ikiliklerle şekillenen düşünme biçimine karşın rizom, farklı gerçeklikleri göz önüne sermektedir. Eğer temel Batı düşüncesi ağaç sembolüyle gösterilir ise, Guattari ve Deleuze'ünki rizomla sembolize edilebilir. Ağaç hiyerarşiktir, parçaları arasında bir düzen olduğu ve sınırlarının belirgin olduğu söylenebilir. Rizom ise, hiyerarşik olmayan, ilişkilerin birbirine düzensiz bir şekilde bağlı olduğu, rastgele oluşturulmuş bir ağıdır (Bogue'den akt. Değirmen, 2015, s. 49). Rizom, bu düşünce sistemine bir alternatif veya buna karşı ortaya atılmış bir düşünce olarak algılanmamalıdır. Eğer öyle olsaydı gene dikotomi güçlendirilmiş, yeniden yaratılmış olurdu. Aksine, rizom var olan düşünme şeklimizi genişletip, ikiliklerden sıyrılarak daha özgür bir anlayış getirme isteğidir. Yani kısacası bir gerçekliğin mutlak doğru ve yanlış olduğunu söylemek yerine, bu gerçeklikler içinde farklı doğrular ve yanlışlar olabileceğini dile getirmektir. Dolayısıyla bu diyalektik olarak algılanmamalıdır. Deleuze ve Guattari'nin rizom kavramı aslında bir gerçekliği açıklamak için ikiden çok daha fazla olasılık olduğunu dile getirmektedir. İşte tam da bu yüzden sadece ağaç mantığıyla yetinmeyip bu düşünme şeklini geliştirmişlerdir.

sundukları imkanlarla çevresel tahribatın boyutunu arttırdıkları için onları suçlamıştır (Elliot, 2012, s. 154). Gerçek değişimi yakalamak için ekolojinin üç alt alanına odaklanılması gerektiğini ve sanatın bunu yapmada en önemli itici güç olduğunu savunmuştur. Ekoeleştirelinin kültür üretimlerine odaklanmasının sebebi budur. Birçok Ekoeleştirmen kültürün sorgulayıcı, harekete geçirici ve yenileyici olduğunu dile getirmiştir. Guattari, Zapf ve Oppermann bunlardan bazılarıdır. Örneğin Oppermann bilimsel olarak ortaya konan matematiksel tabloların, rakamların ve istatistiksel verilerin insanları pek etkilemediğini öne sürmüştür. İnsan bilincine ulaşan asıl şey hikâyelerdir (Oppermann, 2009, s. 5). Dolayısıyla hikâyeler sayesinde, doğanın sadece insan hizmetine sunulmuş sonsuz bir kaynak olmadığı anlaşılabilir. Bu anlamda ekoeleştirici, ekosistemlerin en küçük parçasına verilen zararın tüm sistemi çöküşe götürebileceğini edebiyat metinleri aracılığıyla inceleyen bir kuram olarak insan bilimlerinde tüm ikiliğe dayanan düşünce kalıplarının ve söylemlerin temelden değişmesi gerekliliğini vurgulamaktadır (Oppermann, 2009, s. 5).

1.2. Postmodern Paradigma, Ekoeleştirici ve Sinema

Bu bölümde Ekoeleştirici kavramı, Ekoeleştirici düşüncenin evrimi, Ekoeleştirici paradigmanın konuları ve sorunları tartışılmıştır. Ayrıca Ekoeleştirici düşüncenin farklı teoriler arasında nerede durduğu, diğer bir deyişle post-yapısalcı, modern, postmodern ve feminist teoriler ile ortaklıklar ve farklılıklarının ne olduğu incelenmiştir. Bir önceki başlıkta tartışılan modern Batı bilimi paradigması, pozitivizm, post-pozitivizm ve yorumsamacı yaklaşımlar ile ilişkilendirilerek Ekoeleştirici bir bakış açısından postmodernizmin eleştirisi yapılmıştır. Böylelikle güncel Ekoeleştirici bakış açısının bu farklı paradigmalar ve teoriler arasında konumu açıklanmaya çalışılmıştır.

Ekoeleştirici 21. yüzyılda ortaya çıkan bir paradigma olması nedeniyle hem modernitenin hem postmodernitenin eleştirisini yapmaktadır. Pozitivist paradigmanın incelenmesi ve alternatif yaklaşımlar üretilmesi Ekoeleştirici paradigmanın odak noktası olmuştur. Günümüzde ise tartışmalar postmodernizm kavramı çerçevesinde yapılmaktadır.

Postmodernizm kavramı, ilk olarak 1960'larda Amerika'daki entelektüeller arasında kullanılmaya başlanmış, daha sonra 1970'li yıllarda Avrupalı kuramcılar tarafından geliştirilmiştir (Şişman, 1996, s. 452). Kellner'e göre, Nietzsche, Heidegger, Derrida, Rorty, Lyotard, Baudrillard ve Barthes gibi düşünürler postmodernist düşünürlerin arasında öne çıkan araştırmacılarıdır (Best ve Kellner, 2011).

Postmodernizm, heterojenliğe, farklılığa, paradoksa, çelişkiye ve yerel bilgiye öncelik veren yeni bir düşünme sistemi önermektedir (Turner, 2002, s. 30). Çokseslilik, çeşitlilik, farklılık ve heterojenlik kavramları hoşgörünün öne çıkmasına neden olmuştur. Ruano Borbalan'a göre, postmodernizmin en önemli özelliklerinden biri çeşitliliğin getirdiği hoşgördür (Journet, 2009, s. 315).

Postmodernizm temelinde modernizm düşüncesinin eleştirisini içermektedir. Postmodernist teorisyenler, bilim epistemolojisini kökten bir eleştiriye tabi tutmaktadırlar. Bu açıdan, Aydınlanma Çağı başlangıcından, günümüze kadar olan bilim tarihini ciddi anlamda eleştirmektedirler. Fournier, Lyotard'ın 1979'da kaleme aldığı *Postmodern Durum (La Condition Postmoderne)* adlı eserinde postmodernizmi, aydınlanma çağından itibaren gelişen fikirlerin önüne geçme arayışı; akılcılık ve bilimsellikten vazgeçme olgusu olarak tanımladığını kaydetmiştir (Journet, 2009, s. 315). Lyotard gibi postmodernist teorisyenler, modern bilime eleştirmeden güvenmeye karşı bir eleştiride bulunmuşlardır. Ayrıca nesnel ve bilimsel bilginin yüceltilmesine karşı tepki koymuşlardır (Lyotard, 1997, s. 8). Lyotard postmodern bilginin, modern dönemde meydana gelen bilimsel bilginin tekelleşmesine karşı bir özgürleşme çabası olduğunu dile getirmiştir (1997, s. 9). Gene Lyotard'a göre, 20. yy'ın getirdiği savaşlar ve totaliter rejimler sonrası yıkım nedeniyle, bilim, kapitalizm ya da komünizm gibi büyük siyasi ideolojiler umut vermemektedir. Tek bir medeniyet ideali anlamını yitirmiştir. Bireyler 'ötekilerin' kültürel farklılıklarına uyum sağlamayı kabullenmeli ve bununla yetinmelidir (Journet, 2009, s. 315).

Postmodernizm, modern dönemi takip eden ve modernliğin eleştirisini yapan paradigma olarak kaydedilmiştir. Bazı araştırmacılar modern ve postmodern dönemlerin farklı özellikte olduğunu dile getirmişlerdir. Örneğin, Turner'a (2002, s. 25) göre postmodernite; ticari prosedürlerin günlük hayatımıza girmesi ve kitle tüketim kültürlerinin kültürel sistemler üzerindeki etkisinin artmasıyla, üst ve alt kültürler arasındaki ayrımın bulanık hale geldiği dönem olarak kaydedilmiştir. Jameson ise postmodernizm kavramını 'geç kapitalizmin kültürel mantığı' olarak açıklamıştır. Jameson'a göre postmodernizm, bir kültürel egemen olarak kapitalizmin yeni bir sosyal-ekonomik evresi anlamına gelmektedir (Best ve Kellner, 2011). Jameson'ın postmodernizm tartışması kültürel, toplumsal, ekonomik ve siyasal olguları da kapsamaktadır. Jameson ile benzer şekilde, Lyotard, Baudrillard, Jameson, Foucault ve Touraine

gibi postmodernist düşünürler, sanayi sonrası toplumu, postmodern paradigmada ele alınması gerektiğini düşünmektedirler (Tüzen, 2008, s. 148).

Öte yandan bazı düşünürler, modern ve postmodern dönemin gerçekten farklı tarihsel, siyasal, ekonomik, kültürel ve sosyal toplum yapılarına denk geldiği konusunda şüpheli olduklarını belirtmişlerdir. Bazı düşünürler ise, modern ve postmodern dönem ayrımının altının boş olduğu ve postmodernizmin bulanık bir kavram olduğunu savunarak, postmodernite kavramını hepten reddetmektedirler. Örneğin, Habermas, Giddens ve Gellner, postmodernlik kavramını reddederek, içinde bulunduğumuz dönemin modernliğin ileri bir biçimi olduğu konusunda anlaşmaktadırlar (Tüzen, 2008, s. 148). Gellner, Giddens ve Habermas gibi modern teori savunucuları olan bu düşünürler, postmodernizmin irrasyonelliğini, relativizmini ve nihilizmini eleştirmişlerdir (Best ve Kellner, 2011).

Habermas'a göre modernite hâlâ tamamlanmamış bir projedir ve Aydınlanma Çağı kesintilerle birlikte sürmektedir (Lyotard, 1997, s.9). Habermas postmodernistlerin, öznelciliği savunmalarını, bilim, din, felsefe ve sanat ayrımlarını önemsememelerini, mantığın ve sözün hiyerarşik üstünlüğünü al aşağı ederek, retoriği ve yazıyı öne çıkarmalarını eleştirmiştir (Aslan, 2001, s. 105). Habermas'a göre modernliğe karşı olmak, aynı zamanda Batı demokrasilerinin elde ettiği başarıları ve reformları meydana getirmek için ortaya atılmış kavramlara da karşı olmak ile aynı anlama gelmektedir. Bu kavramlara, modernizm, feminizm, insan hakları, laiklik, rasyonalizasyon, optimizasyon, batılılaşma, kapitalizm, endüstrileşme, post-endüstrileşme, teknikleştirme, nesnelleştirme, bilimselleştirme, ilerleme, aydınlanma, demokrasi ve pozitivizm örnek olarak verilebilir.

Postmodernist teorisyenler, postmodernizm; Marx'ın öngördüğü proletarya devrimi, Freud'un psikanalitik terapi ve Darwin'in evrim teorisi gibi büyük anlatı ve yasaları reddetmişlerdir (Lyotard, 1997, s. 130). Çünkü bu tür meta-anlatıları, totalleştirici bir düşünce biçimini olarak görmüşlerdir. Meta-anlatılar, siyasal, dini, toplumsal nitelikli tüm küresel dünya görüşlerini nitelendirmektedir. Fakat bu anlayışa göre, Marksizm, Hıristiyanlık, Faşizm, liberal demokrasi, laik hümanizm, feminizm, İslam ve modern bilim gibi kavramlar aynı kategoriye sokulmaktadır (Rosenau'dan akt. Aslan, 2001, s. 99). Postmodernistler, Feyerabend'in öne sürdüğü modern bilimin bir mit ve Aydınlanma mirasının totaliter ve tahakkümcü olduğu görüşünü de paylaşmaktadır. Bu ideolojilerin ve fikirlerin baskıcı üst anlatılar olduklarını öne

sürerek hayatı açıklama ve sistemleştirme konusunda öne sürdükleri rasyonalizm, mantık, evrim, eşitlik, adalet ve özgürlük gibi fikirlerin geçersiz olduklarını dile getirmiştir.

Postmodernizm denince akla gelen bir diğer kavram post-yapısalcılık olmaktadır. Post-yapısalcılık, 1960'ların sonunda ortaya çıkan bir yaklaşım biçimi olarak görülmekte ve literatürde bazen postmodernizm ile aynı anlamda kullanılmaktadır (Şişman, 1996, s. 452). Tüzen, post-yapısalcılığı postmodernizmin ana entelektüel akımlarından biri olarak nitelendirmiştir (2008, s. 152). Post-yapısalcılık kuramını geliştiren araştırmacılar arasında Michel Foucault, Jean François Lyotard, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Julia Kristeva, Gilles Deleuze, Felix Guattari gibi araştırmacılar sayılmaktadır (Güler, 2013, s. 49). Bu araştırmacıların bir kısmı postmodernizm kavramı çevresinde de çalışmalar ortaya koymuşlardır. Bu araştırmacıların hem post-yapısalcılık hem postmodernizm akımlarında değerlendirmelerinin nedeni iki anlayışın da modernizmi sorgulamasıdır.

Post-yapısalcılık, postmodernizm ile ortak kavramları kullanmışlardır. Dolayısıyla postmodernist düşünürlerin pek çoğu aynı zamanda post-yapısalcı olarak da düşünülebilirler. Fakat Ekoeleştirel tartışmalar yapısalcılık veya post-yapısalcılık değil, postmodernizm kavramı üzerinden ilerlemektedir. Bir sonraki bölüm olan “Ekoeleştiri” başlığı altında bu tartışmalara yer verilmiştir.

1.2.1. Ekoeleştiri

1960'lardaki büyük çaplı ekolojik hareketlerden sonra 1990'larda Ekoeleştiri, edebiyatta yeni bir paradigma olarak belirmiştir (Garrard, 2014). Eko yunanca ev anlamına gelen “oikos” sözcüğünden türemiştir. Ekoeleştiri ise evin (edebiyat içerisinde) eleştirilmesi olarak tanımlanmıştır (Johnson, 2009, s.7). Ekoeleştiri kelimesinin çıkış noktasının, William Rueckert'in 1978 tarihli “Edebiyat ve Ekoloji: Ekoeleştiri de bir Deneme” makalesi olduğu düşünülmektedir (Johnson, 2009, s.7). Bu makalede Rueckert ekoeleştiriye, ekolojinin ve ekolojik kavramların edebiyat çalışmalarına uyarlanması olarak nitelemiştir (Rueckert, Glotfelty, Fromm, 1996). Ekoeleştiri, edebiyat eleştirisi ve kuramları içinde, farklı sanat alanlarında üretilmiş metinleri, doğayı merkeze alarak inceleyen ve yorumlayan, edebiyat ile çevre, ekoloji ile kültür arasındaki ilişkileri inceleyen akım olarak nitelendirilmektedir (İgit, 2016, s. 959). Garrard'a (2004, s.1) göre, çevrecilik tartışmaları Rachel Carson'ın *Silent Spring* kitabının yayınlaması ile başlamıştır. Dolayısıyla edebiyat ve çevreciliğin birbiriyle yakın ilişkilerinin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Feministler nasıl dil ve edebiyatı toplumsal cinsiyet üzerinde işliyorsay ya Marksist eleştiri üretim yolları ve ekonomik sınıflar üzerinden metinleri okuyorsa, ekoeleştiri de edebiyat metinlerine dünya merkezli bir bakış açısından yaklaşmaktadır (Glottfelty'den akt. Garrard, 2004, s.3). Bu düşünme ve çözümleme işini yapan akademisyenlere veya araştırmacılara ise Ekoeleştirmen denmektedir. Ekoeleştirmen çevre hakkındaki fikir ve temsillerin daha açık tartışılması için diyalog sürecini açmaktadır. Özellikle de metinlerdeki bu fikir ve temsillerin çevre krizine katkısı olabilir mi, varsa etkisi nedir, soruları üzerinde durmaktadır. Bu noktada bir konuya açıklık getirilmelidir. Ekolojideki problemleri tanımlama, bu problemlere çözüm bulma konusunda Ekoeleştirmenlerin yetkin araştırmacılar oldukları kesinlikle söylenememektedir. Fakat Garrard, bu sorunların edebiyat veya diğer sanat alanlarında temsil konusunu deşifre etmek için yetkin olduklarını savunmaktadır. Bu sav Garrard'ın analojisi ile açıklanabilir: Bir zooloji kitabı, zürafalar hakkında bilgi edinmek için okunabilir. Bu zoologların alanı olarak kabul edilmiştir. Fakat bu zooloji kitabının söylemi nasıl oluşturulmuş, bu söylemin etkileri ne olacaktır soruları farklı bir çalışmanın alanı olmaktadır (Garrard, 2004, s. 7). Bu alan retorik olarak nitelendirilmektedir ve bunun çalışmasını Ekoeleştirmenler yapmaktadır.

Garrard'ın dikkat çektiği bir diğer nokta, 'çevreci' veya 'sığ çevreci' ve 'Ekoeleştirmen' ayrımıdır. Çevreci ve Ekoeleştirmen kavramları arasında bir nüans bulunmaktadır. Çevreci, Türkçede nötr bir çağrışıma sahip olsa da İngilizcede daha farklı anlaşılmaktadır. Naess nasıl sığ ve derin ekoloji ayrımı yapmışsa, Garrard da 'çevreci' (environmentalist) veya 'sığ çevreci' (shallow environmentalist) ile 'Ekoeleştirmen' ayrımına gitmiştir. Çevreci veya sığ çevreci, küresel ısınma ve kirlilik gibi sorunlarla ilgilenir; ama bu sorunların çözümü için kökten bir değişiklik yapılmasını istememektedir; zira yaşam standartlarının değişmesini dilememektedir. Doğa aktivitelerinden hoşlanan, geri dönüşüme katılan, organik tarımı destekleyen, öte yandan organik tarımının da çevre ve tarım faaliyetlerini yapan insanlara zararı olacağını düşünmeyen, mevcut sistemdeki sorunları sorgulamayan, özellikle gelişmiş ülkelerdeki bireylere daha uygun düşen bir tanım olarak değerlendirilmektedir. Yani aslında sığ çevreci kavramı, 'yeşil tüketim' (Cubitt, 2014, s. 5) yüksek seviyede katılan kişileri tanımlamak için kullanılmaktadır.

Ekoeleştiri, bilim anlayışı dahil toplumu şekillendiren her unsuru eleştirmektedir. Özellikle bilim anlayışının eleştirisini içermektedir. Hâkim batı biliminin mutlakiyetini reddeden en önemli postmodern paradigmalardan birinin Ekoeleştiri olduğu öne sürülmüştür (Demirci, 1992, s. 102). Ekoeleştirmenler, Batıda bilimin, orta çağdaki otoriter ve mutlakiyete dayalı

anlayıştan Rönesans ve Reform ile sıyrıldıktan sonra, nesnellik ve kültürler üstü olma iddiası ile tekrardan Orta çağdaki gibi mutlak ve otoriter bir hale geldiğini öne sürmüşlerdir. Ekoeleştirici Antibilim ile farklıdır. Antibilim kavramı “Modern Batı Bilimi Paradigması, Pozitivist Felsefe ve Eleştirisi” başlığı altında tartışılmıştır. Ekoeleştirici, Antibilimin aksine, bilimin dünyayı algılama ve açıklama için taşıdığı önemli potansiyeli tanımaktadır. Fakat bununla beraber, bilimin sosyal ve kültürel unsurlardan ve güç ilişkilerinden muaf olmadığını öne sürmektedir. Burada Althusser’in devletin ideolojik aygıtları kavramına atıfta bulunabilir. Althusser, Ekoeleştiricilerden uzun süre önce devletin ideolojik aygıtları kavramıyla bu konuyu irdemiştir. Althusser devletin ideolojik aygıtları kavramı ile devletin eğitim, din ve hukuk gibi kurumlarında tüm toplum tabakalarının lehinden ziyade, belli bir sınıfın lehine işleyen bir bilinçlendirme veya eğitim ve öğretim sürecinin işlediğini dile getirmiştir (Sucu, 2012). Bunun en önemli ayağı eğitim kurumları olarak kabul edilmiştir. Çünkü bu kavramlaştırmaya göre bireyler, çocukluktan itibaren okullarda devletin ideolojisine maruz kalıp, nesnel doğrular olarak müfredatı öğrenmektedir.

Ekoeleştirici, bilim anlayışını eleştirdiği gibi ekonomi sistemlerine de eğilmektedir. Örneğin endüstrileşmenin yıkıcı etkilerini irdelemektedir. Tarihsel gelişim sürecine bakıldığında, Endüstrileşme Batı’da ortaya çıktığı için, endüstrileşmenin doğrudan bir sonucu olan çevre sorunları Batı’da problem teşkil etmekte ve Batı ülkelerindeki doğal hayatı tehdit etmekteydi. Fakat endüstrileşme diğer toplumlara yayıldıkça, çevre sorunları o ülkelerde de görülmeye başlandı. Ancak Batı dışındaki ülkelerde yaşanan ekolojik problemlerin Batı’da yaşananlardan farklı olduğu kaydedilmiştir. Bu ülkelerin sanayileri daha küçük çaplı olduğundan, kendi ekolojik sorunları da daha ufak çaplı olmuştur. Batılıların atıklarından kurtulmak için geliştirmekte olan ülkeleri çöplük gibi kullanılmaya başlamasıyla, ekolojik problemlerin boyutları günümüzde çok ciddi bir seviyeye gelmiştir. Dolayısıyla bu ülkeler her ne kadar sanayilerin neden olduğu kirliliğin üreticileri olmasalar da faturasını onlar ödemektedir (Demirci, 1992, s. 90). Örneğin Gana’da elektronik cihazların üretimi yapılmasa da her yıl batı ülkeleri, özellikle Amerika Birleşik Devletleri ve Britanya; kullanılmayan tonlarca elektronik atığı Gana’nın başkenti Accra’da bulunan, Agbogbloshie çöplüğüne bırakmaktadır (Akbar, 2015). Aslında Batı hem pahalı teknoloji ürünlerini hem de bu ürünlerin üretimi ve tüketimi sonucunda ortaya çıkan atıkları geliştirmekte olan ülkelere ihraç etmektedir. Aynı zamanda bu ülkelerden ucuz iş gücü ve doğal kaynak ithal etmektedir (Redcliff ve Benton’dan akt. Tuna, 2000, s. 2). Bu noktada

görülmektedir ki, ‘gelişme ideolojisi’ diye adlandırılan modernleşmenin, endüstrileşme ve batılılaşma ile çevresel sorunların yaygın hale gelmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Gelişme ideolojisi, modernleşme düşüncesinin kaynağı olan ideolojik ve felsefi anlayış olarak kaydedilmiştir. Aynı zamanda literatürde ‘Egemen Batı Düşüncesi’ olarak da geçmektedir ve hem kapitalist hem de sosyalist ideolojiler aynı paradigmanın farklı unsurları olarak değerlendirilmektedir (Tuna, 2000, s. 2). Dolayısıyla Egemen Batı Düşüncesinin ekolojik problemlerin yayılmasında bir rolü olduğu ileri sürülmektedir. Modernleşme, Egemen Batı Düşüncesinin unsurlarından biri ve pozitivist paradigmanın gerektirdiği bir sonuç olarak görülmektedir. Antroposentrik bir yaklaşımı olduğundan doğayı ikincil, insanı birincil görmekte ve insan refahını diğer canlıların refahından daha önemli kabul etmektedir. Bu yüzden insan refahının sağlanması için her yolu meşru, mubah ve zorunlu addetmektedir (Adak, 2010, s. 376). Dolayısıyla bu görüşe göre, gelişme adına doğanın sömürsü etik bir problem arz etmemektedir. Çünkü gelişme ideolojisine göre doğanın amacı insana yarar sağlamaktır. Dolayısıyla doğa edilgen bir konumdadır. Keleş, bilimin olanaklarına bürünen insanın, kendini yeterince güçlü gördüğü zaman, doğayı sınırsızca kullanmaya, hatta sömürmeye başladığını ileri sürmüştür (1998 s. 18). Egemen Batı düşüncesinin öne sürdüğü edilgen doğa anlayışına karşın Marcuse, alternatif bir doğa anlayışının mümkün olduğunu dile getirmiştir:

Doğayı olası teknik kullanımın nesnesi olarak ele almak yerine, onunla olası bir etkileşimin rakibi olarak karşılaşabiliriz. Sömürülen doğa yerine, kardeş doğayı arayabiliriz. Hayvanları, bitkileri ve hatta taşları, iletişimin kopmasıyla yalnızca işlemek yerine, henüz tamamlanmamış, bir öznelerarasındalık düzleminde, onlara öznellik atfedebilir ve doğa ile iletişim kurabiliriz. İnsanlar arasındaki iletişim iktidardan arınmadıkça, doğanın zincirlenmiş öznelliğinin serbest kalkmayacağı düşüncesi, en azından, özgün bir çekim kuvvetine sahip olmuştur. Ancak, insanlar zorlamasız iletişim kurduklarında ve her biri kendini diğerinde tanıyabildiğinde, ancak o zaman insan türü doğayı başka bir özne olarak – idealizmin istediği gibi onu kendi ötekisi olarak değil, tersine kendini bu öznenin ötekisi olarak tanıyabilir (Habermas, 1993, s. 39).

Marcuse’un da bir üyesi olduğu Frankfurt Okulu’nun savunduğu doğa fikri, kontrol fikrinin bulunmadığı, bireyin parçası olduğu bir çevre anlayışıdır ve batı düşüncesine bir alternatif önermektedir (Von, 2014, s. 50). Modernleşme veya diğer adıyla gelişim ideolojisi ayrıca neden olduğu çevre tahribatı yüzünden Ekoeleştirmenler tarafından eleştirilmektedir. Ekoeleştirmenler modernleşme kavramını ekonomik, siyasi, sosyal ve insani yönlerini de göz önüne alarak irdelemeye çalışmaktadır. Örneğin, çevre problemleri ile ekonomik ilişkiler, güç ilişkileri, sınıf ilişkileri, ırk ve kadın hakları gibi konulara ayrı ayrı eğilen araştırmacılar

alışmalar yapmaktadır. Bu yüzden ekoeleştiri eklektik olarak ilerleyen bir paradigma olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerdeki ekolojik problemlerin çözümlemesinin yapılması Ekoeleştirinin araştırma konularından biri olarak geçmektedir. Gelişmiş ülkelerde hem yöneticiler hem de sivil halk çevresel sorunlara duyarlı iken, gelişmekte olan ülkeler için ekolojik problemler o kadar büyük bir önem taşımamaktadır (Tuna, 2000, s. 3). Bu yüzden Batıda çevrenin muhafazası için çabalar sarf edilip, ekolojik problemlere çözümler bulmaya çalışırken, Doğuda veya gelişmekte olan ülkelerde kalkınma sürecine daha büyük önem verilmektedir. Aynı zamanda sadece ekonomik değil, eğitim, sağlık, yoksulluk, sosyal problemler gibi ilgilenilmesi gereken acil problemlerin yaşandığı bilinmektedir. Bu da ekolojik problemlerin önem açısından ikincil bir statüye düşmesine neden olmuştur. Öte yandan bütün Batılı lkeler bu şekilde hareket etmektedir diye bir genelleme yapılması doğru olmayacaktır, çünkü her Batılı ve gelişmiş ülke çevresel konularda hassas davranmamaktadır. Örneğin Amerika Birleşik Devletleri Paris İklim Antlaşması’ndan desteğini çekmiştir (Emiroğlu, 2017). Ayrıca gelişmiş ülkeler kendi sınırlarında yaşanan ekolojik problemlerle ilgilenirken, diğer bölgelerdeki problemleri önemsememektedirler. Gelişmiş ülkelerde yasalar gereği, kimyasal, teknolojik veya sınai atıkların çevreye zarar vermeyecek şekilde muhafaza edilmesi gerekmektedir. Fakat bunun maliyeti yüksek olduğundan dolayı, bu ülkelerdeki çok uluslu şirketler gelişmekte olan ülkelere atıklarını boşaltarak bu sorumluluktan kaçmaktadır. Yukarıda verilen Gana’daki çöplük rneği bunu açıkça yansıtmaktadır. Aynı zamanda Batılı lkeler gelişmekte olan ülkelere çevreye zararı yüksek olan tekstil, kimya endüstrisi ve termik santraller kurmalarını, bu alanlara yoğunlaşmalarını önermektedir (Tuna, 2000, s. 4). Gelişmemiş ülkelerde yeterli altyapı, sermaye, eğitim ve uzmanlığa her zaman sahip olmayan işyerlerinde, arızalar trajik kazalara neden olmaktadır. Fakat benzer kazalar Batıda önlenebilmektedir. Örneğin 2013 yılında Bangladeş’in başkenti Dakka’da bir tekstil fabrikasında yaşanan kaza sonucu 1127 işçi hayatını kaybetmiştir (elik, 2013). Batılı nl markaların kıyafet üretimi yapılan binanın çökmesinden sonra tekstil sektöründe taşeron firmalarla iş yapmanın ne kadar etik olduğu tartişması alevlenmişti. Bu ve bunun gibi kazalar hem ekolojik hem de etik tartişmaları getirmektedir. Çünkü bir yandan doğaya zarar verirken bir yandan da sistemin adaletsiz işleyen yönlerini göstermektedir.

Ekoeleştirinin konularından biri Pozitivist paradigmanın kullandığı düalistik anlayişın eleştirisi olarak kaydedilmiştir. Birçok düşünür olguları tanımlamak için kavramların zıtlarıyla

açıklamıştır. Marx'ın işçi ve sermaye sahibi patron diyalektiği veya Hegel'in Efendi ve köle diyalektiği, bu ikililiklere örnek olarak gösterilmektedir. Kölenin kendi konumunun farkına varması için efendisini görmesi ve kendisinin efendiden farklı olduğunu anlaması gerekmektedir. Böylelikle köle, 'köle' ve 'efendi' kavramlarını algılayacaktır. Hegel ve Marx'ın diyalektiği zıtların ayrılmasıdır; ne var ki ekolojik düşünce ise bu ikiliği hedef olarak almamıştır (Guattari, s.139). Tam tersine, ekolojik düşünce, birinin veya bir şeyin tanımlanması için zıt olanına ihtiyaç olduğu görüşünün yetersiz bir bakış açısı olduğunu öne sürmektedir. Bu nedenle Ekoeleştirel düşüncede karşıtlıklar ile düşünmek yerine, alternatif anlayış ve yaklaşımlar öne sürülmüştür. Deleuze ve Guattari'nin 'rizom' anlayışı, Ivakhiv'in 'üçlü göstergebilimsel çözümlemesi' veya Zapf'ın "Üçlü İşlev Modeli" buna örnek verilebilir.

Modernizmin kavramları yanında, postmodern ve post-yapısalcı teoriler ve savlar ekoeleştirel okumaya tabi tutulmuşlardır. Linda Hutcheon postmodernizm ve ekoloji arasındaki benzerliklere ışık tutan ilk araştırmacıdır (Zapf, 2016). İki eleştirel paradigma da modernlik krizi, rasyonellik ve güç ilişkileri konularını irdelemektedir. Verana Conley'nin öne sürdüğü gibi, iki paradigma da aydınlanma fikrine ve modern dünyanın ekonomik ve teknolojik gelişim fikrine tepki olarak nitelendirilebilir. Ayrıca çoğulculuk ve farklılıklar iki paradigmada da önem verilen unsurlar olarak değerlendirilmiştir. Örneğin Lyotard 'ruhsal ekoloji' kavramını öne atmıştır (Lyotard'dan akt. Zapf, 2016). Bu kavrama göre, benlik kavramı ve anlam arasındaki bağlantı toplumsal söylemde temsil edilmemektedir. Lyotard'a göre ekoloji gözden uzak, toplumsal ve sistemik olmayan, iletişim alanının dışında olanın söylemidir. Derrida ise doğa kavramını yapısökümüne uğratmış ve Guattari ile rizom kavramını geliştirmiştir. Rizom kavramı, "Ekoloji ve Ekolojik Eleştiri" başlığı altında tartışılmıştır.

Ekoeleştiri konusunda postmodern teoriler geliştiren araştırmacılardan biri olan Timothy Morton ise, Derrida'nın ekoloji kavramını 'karanlık ekoloji' olarak nitelemiştir. Karanlık ekoloji, ekoloji düşüncesindeki ironi, çirkinlik ve korku unsurlarını belirtmektedir. Morton ekolojinin başat önermesi olan ve Barry Commoner tarafından öne sürülen "Her şey diğer her şey ile bağlantılıdır," savından yola çıkarak radikal bir bakış açısı geliştirmiştir ve doğa teriminin topyekûn ortadan kaldırılmasını önermiştir. Onun yerine birbirinden ayrılması mümkün olmayan kültür-doğa, insan-insan dışı, akıl-madde gibi kategorilerle düşünmeyi önermiştir (Zapf, 2016).

Postmodern yaklaşıma göre olgular sürekli yeniden inşa edilmektedirler. Objelerin ve kavramların temsili sorunundan bahsedilmektedir. Postmodern teoriye göre, temsil neredeyse her

zaman yanlış ve aldatıcıdır (Docherty'den akt. Oppermann, 2010, s. 112). Bu bakış açısıyla, olguların kesin bir tanımlamasının yapılması zorlaşmaktadır. Postmodern söyleme göre dil kapalı bir sistem değil, aksine akışkan ve çok katlı bir doğaya sahiptir. Postmodernizm modern düşüncenin öne sürdüğü bilgi tanımını reddetmiştir. Postmodernist teoriye göre, bilginin gerçeğe birebir karşılık gelmemekte çünkü gerçek hep yeniden üretilmektedir (Aslan, 2001, s. 99). Ekoeleştirici, postmodern düşüncenin savunduğu her şeyin bir konstrüksiyon, bir inşa olduğu düşüncesini tartışmaya açmıştır. Çünkü postmodern mimetik eleştiri geleneği, göndergesellik, gönderge ve edebi anlamın temsilini sorgulamaktadır. Doğa yazınında, doğa temsilinin göndergesel anlamda tam ve realist olduğu varsayılmıştır (Riffaterre'den aktaran Oppermann, 2006, s. 111). Ekoeleştirici yazında da doğanın, sadece bir toplumsal kurgu olarak kabul edilmemesi gerektiği vurgulanmıştır. Örneğin, Peter Barry'e göre Ekoeleştirici için doğa, toplumsal ya da dilbilimsel bir kurgu değildir, doğa gerçekten vardır ve hem yaşantılarımızı etkilemekte hem de bizim yaşantı biçimimizden etkilenmektedir (Alpaslan, 2013, s. 3). Hubert Zapf ise postmodern teorisinin bu tartışmasına doğanın hem bir kültürel inşa olduğunu hem de olmadığını söyleyerek katılmıştır (Zapf, 2016). Zizek ise Gaia teorisini benimseyen ve doğanın harmoni içeren, dengeli bir ortam olduğunu düşünen radikal Ekoeleştiriciler ve doğanın sadece bir sosyal inşa olduğunu öne süren postmodern teorisyenlerden ayrılmıştır. Zapf ile benzer bir konumda bulunmaktadır. Zizek'e göre doğanın kendisinin düzensiz, dengesiz bir karmaşa veya tam anlamıyla uyumlu bir denge barındıran bir ortam olduğu görüşlerinin ikisi de ekoloji söylemini politik hale getirmektedir (Herzongenrath'dan akt. Zapf, 2016). Kültürel istikrar ve hiyerarşiyi doğal kabul ederek, demokrasinin fikirlerini, hiyerarşik güç yapılarını ve anarşinin istikrarsızlaştırıcı kaosunu siyasetin alanından çıkararak doğanın alanına sokmaktadır. Zizek'e göre, doğanın kendisinde hem düzen hem de kaos bulunmaktadır. Doğayı bu ikisinden sadece birine indirmek bilimsel ekoloji ile uyumlu olmamaktadır.

Postmodern teorisyenlerden Fredric Jameson ise modernizasyon süreci tamamlandıktan ve doğa tümüyle yok olduktan sonra geçilen dönemi postmodernite olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla, Jameson'a göre, postmodern dönemde doğanın varlığından bile bahsedilememektedir (Jameson'dan akt. Ivakhiv, 2008, s. 434). Postmodernizm ve doğa sorunsalı temsil konusu nedeniyle postmodern tartışmalarda bölünmelere yol açmıştır. 'Gerçekçi' temsil varsayımı postmodern dünyada kabul edilmemiştir. Çünkü postmodern paradigmaya göre, dilin; kavramların anlaşılmasında çok önemli bir rolü olduğu ve gerçekliği

belirlediği öne sürülmüştür. Ekoeleştirici ve postmodern paradigma bu noktada birbirinden ayrılmıştır.

Renda Marshall'a göre postmodernizm dil ile ilgilidir. Dilin nasıl kontrol ettiği, nasıl anlamı oluşturduğu, kısıtladığı, dil içinde belli tarihsel, sosyal ve kültürel göstergelere bağlı kalarak nasıl tanımladığımız, nasıl dil vasıtasıyla iktidar elde ettiğimiz, güç ve güçsüzlük hakkındadır. Örneğin, Patricia Waugh, "Dilin hapishanesinden kaçış olamaz." demiştir. Dil anlamı oluşturduğu için dil ile düşünülmektedir. Buna ek olarak, Saphir ve Woolf'un hipotezine göre, dil ile o dili konuşan topluluk arasında organik bir bağ bulunmaktadır. Aynı şekilde Cooley'e göre metinler arasında ilişki bulunduran organik birimlerdir (Oppermann, 2006, 121). Bu iki görüş de dilin organik bir varlık olduğunu kabul etmektedir. O zaman gösterge, gösterilen, gösteren, temsil, metin kavramları çerçevesinde gerçekliğin sınırları bulanmaktadır. Her ne kadar akademisyenler, söylemlerden, göstergelerden, temsil olarak doğadan bahsetseler de insan algılamasının ötesinde bir doğa bulunmaktadır. Örneğin Kate Soper, Ozon tabakasının temsili değil, ozon tabakasının kendisinde bir delik olduğunu savunmuştur. Yani çevre sorunları hakkında tartışmalar sürse de problemler doğada yaşanmaktadır. Bu ifade sosyal inşaların gerçeği nasıl etkilediğini göstermek için birçok Ekoeleştirirmen tarafından kullanılsa da bir problem arz etmektedir. İronik bir şekilde, tabaka da delik de bu bağlamda sembolik bir anlatım olarak kullanılmıştır. Ozon tabakasından kasıt, atmosferde belli yoğunlukta elementlerin meydana getirdiği katman ve delik de küresel ısınma sonucunda bu katmandaki değişimlerle ozon yoğunluğunun azalmasını nitelemektedir. Aslında bilim insanları gerçekten bir deliğin olmadığını dile getirmiştir. NASA uydularının çektiği fotoğraflar ve açıklayıcı grafiklerde, farklı yoğunluktaki yerlerin farklı renklerle ifade edilmesi sonucu, kamuoyunda Güney Kutbunun üstündeki ozon tabakasında inceltme bir delik varmış gibi anlaşılmıştır (Garrard, 2004, s.168). Her ne kadar Soper'ın kullandığı ifade örnek olarak hatalı olsa da demeye çalıştığı şey doğru olarak kabul edilmektedir. Nükleer felaketler dilde yaşanmıyor ya da plastik atıklar yüzünden ölenler denizlerdeki kuşların temsili değildir. İnsan algısının dışında bir doğa, ayrıca insan algısının gördüğü bir doğa bulunmaktadır. Metinler, post-yapısalcı ve postmodern paradigmanın öne sürdüğü şekilde sürekli olarak yeniden anlamlandırılabilir yapılar olarak kabul edildiği zaman, metinleri oluşturan dil şeffaflığını kaybetmektedir. Bu da doğanın algılanışı ve doğanın varlığı arasındaki sınırı bulandırmaktadır.

Ekoeleştirirmenler, postmodernizmin öne sürdüğü, doğanın dil tarafından yapılandırılan ve

fiziksel gerçekliği olmayan metinsel bir kavram olduğunu savunan görüşüne karşı çıkmaktadır (Oppermann, 2009, s. 2). Zira bu görüş doğa için bir tehlike arz etmektedir. Dilin temsiline sıkışan doğa farklı şekillerde algılamalara maruz kalmaktadır. Diğer kavramlar gibi doğa olgusu da sürekli yeniden inşa edilmekte ve tanımlamaları değişmektedir. Doğanın hem insanların onu tanımlama çabalarıyla sürekli inşa edilmesi, hem de insanların algılayışı dışında var olması durumunu, Lawrence Buell ‘ortak inşa miti’ olarak adlandırmıştır (Garrard, 2004, s. 10). Bu görüşe göre doğal olan ve aynı zamanda da yapay bir şekilde insan tarafından inşa edilmiş fiziki bir çevre, kültürü şekillendirmektedir. Kültür de kendisi değiştikçe aynı zamanda doğayı yeniden değiştirip, inşa etmektedir. Kültürün değişmesi kaçınılmaz bir şekilde bilim anlayışını da değiştirmektedir. Bu sürekli dönüşüm nedeniyle Ekoeleştirmenler bilimin objektif olduğu gerçeğini eleştirmişlerdir. Doğayı algılamamız sürecinde doğa bize kültürel, dilbilimsel ve metin formunda ulaştığı için Ekoeleştirmenler doğanın söylem olarak inşasını, sanatsal formlarda kullanılmasını, değiştirilip dönüştürülmesini çalışmanın önemli olduğunu savunmaktadırlar.

Ekoeleştirmenler doğanın insan tarafından ötekileştirilmesini, insanın kendisini doğadan ayrı bir konumda değerlendirmesini ve doğanın hammadde kaynağı olarak bilinçsizce sömürülmesini eleştirmektedirler (Oppermann, 2009, s. 5). İnsanlar doğayı, kendilerini doğadan soyutlayarak ve bazen de kendilerini doğaya dahil ederek birçok farklı şekilde tanımlamaktadır. Bu tanımlamalar da resimler, fotoğraflar, medya, filmler gibi sanatın farklı alanlarında sürekli karşımıza çıkıp, var olan tahakküm, sınıflandırma ve estetik anlayışlarını yeniden üretmektedir.

Doğa tanımının getirdiği benzer bir tartışma ‘iklim değişikliği’ kavramı çevresinde dönen tartışmalarda da görülebilir. Bilim insanları iklim değişikliğinden farklı bir şekilde bahsederken, politikacılar farklı şekilde bahsetmektedir. Raporlardan ve bilimsel makalelerden yola çıkmak yerine Amerika Birleşik Devletleri senatörleri gibi küresel ısınmanın uydurma olduğunu söyleme ya da küresel ısınmanın insan kaynaklı olmadığını dile getirme özgürlüğümüz bulunmaktadır. Fakat, bilim insanlarına göre bu küresel ısınmanın olmadığı ve küresel ısınmanın doğa üzerindeki yıkımını olmadığı anlamına gelmemektedir (McCarthy, 2014; Emerson, 2017). Peter Doran ve Maggie K. Zimmerman gibi araştırmacılar uzun vadeli iklim sürecinin bilimsel temelini ve nüanslarını anlayanlar arasında, küresel ısınmanın varlığı konusunda bir tartışma olmadığını ortaya koymuşlardır (Von, 2014, s. 114). Buna ilaveten, Hükümetler arası İklim Değişikliği Paneli’nin 2014 yılı raporunda, iklim değişikliği verilere dayalı bir şekilde kabul edilmiştir (Zapf, 2016). Buna rağmen kamuoyunda iklim değişikliği sorunu tartışmalı olmuştur.

Örneğin, iklim değişikliğini reddeden Amerikalı senatörlerin pozisyonu, kökten antroposentrik olarak tanımlanmaktadır. Buna, James Watt örnek olarak verilebilir. Reagan hükümeti zamanında görev yapan içişleri bakanı Watt, çevre korunması için gösterilen çabalara karşıydı, çünkü zaten Tanrı'nın yakında dünyayı yok edeceğine ve çevreyi muhafaza etme çabalarının boşa gideceğine inanıyordu (Garrard, 2004, s. 88). Bu noktada, diyalojik⁸ çözümleme, metin ve doğa arasında mekik dokuduğu için insanların antroposentrik pozisyonuna ışık tutabilmektedir.

İnsan/doğa etkileşiminin diyalojik inşası, edebi ve bilimsel söylemleri birleştirir. Patrick Murphy'nin de söylediği gibi, 'diyalojik bu ikiliklerin ortak yapıcı karakterini görmemizi sağlar ve mutlaklar olmadan eleştirmek ve doğrulamak "için kavramsal bir çerçeve sağlar.' Aynı zamanda diyalojik Ekoeleştirel analiz, Ekoeleştirmenin çoğulculuğa düşmesini engeller. Murphy'ye göre, diyalojik yöntemi ekoeleştirel bir metot olarak kullanmak, çok sesliliğe götürür; bu da çevre merkezli postmodern yaklaşımla yakından ilişkilidir. "Diyalojik yöntemi kullanan bir kişinin metin ve bağlam, söylem ve topluluk, kişisel ve politik arasında gidip gelmesi şaşırtıcı değildir (Oppermann, 2006, 118-9).

İnsanlar hem kendi yarattıkları işaretler dünyasında (ki bu dünyanın içinde dil, din, siyaset, ekonomi, sosyoloji gibi alanlar belirleyici faktörler olarak bulunmaktadır) hem de maddi olan doğanın içinde yaşamaktadır. Dolayısıyla maddesel bağlam ile metinsel bağlam arasında gidiş gelişler olmaktadır. Bu maddi dünyayı sadece bir temsil olarak sürekli yeniden inşa etme sürecinde, nesneler ontolojik anlamını yitirmektedir. Dolayısıyla diyalojik yöntem hem metne hem doğaya gittiği için bu yanılsamayı kırabilir ve daha da önemlisi ekoeleştiri için uygun bir yöntem olarak kabul edilmektedir.

Doğanın temsiline, sinemadaki göstergelerle postmodern teorisinin dil üzerindeki kısıtlamaları dışında okunabileceği söylenebilir. Görüntü ve sesler ile (hem dili kullanan diyaloglar hem de filmin diyejetik dünyasındaki ve diğer sesler ile) ileti aktarımı metinlerden daha farklı olmaktadır. Dil sistemleri gösteren ile gösterilen arasında çok büyük farkın olmasıyla gücünü ortaya koymaktadır, oysa sinemanın gücü, gösteren ile gösterilen arasında böyle bir farkın olmasından ileri gelmektedir (Kabadayı, 2013, 68). Ivakhiv de Kabadayı gibi sinemanın, gerçeği betimlemeyi en iyi başaran sanat dalı olduğunu dile getirmiştir. Çünkü sinema da aynı gerçeklik gibi sürekli hareket halindedir, dönmek durumundadır. Bunu yaparken de hem

⁸ Diyalojik diyalog ve çok sesliliğe dayanmaktadır. Diyalojizm kavramına, özellikle edebiyatta rastlanmaktadır. Bakhtin *Diyalojik İmgelem* (1981) adlı çalışmasında, Rabelais ve Dostoyevski gibi yazarların eserlerindeki diyalojizmi analiz etmiştir. Bakhtine'e göre, bu yazarların eserleri 'polifonik' yani çok seslidir (Bakhtin, 2001, s.39). Anlatıcı, karakterler ve okuyucu arasında diyaloga izin vermektedir. Diyalojik eserlerde, anlatıcı otoriter ve manipülatör olmadığı için, farklı görüşlerin ses bulması mümkün olmaktadır. Edebi eserlerin analizinin yanında iletişim bilimleri alanında da diyalojik çözümleme yapmak mümkündür.

gerçekliği yansıtarak temsil eder hem de karartarak biçimini değiştirip, dönüştürmektedir (Ivakhiv, 2013, s.14). Dolayısıyla sinema, iletişim için daha doğrudan bir araç olma potansiyelini taşımaktadır. Çünkü sinemanın ayrı bir dili, grameri, anlatı sistemi bulunmaktadır. Eğer gösterme şansı varsa, diyaloglardan kaçınmaktadır.

Ekoleştirici Postmodernist yaklaşımın öne sürdüğü çoğulculuk anlayışını kabul etmektedir. Şaylan'a göre, postmodernizm her sorunun tek bir doğru cevabı olduğu düşüncesini kabul etmemekte; aksine, her sorunun birden çok doğru cevabı olabileceğini ya da hiç doğru cevabı olamayacağını öne sürmektedir (Aslan, 2001, s. 101). Ekoleştirici doğa tanımlaması ve sorunlarına birçok farklı alandan yaklaştığı için postmodernizmin çoğulculuk anlayışı ile paralel bir algıya sahiptir. Örneğin Ekoleştirici doğa bilimi olan biyoloji ile sosyal bilimleri bir araya getirerek doğa problemlerini tartışmaktadır. İki farklı bilim geleneğinden de yararlanarak bir anlayış geliştirmiştir.

Postmodernistler gibi Ekoleştirmenler de modern bilimin metodolojik varsayımlarının, eleştiriden uzak bir tavırla kabul edilmesini eleştirmişlerdir. Modernizmin vaat ettiği adalet, eşitlik, mantık ve rasyonalizm gibi kavramlara ulaşamaması (Aslan, 2001, s. 101) ve bununla beraber nükleer silahların neden olduğu yıkım, kimyasal atıklar ve çevre kirlenmesi gibi sorunlara çözüm bulunamaması, modern bilimin verilerinin devletlerin totaliter eylemlerinde (savaşlarda bilimin ürettiği silahlarla kısımların yaşanması) kullanılması gibi konuları iki düşünce biçimi de eleştirmektedir.

1.2.2. Ekoleştirici- Doğa Yazını Karşılaştırılması ve Sinema

Bu bölümde Ekoleştirici ve Doğa Yazını ilişkisi araştırılmıştır. Bu iki kategorinin farkları ve ortak noktaları tartışılmıştır. Buna ilaveten, Ekoleştiricinin dönemleri tartışılmıştır. Böylelikle 'Doğa Yazını' ve 'Ekoleştiricinin' tarihsel olarak gelişimi ve farkları daha net görülebilmektedir.

Ekoleştiricinin ilk dönemleri birinci dalga ekoleştirici olarak nitelendirilmiştir. Bu dönemde Anglo-Amerikan romantizmi içerisinde değerlendirilen John Elder, Jonathan Bate, Henry David Thoreau ve William Wordsworth gibi şair ve yazarların doğa hakkındaki eserleri çalışılmıştır (Ergin ve Dolcerocca, 2016, s. 301). Amerika'da ise sadece şiirden ziyade kurgu olmayan doğa yazınına odaklanılmıştır. Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Kate Chopin, Emily Dickinson ve Walt Whitman, Doğa Yazını denince akla gelen yazarlardan bazılarıdır. Fakat Ekoleştirici ve Doğa Yazını birbiri ile karıştırılmamalıdır. Özdağ, Doğa yazını ve Ekoleştiricinin tek bir kategoride değerlendirilmesinin mümkün olmadığını altını çizmiştir

(Balık, 2013, s. 3). Slovic’e göre Ekoeleştirici, doğa hakkında eserlerin akla gelebilecek her türlü bilimsel yaklaşımla incelenmesi ya da her türlü edebi eserde ekolojik sezdirişlerin ve insan-doğa ilişkilerinin çözümlenmesi olarak tanımlanmaktadır (Alpaslan, 2013, s. 3).

Doğa yazını ise doğayı konu edinen edebiyat akımı olarak karşımıza çıkmaktadır ve başlangıcı ekoeleştiriciden çok daha eskiye dayanmaktadır. Her ne kadar çevreyi konu alan edebiyat metinlerinin kökenleri çok erken tarihlere gitse de bunlar ekoeleştirici alanının ortaya çıkmasından önce sistematik bir şekilde incelenmemiştir (Ergin ve Dolcerocca, 2016, s. 299). Ekoeleştirici doğayı konu eden eserler üretmekten ziyade, doğa hakkında üretilen ürünlerin çözümlenmesini içeren bu alanı, sistematik bir tabana oturtmayı amaçlamaktadır. Öte yandan, “Ekoeleştirici” başlığından belirtildiği gibi, modern anlamda çevrecilik tartışmalarının, Rachel Carson’ın *Silent Spring* eseri ile başladığı kabul edilmiştir (Garrard, 2004, s.1). Dolayısıyla edebiyat, Doğa yazını ve Ekoeleştiricinin birbiri ile yakından bağlantılı olduğu söylenebilir.

Ekolojik bir bakış açısıyla yazılan edebiyat türü doğa yazını ile farklılıklar göstermektedir. Örneğin kökeni Yunan şair Hesiod’a (MÖ 750-650) veya Latin şair Virgil’e (MÖ 70-19) kadar uzanan pastoral şiire veya William Wordsworth gibi İngiliz Romantik şairlerin işlerine baktığımızda, çoğunlukla bu yazarların toplumdan uzaklaşarak kırsal alana ve vahşi doğaya çekildiğini, burayı kültür, tarih ve politikadan uzak, ideal bir inziva yeri olarak tasvir ettiğini görmekteyiz (Ergin ve Dolcerocca, 2016, s. 302). Antik Yunan şairleri, İngiliz Romantikleri veya daha geç tarihli diğer doğa hakkında ürün veren yazarların eserleri incelendiğinde, ortak bir bakış açısı göze çarpmaktadır: Hepsinde doğal ortam sosyal-politik karmaşadan uzak bir alan olarak portre edilmiştir (Ergin ve Dolcerocca, 2016, s. 302). Pastoral şiir ve Romantik akım, kırsal kesim ve doğa algısını en çok etkileyen akımlar arasında sayılmaktadır.

Romantik şairlerin eserlerini kaleme aldıkları 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başında endüstriyel büyüme çok büyük boyutlara gelmiştir. Endüstrileşme ile, belki de endüstrileşme yüzünden, doğaya duyulan ilgi de artmıştır. Yazar-aktivist Rebecca Solnit’in *Wanderlust a History of Walking* (Gezgincilik Tutkusu: Yürümenin Tarihi) adlı kitabında bu değişimi irdemiştir. Solnit, Romantizm döneminde tabiat yürüyüşünün, kültürel ve estetik bir tecrübe olarak algılanmaya başladığını ve pek çok turist yanı sıra sanatçılar ve yazarların da İtalya ve Alp Dağları’nda doğa gezilerine katıldığını kaydetmiştir (Ergin ve Dolcerocca, 2016, s. 303). Diğer bir deyişle, Romantik dönemde doğanın, şehir hayatından bir kaçış yeri olarak algılandığı

ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla Romantik ve Pastoral akımda doğa ile insan hayatı birbirinden farklı iki kategori olarak inşa edilmiş, bir ‘doğa’ ve ‘insan’ dikotomisi yaratılmıştır. Daha doğrusu Romantik dönemden çok öncesine dayanan bu dikotomi güçlendirilmiştir. Doğa yazının aksine Ekoeleştiri, bu tür dikotomileri açığa çıkarıp çözümlemekte ve dikotomilerle düşünmenin ötesine geçmeyi amaçlamaktadır. Ekoeleştiri dil ve gerçekliği, insan ve insan dışı hayatı, akıl ve maddeyi dikotomik düşünme kalıplarına düşmeden analiz etme şansı tanımaktadır (Oppermann, 2014, s. 2).

İlk dönemi takiben, ikinci dalga ekoeleştiri yazın alanının çok ötesine gitmiş ve medyanın farklı alanlarına yayılmaya başlamıştır. Erken 21. yüzyılda, çevre eleştirisi hem batı hem doğu kültürlerinde yaygınlaşmıştır. İkinci dalga Ekoeleştirmenler, aynı zamanda ilk dalganın örtük ve açık ekosentrik bakış açısını teorik, kavramsal, pragmatik ve politik yönlerden eleştirmişlerdir. Zira ekosentrik Ekoeleştirin zamanın gerisinde kaldığını düşünmüşlerdir (Buell, 2011, s. 94). Çevresel adalet sorunu, batı-doğu, beyaz-siyah ırk, üst sınıf-alt sınıf, erkek-kadın gibi farklı gruplar arasında doğal kaynakların hakkaniyetsiz dağılımı ve çevresel riskler ikinci dalga ekoeleştirin en belirgin aktivist yönünü oluşturmuştur. Bu dikotomiler incelenmiş ve dikotomilerin dışında düşünme yolları aranmıştır.

Ekoeleştiri edebiyattaki mimesis anlayışı üzerinden çevre sorunlarını tartışmakta ve ekolojik konuları işleyen edebiyat eserlerinde çevre sorunlarının tasvirini incelemektedir. Ekoeleştiri sadece edebiyat üzerinden eleştiri yapmakla kalmaz, aynı zamanda bozulan ekosistemi sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik boyutlarıyla da incelemektedir. Feminizm nasıl cinsiyetler, Marksizm ise ekonomik sınıflar üzerinden okumalar ve eleştiriler yapıyorsa, ekoeleştiri de doğa ve insan ilişkisi üzerinden okumalar ve eleştiriler yapmaktadır. Derin ekoloji anlayışından hareketle doğa merkezli bir paradigma olup birçok farklı yönden olaylara yaklaşmaktadır demek yanlış olmayacaktır.

Edebiyat ile arasında ilişki olduğu reddedilemeyecek sinema alanında da bu bağlamda araştırmalar yapılmaktadır. Sadece sinema değil, iletişim bilimlerinin farklı alanlarında yeni kavramlar geliştirilmektedir: ‘ekoreklam’, ‘ekomedya’, ‘ekosinema’, ‘ekokorku filmleri’ vs. Lawrence Buell Ekoeleştirel bakış açısından roman, film ve belgesel gibi anlatıları kapsayan kriterler geliştirmiştir. Ona göre, bu kriterler eserlerin çevre bilincinin olup olmadığını göstermektedir (Willoquet-Maricondi, 2010, s.3):

1. İnsan dışı dünyanın sadece insanların eylemleri için bir arka plan olmadığı eserler;
2. İnsanların çıkarını tek önemli unsur olarak sunmayan eserler;
3. İnsan dışındaki alan ve çevreye karşı insan sorumluluğunu ve yükümlülüğünü içeren ahlaki bir bakış açısı olan eserler.

Sheldon Lu ve Jiayan Mi ekosinemayı ekolojik bir bilinci, derdi olan sinema olarak tanımlarken, Tong ise ekolojik bir bakış açısı ile yorumlanan sinema olarak tanımlamaktadır (Özdemirci ve Monani, 2016, s. 48). Von ise ekofilmi, doğal veya yapay çevreye farklı tepki gösterme yolları hakkında çevreci bir senaryo yaratan herhangi bir film olarak kategorize etmiştir (2014, s. 66). Ekosinema veya ekofilm hem bir eğlence aracı hem de pedagojik bir araç olmasından ötürü, kavram olarak aslında bir çelişki barındırmaktadır. Çünkü ekofilmler tanımın getirdiği farklı yorumlamalar nedeniyle her zaman çevre dostu olamamaktadır. Filmlerin yapım, dağıtım ve gösterim sürecindeki uygulamalar her zaman çevreci olmayabilir. Ayrıca, Tong'un tanımlamasından bakarsak, çevresel faktörler, ekolojik bir bilinçle yorumlanan sinemanın yaratıcısının aklının ucundan bile geçmemiş olabilmektedir. Örneğin, *The Dark Side of Chocolate* (2010) ve *Babies* (2010) filmlerinin ekobelgesel olup olmadıkları bir tartışma konusu arz etmektedir (Gustafsson ve Kaapa, 2013, s. 16).

Bu görüşü desteklemek için konunun uzmanları üç neden öne sürmektedir; ilk olarak bu kadar seyahat gerektiren bir filmin yapımı çok pahalıya mal olmuştur ve bu seyahatlerin neden olduğu karbon ayak izi çevreci olmaktan çok uzaktır. Son olarak da bu belgeseller dünyanın refah düzeyi daha yüksek bölgelerindeki izleyiciler için üretilmektedir. Çünkü ekonomik düzeyi düşük kesimler belgesel veya film gibi eğitici ve eğlendirici aktivitelere daha az zaman ve para ayırmaktadır. Ayrıca refah düzeyi yüksek kesimler doğanın tahribata en çok neden olan nüfus olarak değerlendirilmektedir (Gustafsson ve Kaapa, 2013). Dolayısıyla ekosinema ve ekobelgesel, özellikle Batılılar tarafından üretildiğinde, kendi konumunu ikircikli hale getirmektedir. Fakat bu gerçek, bu filmlerin ekosinema kategorisinden çıkarılması gerektiği anlamına gelmemektedir. Çünkü film yapma sürecindeki pratikleri çelişkili olsa da etkileme, bilinç yükseltme ve filmin temaları hakkında diyaloga teşvik etme, hatta belki siyasal eyleme geçirme potansiyeli nedeniyle önemli kabul edilmektedir. Mesel Willoquet-Maricondi ekosinemayı, kişisel veya siyasal eyleme teşvik etmekle ilgili filmler olarak nitelemektedir (Gustafsson ve Kaapa, 2013, s. 72). Ayrıca ekolojik film insanların daha geniş bir sistemde

varlıklarını yansıtan bir film olarak tanımlandığı durumda, ekolojik olmayan bir sinemadan bahsetmek imkânsız hale gelmektedir (Gustafsson ve Kaapa, 2013, s. 55). Ekosinemayı bir minör sinema pratiği olarak okuduğumuz zaman tanımın getirdiği karmaşa biraz da olsa azalmaktadır. Minör sinema, minör edebiyatın bir yan kavramı gibi değerlendirilmektedir (Elliot, 2012, s.182). Minör edebiyat nasıl baskın olan bir dilde, bastırılmış bir grubun ortaya koyduğu edebiyatsa, minör sinema da bastırılmış bir sinema endüstrisi içinde sesi çıkmayan bir grubun yaptığı sinema olarak değerlendirilmektedir. Klasik film yapma şeklinden içerik ve biçim olarak ayrılmaktadır. Siyasidir, çünkü majör olanın eleştirisini içermekte ve insanları katılıma teşvik etmektedir. Minör kelimesi İngilizcedeki “minority” kelimesini çağrıştırdığı için, azınlıkla bağdaştırılabilir; fakat minör bir şekilde çalışmak otomatik olarak bir azınlığın parçası olmak anlamına gelmemektedir. Majör bir sesi alıp, farklı kimlikleri ifade etmek için kullanmayı nitelemektedir. Böylelikle toplumdaki majör sesin, ifadenin uyuşumlarını sarsma şansı ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla minör davranış biçiminde bulunmak, illa ki baskın politik sisteme karşı gelmek anlamına gelmez, aksine o politik sistemi kullanarak sistemi içerden değiştirmeyi nitelemektedir (Sutton ve Jones, 2013, s.77). Dolayısıyla ekofilm de ana akım film yapma pratiklerini kullanarak farklı bir mesajı iletebilme potansiyeli taşıdığı için minör sinemanın içinde okunabilirler.

Edebiyattaki gibi ekosinema da ‘mimesis’ anlayışıyla sanat üretimi gerçekleştirmektedir. Ekoeleştirel çalışmaların amacı film çalışmalarının çevreci hale getirilmesi olarak kabul edilmektedir. Tabi ki bütün bir alanı sürdürülebilir, yeşil bir pratik haline getirmek günümüzde mümkün olmasa da film çalışmalarını daha çevreci hale getirmeyi hedef almıştır.

Ekosinema kavramının tartışmalı olması nedeniyle, filmlerin ekolojik mesajlarına, bu konuları işleyişlerine göre bazı sınıflandırmalar ortaya atılmıştır. Bu sınıflandırmalar sayesinde, filmlerin ekosinema olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği daha açık hale gelmektedir. Örneğin, Willoquet-Maricondi üçlü bir sınıflandırma öne sürmüştür (Willoquet-Maricondi, 2010, s. xii):

1. Açık ve kasıtlı olarak doğal sistemler ve çevre tehditleri hakkında olan filmler;
2. Doğanın yokluğunun kolayca göze çarptığı veya sosyal adaletsizliklerin çevresel boyutunun örtük olduğu filmler;
3. Doğa ve çevre sorunlarını anlatılarına ekleyen, ama temsil şeklinin ideolojik kısıtlamaları veya doğanın karşısından kültürün eksiliğini açığa çıkaran filmler.

Ekosinema konularına ve biçimlerine göre farklılaşmaktadır. Örneğin ‘ecohorror’ diye geçen çevre hakkında korku unsurları barındıran filmler ile doğanın bir karakter gibi yer aldığı filmler, doğa hakkındaki belgeseller veya doğanın tahribatını konu edinen kurgular aynı kategorilerde değerlendirilmemektedir. Ekokorku filmleri arasında, distopyalar ve doğanın korku unsuru olarak yer aldığı filmler sayılabilir. Uzaylıların insanları yok etmeye veya kontrol altına almaya çalıştığı filmler, canavar filmleri, hayvanların insanlara karşı konumlandığı filmler bu tanımlama altında değerlendirilmektedir. Bu tür filmlerin bir kısmında insan-hayvan veya insan-doğa karşıtlığı bulunmaktadır. İnsan-hayvan karşıtlığı ve insanın diğerine göre daha iyi, üstün olduğu duruma Giorgio Agamben (2004) “antropolojik makine” adını vermiştir. Örneğin, *Children of Men* (2006), *Snowpiercer* (2013), *the Girl with All the Gifts* (2016), *The Day After Tomorrow* (2004), *Planet of the Apes* (2001), *28 Days Later* (2002), *Antichrist* (2009), *Jaws* (1975) gibi. Bu filmlerin negatif bir görselliğe sahip olduğu kaydedilmiştir; çünkü doğa genellikle korku kaynağı, felaketlerin sebebi ve yıkıcı bir güç olarak betimlenmiştir. Örneğin Lars Von Trier filmleri ‘negatif görselliğe’ örnek gösterilebilir. Çünkü *Antichrist* (2009) ve *Melancholia* (2011) filmlerinde doğayı gizemli, güçlü, korkunç ve özellikle, ayrıca *Antichrist*’ta efeminen kurgulamıştır. Karakterlerin ve daha genel anlamda insanlığın sorunları ve acıları doğadan kaynaklanmaktadır. Buna karşı pozisyonda konumlanan görsellik ise ‘çevreci görsellik’ olarak adlandırılmaktadır. Çevreci görsellik, olumsuz, distopik ve kıyameti hatırlatan imgenin karşısında konumlanmış olan pozitif ve ekotopik (ekolojik ütopya) görsellere işaret etmektedir (Ivakhiv, 2013, s. 70). Çevreci görsellik bize umut verirken, negatif görsellik korkutup çaresizliğe sürüklemektedir. Doğanın karakter olarak yer aldığı filmlere örnek olarak; *Stalker* (1979), *Solaris* (1971), *Into the Forest* (2015), *Jin* (2013), *Koca Dünya* (2016), *Hayat Var* (2008), *Beş Vakit* (2006), *Kosmos* (2009), *Ruhların Kaçışı* (2001), *Ponyo* (2008), *Rüzgârlı Vadi* (1984), *Prezses Mononoke* (1997), *Tree of Life* (2011), *Melancholia* (2011) gibi filmler verilebilir. Görüldüğü üzere ekokorku filmi olarak tanımlanan filmlere bu sınıflandırma altında da rastlamak mümkündür. Bu filmler her zaman açık bir şekilde ekolojik sorunları işlememektedirler. Daha ziyade insanın, dünya ve evrenin konularını öznel bir şekilde işleyen ve sorgulayan filmler olarak algılanmaktadırlar. İnsan hayatı ve kozmik düzende varoluşu sorgulayan kişisel ve (eko)filozofik anlatılar olarak da değerlendirilmektedirler. Öte yandan üretim pratiklerini, insanın olumsuz etkilerini eleştirenler kurgularda, ekolojik sorunların açıkça işlendiği görülmektedir. Örneğin *Okja* (2017), *Captain Fantastic* (2016), *The Host* (2006),

Resident Evil (2002) ve *The Birds* (1963) bu tür filmlere örnek olarak verilebilir. Ayrıca çevre konulu belgesellerin de ekolojik problemleri nesnel bir şekilde konu edindiği kabul edilmiştir. Örnek olarak *An Inconvenient Truth* (2006), *The True Cost* (2015), *Cowspiracy* (2014), *Forks Over Knives* (2011) ve *Grizzly Man* (2005) verilebilir. Belgesellerin gerçekten nesnel olup olmadığı, aslında bir kurgusal çizgi üzerinden şekillenmiş oldukları için tartışmalı bir kategori olarak düşünülmektedir. Çünkü her ne kadar belgeseller herhangi bir konuda gerçekleri tarafsızca aktarma hedefini taşıyalar da objektif olmak, yani belgeselcinin tarafsızca bir gerçeği tam anlamıyla aktarmasının yapılabilir bir şey olup olmadığı uzmanlarca tartışılmaktadır. Nitekim, kitle iletişim araçlarına liberal bakış açısıyla yaklaşan kuramcılar, gerçekliğin ve nesnelliğin olabileceğini var sayarken; eleştirel kuramcılar, insanın özü gereği nesnel olamayacağını, hayata bakış açısı ve ideolojisinin gerçekliği, nesnelliği bozacağını belirtmektedirler (Demir, 2015, s. 257). Eleştirel bakış açısından yaklaşan düşünürler belgesel türünün de tam anlamıyla nesnel olamayacağı fikrini dile getirmişlerdir. Zira belgesel sinemanın gerçekliğini, göz ve kulak tarafından algılanabilen olayların yeniden üretimi oluşturmaktadır (Demir, 2015, s. 258). Bu nedenle ‘insan’ tarafından yapılan belgeselin de tarafsızlığı şüpheli gözükmektedir. Foss’a göre, film yapımcısı açısından konunun tarafsızlığı ya çok sınırlıdır ya da tam anlamıyla aldatıcıdır (Evecen, 2017, s. 50). Evecen, “tarafsız” ve “nesnel” norm kavramları kategorilerinde algılanan belgeselin aslında ne kadar çabalasa bile gerçeğin sadece bir yönünü anlatabileceğini belirtmiştir (Evecen, 2017, s. 70). Dahası, belgeseller de canlandırmalar gibi kurgusal öğeler içermektedir. Çünkü verileri, istatistikleri, tarihleri sıraladığımızda belgesel izleyici için çekiciliğini yitirme riskini taşımaktadır. Bu yüzden de dünyanın, mekânın ve kişilerin temsilini aktarmak için yaratıcı müdahaleler gerekmektedir. Micheal Renov’a göre, kurgular ve belgeseller arasına kesin bir sınır koymak zordur, hatta Bill Nichols daha da ileriye giderek, her filmin bir belgesel olduğunu dile getirmektedir (Nichols’dan akt. Von, 2014, s. 1). Bunun açıklaması olarak da en garip kurgu metninin bile, onu üreten kültür hakkında ipuçları verdiği ve o kültürde bulunan insanların bir benzerini yeniden yaratarak aslında bir tanıklık içerdiklerini ve dolayısıyla izleyiciye bilgi aktardığını söylemektedir. Von (2014) kurgu ve belgesel ayrımının çetrefilli olmasının nedenini retoriğin işleyiş şekline bağlamaktadır.

Aristo retoriğin işleyişini üç aşamada açıklamaktadır: logos (mantığa dayalı sav), ethos (konuşmacı veya yazarın yetkinliğine dair inanç) ve pathos (izleyici veya okuyucunun duygularına hitap eden unsur). Filmler açısından bakıldığında filmler, savlarını kanıt (logos) ile

öne sürmektense, izleyicileri, konuşan karakterlerin otoritesi (ethos) ve duygular ile paylaşılan değerlere hitap ederek (pathos) ikna etmeye çalışmaktadırlar (Von, 2014, s. 83). Bu hem belgeseller hem de kurgu anlatılarında ortaya çıkmaktadır. *Uygunsuz Gerçek* (2007) ve *11. Saat* (2007) belgesellerini ele alındığında, *Uygunsuz Gerçek*'teki konuşmacı Al Gore'un üslubunun bilimsel gerçekleri aktarırken mizaha başvurduğu, buna karşın *11. Saat* adlı belgeselde daha didaktik ve sade bir üslubunun olduğu görülmektedir. Leonardo Di Caprio tarafından seslendirilip sunulan belgeselin daha durağan ve objektif bir üslup kullanırken, Al Gore'un bilimsel unsurlar üzerinden anlatsa da mizaha dayalı ve rahat bir üslubu olduğu görülmektedir. Dolayısıyla *11. Saat* belgeselinin logos üzerinden işlerken, *Uygunsuz Gerçek* filminin logosu içermekle beraber, daha çok ethos ve pathos üzerinden işlendiği söylenebilir.

Doğa ve film ilişkisi incelendiğinde, filmler ve film yapma pratiği genel anlamda iki farklı yönden yorumlanmaktadır. İlk olarak, film yapımı doğanın üzerine büyük bir dayatma ve bu dayatmanın sınırları hatta gereksizliği üzerine bir muhakeme olarak değerlendirilmiştir (Ivakhiv, 2013, s. 200). Örneğin yönetmen Terrence Malick'in doğa çekimleri; ne kadar maharetle düzenlenmiş ve dikkatle tasarlanmış olsa da doğal ışık ve kapkaranlık sahneler tercihi, yönetmenin, doğanın yapay insan üretimine olan üstünlüğünü göstermektedir. Sonuç olarak doğa temsiliinin filmlerde çok çetrefilli bir konu olduğu savı geçerliliğini korumaktadır. *Yarından Sonra* (2004) gibi, çevresel problemleri afetler ve kıyamet senaryolarıyla aktaran ve bu yolla seyirciyi şok edip, eyleme geçirmeyi amaçlayan veya *11. Saat* (2007) gibi didaktik anlatılar, filmlerin ekoeleştirel işlevinin zedelenmesine neden olmaktadır. Çünkü bu tür filmler afet sahneleri ile izleyiciyi çevre probleminden uzaklaştırıp, filmin sadece görselliğine odaklanmasına neden olabilir. Didaktik belgeseller açısından bakıldığında ise, seyircinin ilgisinin dağılıp yabancılaşmasına neden olabilir. Ekoeleştiri bu tür kalıpların dışında değerlendirilmektedir. Öte yandan bazı akademisyenler, her ne kadar problemliler olarak değerlendirilebilecek üslupları olsa da bu tür filmlerin bilinç arttırma potansiyeli nedeniyle yapılmasının fayda sağlayabileceğini öne sürmektedirler (Willoquet-Maricondi, 2010).

Ekoeleştirmen olarak kendini tanımlayan akademisyenler, araştırmacılar, film yapımcılarının zaten çelişkili bir pozisyonda konumlandığı görülmektedir. Örneğin akademisyenler ekoloji konusundaki konferanslara katılmak için en çok yakıt tüketen taşıtlardan biri olan uçakla dünyanın öbür ucuna gitmekte veya belgeselciler çekimler ve film festivalleri için aynı şekilde dünyayı dolaşmakta ve karbon ayak izleri oldukça yüksek olmaktadır. Ayrıca

film yapımcıları insan müdahalesine uğramamış vahşi hayatı çekmek ve göstermek isteseler de çevreye zarar veren teknolojiler olmaksızın vahşi doğayı gözlemleyebilme şanslarının olmadığı bilinmektedir (Von, 2014, s. 115). İzleyici, insan müdahalesine uğramamış vahşi hayatı filmler vasıtasıyla görmek istemektedir. Belgeselciler de bunu farklı amaçlarla göstermek istemektedir. Bunun estetik anlayışları veya çevreci mesaj verme kaygılarından kaynaklandığının örnekleri mevcuttur. Fakat insan müdahalesi olmaksızın vahşi doğayı gözlemleyebilme şansımız olmadığından bu durum paradoksal addedilmiştir.

Özetlemek gerekirse, Ekoeleştirici edebiyat ve sinemada kurgu eserleri konu edinen çalışmalarda içerik ve üretim açılarından sorular sorarak, cevaplarını aramaktadır. İçerik konusundaki sorular; karakter, olay ve mekân anlatının alt başlıklarına ayrılırken, üretim konusundaki sorular eserin meydana getirilirken uygulanan pratikleri içermektedir. Örneğin üretim konusunda, filmler için şu sorular sorulabilir:

- Film yapım, dağıtım, pazarlama, gösterim ve muhafaza edilme süreçlerinde çevreye etkisi nelerdir?
- Özellikle yapımcılar çevresel etkenleri (kaynak kullanımı, atıklar...) göz önüne almış mıdır?
- Eğer yapımcılar bu sorunları göz önüne aldılarsa, kendi uygulamaları uyuşumsuz uygulamalardan hangi ölçüde farklılaşmaktadır?

Eserlerin içeriği söz konusu olduğunda ise mekân hakkında şu soru sorulabilir:

- Doğal mekân veya şehir alanı gibi herhangi bir mekân anlatıda kavramsal ve estetik bir yer edinmiş midir?

Eserlerin söylemi hakkında ise şu sorular sorulabilir:

- Doğal ve doğal olmayan unsurlar nasıl temsil edilmiştir?
- Bu temsil etik bir problem içermekte midir?
- Çevre edilgen bir nesne konumunda mı kurgulanmıştır?
- Doğanın anlatıdaki varlığı görünmez midir?
- Anlatıda doğanın yokluğu, insan ve insan olmayan ayrımı hakkında herhangi bir sosyolojik ima içermekte midir?
- İnsan ve insan olmayan unsurlar arası ilişki nasıl kurgulanmıştır? Böyle bir ilişkinin varlığından söz edilebilir mi?

- Çevresel sorunlar nasıl gösterilmiştir? Bu sorunları çözmek için herhangi biri sorumluluk ve aktif rol üstlenmiş midir?
- Metin doğa ve kültür arasında dikotomi üretmekte midir?
- Metin içerisinde hayvanlar, doğa, çevre, mekanlar, ekolojik ilişkiler nasıl inşa edilmiştir?

1.2.3. Ekoeleştirelin Kaynakları Olarak Mitoloji, Dinler ve Sinema

Bu bölümde Ekoeleştirel paradigmanın referans noktalarından ve araştırma konularından biri olan ‘mitoloji’ ve ‘dinlerin’ yansımaları üzerinde duracaktır. Ayrıca bu kavramların sinemaya olan yansımaları incelenecektir. Tezin araştırma kısmı olan üçüncü bölümde kullanılan Zapf’ın geliştirdiği Kültürel Ekoloji kavramının 'Üçlü İşlev Modeli', edebiyatın bir türü olan ve konularını mitolojiden alan tragedya ile yakından ilişkilidir. Dolayısıyla mitoloji ve dinlerin Ekoeleştireli ile ilgisi üzerinde durmak Kültürel Ekoloji bölümünden önce bir temel sağlayacaktır. “Kültürel Ekoloji ve Tragedya” bölümünde bu ilişki farklı yönleri ile tartışılmıştır.

Bu araştırmada, Kültürel Ekolojinin 'Üçlü İşlev Modeli'nde Antik Yunan trajedisinden iki karakter, Apollon ve Dionysos figürlerinin oluşturduğu Apollon ve Dionysos dikotomisi kullanılarak çözümleme yapılmaktadır. “Kültürel Ekoloji ve Tragedya” başlığı altında Antik Yunan Mitolojisinden bu iki karakter detaylı olarak tartışılacaktır. Kültürel Ekoloji bölümünden önce mitolojinin sinemayı ne ölçüde etkilediği araştırılmalıdır. Dolayısıyla bu bölümde mitoloji ve sinema ilişkisi araştırılacaktır.

Mitoloji, TDK online sözlüğüne⁹ göre: “Mitleri, doğuşlarını, anlamlarını yorumlayan, inceleyen bilim, efsanebilim, söylencebilim.” olarak geçmektedir. Kelimenin Yunanca kökeninde mitos, epos ve logos sözcükleri bulunmaktadır. Mitos söylenen veya duyulan söz anlamına gelmektedir. Masal, öykü ve efsaneler mitosların içinde kabul edilmiştir. Mitoslar kulaktan kulağa aktarılan söylenceler olarak anlatıldığı için Herodot mitosları “güvenilmez ve tarihi değeri olmayan söylenti” olarak nitelemiştir (Kantar, 2013, s. 2). Fakat Tecimer’e göre, mitosların daima üstü örtülü olarak anlatmak istedikleri bir gerçek vardır ve bu yüzden sanatsal değerlerinin olduğu ileri sürülebilir (2006, s. 14). Tecimer’in tanımıyla ise mitoslar; efsane ya da destan niteliği taşıyan, inançsal bağlantılar da içeren, olağanüstü durum ve olaylara karışan tanrılara ya da insan üstü varlıklara dair simgesel öykülerdir (2006, s. 13). Epos ise belli bir düzen ve ölçüye göre okunan sözdür ve destan, şiir ve ezgi anlamına gelmektedir. Epope veya epik olarak da geçmektedir. Mitos, anlatılan efsanenin içeriğini oluştururken, epos ise onun

⁹ Erişim tarihi 10.06.2019.

aldığı ölçülü ve sanatlı biçim olarak tanımlanmıştır. Son olarak ise logos, mantık ve gözlemleyici bakış açısını açıklamaktadır. Evrende, doğada ve insanda bulunan düzenin insanlar tarafından açıklanmasını nitelemektedir. Logostan hareketle, mitoloji ortaya çıktığı dönemde, bugün bilimin doldurduğu işlevi yerine getirmiştir. Eski çağlardaki ilkel toplumlar evreni, dünyayı, doğa olaylarını, insan doğasını ve yaratılışını açıklamak ve anlamlandırmak için mitolojiyi kullanılmıştır. Örneğin, doğal afetleri tanrıların gazabı olarak değerlendirilmiştir. Fakat bu düşünce yeterli olmayınca, bu tür olayların altında yatan nedenleri aramaya başlamışlardır. Bu yüzden pozitivist ve rasyonel bilimsel düşüncenin ilk ayağının mitoloji olduğu öne sürülmüştür (Gündüz, 2018, s. 49). Dolayısıyla mitoloji ilk bilim ve değer sistemi olma özelliğini taşımaktadır.

Mitler de mitos gibi, antik toplumlarda doğanın düzenini açıklamaya çalışmak için anlatılan öyküler olarak kabul edilebilir. Zaten kelime olarak mit, Yunanca mythos sözcüğünden gelmektedir (Gül, 2018, s. 34). Mitlerin farklı tanımlamaları öne sürülmüştür. Örneğin, Göstergibilimin önemli kuramcılarından Roland Barthes miti bir şey üzerinde düşünme, onu kavramlaştırma ya da anlamının kültürel yolu olarak yorumlamaktadır. Barthes, mitlerin ana işlevlerinin tarihi doğallaştırmak olduğunu ileri sürmüştür. Özcan'a göre, mitler dinamiktir, yani parçası olduğu kültürün özelliklerine ve o andaki gereksinimlerine göre değişebilmektedirler (Kantar, 2013, s. 3). Günümüzde mitoloji, mitlerin nasıl doğduğunu, nasıl geliştiğini, örtük anlamlarını ve o uygarlıkların inançlarını incelemektedir. Ayrıca çağdaş ve ilkel mitler birbirinden ayrılmıştır. Barthes modern mitolojinin ve çağdaş mitlerin sistemin değerlerini meşrulaştırmak için işlev yüklendiğini belirtmiştir. Fiske'e göre ilkel mitler, yaşam, ölüm, insan ve tanrılar, iyi ve kötü kavramları hakkındayken, modern mitler, erillik, dişilik, aile, başarı ve bilim hakkındadır (Kantar, 2013, s. 13). Örneğin, doğaüstü güçlere sahip kurtarıcı miti, Hollywood'da sürekli üretilip hikâyelerde seyircinin karşısına çıkan bir mit olmuştur. Süpermen buna örnek gösterilmiştir. Süpermen karakterinin, İsa'nın pastışı olduğu öne sürülmüştür (Goodwyn'den akt. Gündüz, 2018, s. 50). Dolayısıyla bu örnekte mitin kaynağının antik mitolojiden ziyade, din olduğu görülmektedir. Durkheim mitlerin dini sistemin parçası olduğunu öne sürmüş ve semavi dinlerde mitolojik öğelerin izleri olduğunu belirtmiştir. Mitolojinin de dinler gibi metafiziki ve simgesel anlatımları olduğu ortaya konulmuştur. Durkheim'e göre, Musevilik, Yahudilerin ve Yahudilerin çevresindeki diğer inanç gruplarından hikâyelerin bir araya getirdiği mitlerden oluşmuştur. Hristiyanlık düşüncesinin de farklı toplumların mitolojik

unsurlarını barındırdığını, Kitab-ı Mukaddes'teki yaratılış öykülerinde Sümer mitolojisinden alınan unsurlar olduğunu belirtmiştir (Saritaş'tan akt. Kantar, 2013, s. 11). Her ne kadar din ve mitolojinin ortak özellikleri bulunsa da din Tanrı inancına dayalı, insanın hayatını düzenleyen birtakım kurallar içeren, ödül ve cezalar koyan bir inanış biçimi iken, mitoloji eski insanın çevresi ve kendisi hakkındaki ilkel bilimin bütünü olarak birbirinden ayrılmıştır. Dinde tek bir yaratıcı güç, bu yaratıcının emir ve vahiylerini ulaştıran peygamber ve son olarak da ahiret inancı esas olarak kabul edilmiştir. Mitolojide ise yaratılış mitleri eğitici bir işlev üstlenmiştir. Dinde hüküm ve irrasyonel itikat, mitte ise bağlılık ve ilk rasyonel bilgi bulunmaktadır (Kantar, 2013, s. 11). Ayrıca Tecimer (2006, s. 16), mitosların dinlerden farklı olarak bağlayıcı, cezalandırıcı veya ödüllendirici olmadığını belirtmiştir.

Mit kavramı söz konusu olduğunda, Jung'un kolektif bilinçdışı kavramına atıfta bulunmaktadır. Carl Gustav Jung'un kolektif bilinçdışı kavramı Freud'un "bilinçaltı" tanımının daha genişletilmiş bir açıklaması olarak kaydedilmiştir. Freud'un bilinçaltı kavramı, kişinin bastırılmış arzularını ifade etmektedir. Bilinçdışı ise, semboller ve rüyalar ile kendini göstermektedir. Kolektif bilinçdışı, kişisel bilinçdışından daha kapsamlıdır çünkü her insanda ortak olan, evrensel insan doğasını göstermektedir. Kolektif bilinçdışı nesilden nesile hikâyelerle aktarılmaktadır. Hikâyeler de arketipler ve arkaik semboller içermektedir. Jung'a göre, bu simgeler ve arketipler sadece belirli toplumların değil, insanlığın ortak mirasını oluşturmaktadırlar. Gül (2018, s. 36), dünyanın farklı yerlerinde benzer sembollerle olmasını, kolektif bilinçdışının evrensel olması ve insan doğasını yansıtmasıyla açıklamaktadır. Bu nedenle Dionysos ve Gaia gibi tanrıların benzerlerini ve kadim sembollerini, Hint mitolojisinde veya dünyanın herhangi bir bölgesindeki mitoslarda bulmak mümkündür. Gaia'ya benzer bir şekilde Hint mitolojisindeki Prithivi toprak ana olarak anılmaktadırlar. Prithivi yağmuru getirip tohumların canlanmasını sağlamaktadır. Yani Prithivi de Gaia gibi doğal döngünün devamını sağlamaktadır. Nasıl ki rüyalar bireyin bilinçdışını yansıtıyorsa, mitler de toplumların kolektif rüyaları gibi düşünülmektedir. O halde mitler, toplumların bilinçdışını yansıtmaktadır. Nitekim mitler de rüyalar da sembolik anlam taşımaktadır. Mitler böylelikle sinemaya da yansımaktadır. Örneğin, bu çalışmanın konusu olan Diyonizyak ve Apollonik mecazı üzerine oturtulmuş doğa ve kültür dikotomisi, sinemada sürekli seyircinin karşısına çıkmaktadır. Slasher filmlerinde¹⁰

¹⁰ Online Collins sözlüğüne göre, karakterlerin kesici objelerle saldırıya uğrayıp öldürüldüğü korku filmleri. Erişim tarihi 10.06.2019. Karakterler genellikle ergenler veya gençler olmaktadır. *I Know What You Did Last Summer*

bütün cinayetler, Dionysos'un alanı olan doğada gerçekleşmektedir. Karakterler şehrin dışında, ormanlık alanda alkol tüketirken saldırıya uğramaktadırlar. Apollo'nun alanı olan ve düzeni simgeleyen şehirde ise suçlular yakalanmaktadır (Yalçın, Aytaş ve Can, 2016, s. 595).

Mitler ilk dönemlerde, dünyayı anlamlandırma çabası olarak düşünülmüştür. Dolayısıyla sanat da bu çabanın dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Bu yüzden sanat ve mitolojinin birbirinden beslendiği söylenmiştir. Hatta Joseph Campbell (2013), ilk dönem mit yapıcıları ile günümüzdeki sanatçıların aynı işlevi yüklendiğini belirtmiştir. Bu nedenle mitolojik konular ile sanatın iç içe geçtiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Mitolojinin sanat alanında yaygınlaşmasının sebebi, tiyatrolarda mitosların hikâye edilmeye başlanması olarak kaydedilmiştir. Böylelikle mitoloji dramının içine girmiştir. Buna ilaveten tiyatro eserleri sadece sergilenmediği, aynı zamanda okunduğu için, edebiyat sayesinde mitoslar sonraki nesillere aktarılıp kalıcı olmuştur. Sinemanın ortaya çıkışı ile mitoslar beyaz perdede yer bulmuş ve mitolojik öğeler filmlerin içinde işlenmeye devam etmiştir (Johnson'dan akt. Gündüz, 2018, s. 50). Hatta Ömer Tecimer sinemanın dramının devamı olduğu savını ortaya atmış ve sinemayı modern mitoloji olarak değerlendirmiştir. Çünkü sinemanın mitoslara dayandığını savunmaktadır (2006, s. 11). Gerçekten Türkiye'de de sinema ortaya çıkışından itibaren edebiyat ile iç içe olmuştur. Örneğin Türkiye'de sinemanın ilk dönemi, Muhsin Ertuğrul'un tiyatro eserlerini sinemaya uyarlaması ile başlamıştır. Dolayısıyla edebiyat eserleri sinema filmlerine eskiden beri esin kaynağı olmuştur demek yanlış bir önerme olmayacaktır. Öte yandan, günümüzde mitoslar kutsal ve dini anlamlarını yitirmiştir. Onun yerine salt sanat metinleri olarak kabul edilmişlerdir (Tecimer, 2006, s. 20). Mitler ve mitoslara Roland Bathes'ın da öne sürdüğü gibi sanat alanı dışında günlük hayatta da karşılaşılmaktadır. Fakat hem sanat metinlerinde hem de günlük hayatta karşılaşılan mitler ve mitoslar genellikle üstü kapalı olarak temsil edilmektedir. Dolayısıyla bu üstü kapalı mitlerin analiz edilmesi akademik çalışmaların konusu olmaktadır. Mitler sadece sanat değeri olan hikâyeler değildir. Aynı zamanda ideolojinin aktarıcısı olarak da işlemektedirler. Mitler gündelik hayatta filmlerle, reklamlarla, haberlerle, sosyal medya ile yeniden üretilmekte ve mitolojinin hikâyelerinin izleri bu ürünlerde görülmektedir.

Tiyatronun temellerinin Dionysos dini sayesinde atıldığı öne sürülmüştür. Çünkü tiyatronun ve tiyatrodaki dramatik yapının mirasçısı olan sinemanın kökeninde, ilkel insanın

(1997), ve *Scream* serisi (1996-2011) bu türün en bilinen örnekleri arasında sayılabilir. Erişim tarihi 14 Haziran 2019.

doğayla ve tanımlayamadığı güçlerle ilişki kurabilmek için uyguladığı ritusların bulunduğu ileri sürülmüştür (Tecimer, 2006, s. 69). Ritus kutsal ve simgesel anlamı olan, geleneksel eylem ve uygulamaları ifade etmektedir. Cambridge antropoloji okulu tiyatrunun Dionysos rituslarından türemiş olduğu savını ortaya atmıştır (Tecimer, 2006, s. 70). Cambridge okulundan çok önce, Aristoteles tragedyanın, Antik Yunan'da koroyla söylenen şiir türü olan dithürambos'tan türediği savını ortaya atmıştır. Cambridge antropologları da bu savı bir adım ileri götürerek, Dionysos rituslarından tragedyaya doğru gelişim sürecinde, dithürambos sayesinde sürekliliğin sağlandığını ileri sürmüşlerdir. Bu antropologlar tarihsel gelişimi göstermek için şu sıralamayı önermiştir (Tecimer, 2006, s. 70):

Eniatuos Daemon kök ritusu (mevsim geçişleri, gece-gündüz gibi döngüler için yapılan rituslar) → Dionysos Ritusları → Dithürambos → Tragedya.

Her ne kadar bu tarihsel gelişim sürecine karşı çıkan araştırmacılar olsa da Dionysos ve tragedya arasında bir ilişki bulunduğu genel olarak kabul edilmiştir. Örneğin Freeman drama sanatını, Dionysos ile ilişkilendirmiştir (Gül, 2018, s. 71). Paglia, dramayı Diyonizyak bir tarz olarak nitelemiştir (Paglia, 2014, s. 18). Çünkü Dionysos'un yeniden doğuşunu canlandıran törenler, tragedyanın çıkışının başlangıcı olarak kabul edilmiştir (And, 1962, s. 22).

Erginleme ritüsları, dramanın oluşum sürecine katkıda bulunan bir diğer faktör olarak kabul edilmiştir. Erginleme ritüsları, bir topluluktaki bireylerin, çocukluktan yetişkinliğe geçişini müjdeleyen seremoniler olarak tanımlanmıştır. Ayrıca erginleme ritüsları, bireylerin yaş döngülerini olduğu kadar doğanın mevsimsel döngüsünü de sembolize etmektedir. Bu görüşe göre, erginleme ritüsları topluca taklit edilerek ve diğer mitoslarla birleşerek, drama olarak evrilmiştir (Tecimer, 2006, s. 73).

Tiyatronun türlerinden biri olan tragedya, Antik Yunan döneminin bir sanat formu olsa da günümüzde sinema gibi popüler olan anlatılarda hala kendini göstermektedir. Zaten sinemanın başlangıç zamanlarında, sinema tiyatroya bağımlı olarak addedilmekteydi (Faure, 2006, s. 68) Ayrıca trajik düşünme biçimi insanlığı, insan hayatını anlatmaktadır. Tragedyalarda, karakterler tanrıların yazdığı kadere boyun eğip, aynı zamanda kendi davranışlarının sorumluluğunu birey olarak üstlenmektedirler. Sisifos, Prometheus veya Oedipus'un hikâyelerinde bu görülmektedir. Sisifos ölümden kaçmaya çalıştığı için Hades tarafından sonsuza dek aynı kayayı bir yokuşta yukarı taşıyıp, son anda geri düşmesiyle cezalandırılmıştır. Oedipus bilmeden babasını öldürüp annesi ile evlense de suçlarını üstlenip kendini kör etmiştir.

Promethus insanlara ateşi sağladığı için, Sisifos gibi sonsuz işkence ile cezalandırılmıştır. Bu karakterler sonsuza dek sürecektir acı ile dolu kaderlerine boyun eğip tanrısal iradeyi sorgulamazlar, çünkü bu iradenin haklı olduğunu düşünmektedirler. Bunu tanrıların arzusu olarak kabul edip, kendi hatasını da kabul etmektedirler. Aslında tragedyalarda tanrısal istenç ve bireysel istenç bireylerin zihninde beraber var olmaktadır. Salt bir üstünlüğünden bahsedilmemektedir. Tragedyalarda, insanlar tanrısal istenç sayesinde başlarına gelen iyi veya kötü deneyimleri anlamlandırmaktadır. İşte bu denge durumu trajik kavrayışı oluşturmuştur. Tragedyalar, yazgıları tanrıların elinde olan kahramanlarının durumlarını gösterip, okuyucuda acıma hissi uyandırmaktadır. Okuyucular, tragedyalardaki kahramanları edilgen kurbanlar gibi değerlendirip, bireysel yaşamlarına baktıklarında ise üzerlerinde hiçbir egemenin varlığını kabul etmemektedirler (Çağlıyan, 2017, s. 38). İnsanlar, en baskıcı ve zor şartların getirdiği durumlarda bile özgür iradenin yaşamı belirlediğine inanmakta ve bu fikirle eyleme geçmektedir. Kısacası, bireyler eylemlerini dikte eden bir üst kuvvete inanmasalar da başlarına kötü olaylar geldiğinde bunun nedeninin başkalarının yanlışlarından kaynaklandığını düşünmektedir. Çağlıyan'a göre, modern insan ne tanrısal iradeyi ne de kendi eylemlerin sorumluluğunu tam olarak kabul etmemektedir. İkisinin arasında kalmıştır ve bu kararsızlık durumu varoluşsal krizlere neden olmaktadır. İşte bu noktada, trajik düşünce, hayatı anlamlandırmada ve onaylamada bir çıkar yol olabilir. Trajik düşünce, aslında insan doğasını anlamaya yöneliktir ve diğer anlatıları kavramaya yardımcı olma potansiyelini taşımaktadır. Bu doğrultuda, sinemada trajik düşüncenin izini sürmek, aslında bireyin içinde bulunduğu bağlamda, kendi varoluşunu onaylamak için yol gösterici bir araç olarak kabul edilebilir (Çağlıyan, 2017, s. 52). Özetle, olumsuz durumları anlamak, sindirmek ve kabul etmek için trajik düşünce verimli bir yöntem, sinemada uygun bir bağlam olarak değerlendirilebilir.

Tragedya ve mitoloji Ekoeleştirinin çalışma alanları arasındadır. Ekoeleştirinin disiplinler arası bir alan olması bir yandan farklı alanlarda çalışma imkânı verirken öte yandan da birden çok tanımlamanın yapılmasına neden olmuştur (Oppermann, 2006, s. 105). Dolayısıyla Ekoeleştiriden tekil bir okuma yapmak ne kadar mümkündür ne kadar yapıcı olur tartışılmaktadır. Bu nedenle, bu alandaki çalışmalar eklektik olarak ilerlemektedir. Aynı zamanda ekoeleştiriden kavramları sosyal bilimler ve doğa bilimleri arasında geçişler yapmaktadır. Örneğin 'Gaia' aslında Antik Yunan mitolojisinde Khaos'tan doğmuş yeryüzü tanrıçası ve aynı zamanda tüm tanrıları içinden çıkaran ilk elementtir (Öztürk'ten akt. Un, 2011, s. 48). Yani ilk

tanrıça ve diğer tüm tanrıların anasıdır. Hesiodos’a göre Gaia dünyayı, yeri, evrensel bir öge olarak toprağı simgelemektedir (Erhat’tan akt. Un, 2011, s. 48). Gaia partenojeniktir; yani çiftleşmeden üreyebilen dişidir. Doğada köpekbalıkları, yılanlar, hindiler ve kertenkeleler gibi bazı canlıların dişilerinin, özellikle erkek üyeler mevcut olmadığında, tek başına üreme yeteneğine sahip olduğu kaydedilmiştir (Ramsey, 2016). Bu yakın tarihe kadar bilinmiyordu, buna rağmen Antik Yunan mitolojisinde ana tanrıça Gaia partenojenik özellikte kurgulanmıştır. Antik Yunan mitolojisinde, Gaia tüm evrenin yaratıcısı, dünyadaki bütün canlıların annesi olarak düşünülmüş olup tüm canlılar ile Gaia arasında bir bağ olduğu kabul edilmiştir. Meryem Ana, Hristiyanlık öğretisinde tanrıça Gaia gibi partenojeniktir. Cinsel birleşme olmadan, Hz. İsa’yı doğurmuştur. Hem mitolojide hem tek tanrılı dinlerde ortak olan partenojenik kutsal diş motifini ile biyokimya alanında da karşılaşılmaktadır. Biyokimyacı James Lovelock ve bakteriyolog Lynn Margulis’in savlarına göre, dünyanın biyokimyasal varlığı tek bir organizma gibi davranmaktadır (Ivakhiv, 2013, s. 44). Lovelock’a göre (2000, s. ix), “Dünyanın tüm yüzeyi ve canlı hayatı kendini düzenleyen bir varlıktır ve bu varlık Gaia’dır.” Bu görüşün temelinde Yunan mitolojisindeki Gaia tanrıçası yatmaktadır. Leopold da Lovelock’un tek organizma düşüncesine benzer bir görüş ortaya atmıştır. Leopold dünya üzerinde canlı hayatının başlangıcında, besin zincirinin kısa ve kısıtlı olduğunu söylemiştir. Evrim bu zincire kat kat farklı unsurlar eklemiştir; çünkü evrim sürekli fauna ve florayı çeşitlendirmektedir (Leopold, 1949, s. 8). Canlılar su, toprak ve hava vasıtasıyla sürekli bir dönüşüm içerisinde ve her şey birbiriyle ilişkili olarak düşünülmektedir. Aynı Gaia anlayışında bütün canlıların birbiriyle bağlantılı olması gibi, besin zinciri hiç durmayan bir enerji olarak yorumlanmıştır. Ama insanlar bu çeşitliliği, bu karmaşık besin zincirini yavaş yavaş yok etmektedir. Leopold eğer bu durum devam ederse besin zincirinin bozulup, birçok canlı türü gibi insan ırkının da sonunun geleceğini öngörmüştür. *Avatar* (2009), *Solaris* (1971) ve *Mistik Olay* (2008) gibi anlatılarda bu endişenin farklı yorumlamaları görülmektedir. *Avatar*’da (2009) gezegen ve canlıların birbirine bağlı olduğu dile getirilmiştir. *Solaris*’de gezegen ve ziyaretçilerin zihinlerinin bağlı olduğu, hatta gezegenin, onların zihinlerini kontrol ettiği şeklinde hikâye kurgulanmıştır. Aynı şekilde *Mistik Olay* (2008) filminde de bitkilerin yaydığı bir gaz nedeniyle, gezegen insanların zihinlerini kontrol ederek, onların intihar etmelerine neden olmaktadır. Yani bu filmler biyokimyasal teorisinin daha ruhani bir yorumlanmasını içermektedir. Bu bakış açısıyla, insanlar dünyanın sinir sisteminin bir

parçasıdır, gezegen ve insan bilinci bağlantılıdır ve eğer çevreye zarar verecek uygulamalarda bulunursa, ekolojik bilinçleri vicdanlarını rahatsız etmektedir.

Mitolojiye ek olarak tasavvuf inancında ve Uzakdoğu felsefelerinde de aynı fikir göze çarpmaktadır. Örneğin insanların, doğanın ve dünyanın bir olduğu düşüncesi tasavvufta “vahdet-i vücut” kavramıyla yankı bulmaktadır. Bu düşünce varlığın birliğini ifade etmektedir. Vahdet-i vücut fikrine göre Allah evrendeki tek gerçektir ve diğer tüm varlıklar Allah’ın yansıması olarak görülmektedir (Kaplan, 2018, 157). Tasavvuf düşüncesi Allah ve yaratılan her şeyin, insanlar, hayvanlar, bitkiler yani kısacası dünya ve evrenin bir olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Her ne kadar tek tanrılı dinlerde insanın dünyadaki diğer canlılardan üstün olduğu ve diğer canlıların insan için yaratıldığı görüşü bulunsada tasavvuf düşüncesinde olduğu gibi bazı yorumlamalarda da bunun tersi bir anlayış olduğunu görülmektedir. Eski Ahit’teki Yaratılış Efsanesinde ve Kuran’daki Bakara suresinde insanların üstünlüğünü belirten önermelerin olduğu saptanmıştır. Örneğin Yaratılış Efsanesinde, insanın dünyadaki diğer varlıklara egemen olması için yaratıldığı mesajı verilmektedir. Bakara suresinde İsrail Oğullarından bahseden "Size verdiğim nimeti ve sizi dünyalardan üstün tuttuğumu hatırlayın...O, yeryüzünü size bir döşek, göğü de bir bina kıldı. Gökten su indirip onunla size rızık olmak üzere üzüm, meydanı getirdi." cümleleri antroposentrik bakış açısını göstermektedir (Keleş ve Hamamcı’dan akt. Özerkmen, 2002, s. 171). Bununla beraber Kuran’da aynı zamanda doğal dengenin korunmasını salık veren ayetler bulunmaktadır. Örneğin Rahman ayetinde "O, göğü yükseltmiştir, dengeyi koymuştur. Artık dengeye tecavüz etmeyin. Dengeyi doğru tutun. Dengeyi bozmayın." denilmektedir (Özerkmen, 2002, s. 182). Ayrıca vahdet-i vücut kavramı tüm varlıkları Tanrının bir parçası veya yansıması olarak değerlendirdiği için İslami düşüncede bütün canlıların değerli olduğu fikrinin olduğu öne sürülebilir.

Tanrının başka bir boyutta bulunan ayrı bir varlık değil, hayatın içinde olduğunu, hatta hayatın kendisinin olduğu açıklaması getirilmiştir. Bununla bağlantılı olan bir diğer kavram ise ‘biyofili’ kavramıdır. Biyofili kavramı insan ve diğer canlı sistemler arasında içgüdüsel bir bağ olduğunu savunmaktadır. Edward O. Wilson *Biophilia* adlı çalışmasında, bu kavramı gündeme getirmiştir. Biyofili, canlı hayatına karşı duyulan sevgi olarak tanımlanmıştır. Bu kavram, insanların neden ev hayvanları beslediklerini, bitki yetiştirdiklerini, hayvanat bahçelerini ziyaret ettiklerini, yeşille ve doğal yaşamla iç içe olmaktan hoşlandıklarını, bazen tehlikedeki bir canlıyı kurtarmak için kendi hayatlarını tehlikeye attıklarını da açıklamaktadır (İncazlı, Özer ve

Yıldırım, 2016, s. 89). Biyofili düşüncesi insanın dünya ile ilişkiye geçme, bağlantı kurma arzusunu dile getirmektedir.

Biyofili kavramının vahdet-i vücut kavramıyla olduğu kadar Budizm ve Taoizm'deki bütünleştirici felsefe ile de ilgili olduğu yorumu getirilmiştir. Tasavvuf düşüncesindeki birlik unsuru, Hinduizm'de 'Brahman' olarak, Budizm'de 'Dharmakaya' olarak, Taoizm'de 'Tao' olarak kaydedilmiştir (Özerkmen, 2002, s. 182). İşte bu yüzden Ekomerkezli düşüncenin kaynakları arasında aynı zamanda hem Budizm ve Taoizm gibi doğu dinleri ve felsefeleri hem de Aziz Francis ve Teilhard de Chardin gibi alışılmadık, ana akım Hristiyanlık görüşünün dışında olan Hristiyan figürleri bulunmaktadır (Garrard, 2004, s.22). Batı uygarlığının önemli bir bölümü olan Hristiyanlık felsefesinin mitolojiden etkilenmiş olduğu için, iki düşünce geleneğinde ortak unsurlar bulunmaktadır.

Un, Greko-latin hümanizm düşüncesinin dinsel kaynağının, Yunan mitolojisi ve devamı olarak düşünülen Roma mitolojisi olduğunu belirtmiştir. Greko-latin hümanist düşüncenin ise Batı Uygarlığının temelini oluşturduğunu öne sürmüştür (2011, s. 6). Dolayısıyla Hristiyanlık felsefesinin Yunan ve Batı düşüncesinden etkilenmiş olması şaşırtıcı karşılanmamaktadır. Fakat düşünürler, Hristiyanlık ve Yahudiliğin çok daha antroposentrik bir bakış açısına sahip olduğunu belirtmektedir. Hatta doğanın sömürüsü, Tanrının buyruğu olarak kabul edilmektedir. White ve diğer yazarlar Musevilik ve Hristiyanlık etiğinin, insanı kendi doğasına yabancılaştırdığını, doğal değerleri ve süreçleri 'metalaştırdığı' ve bu durumu tek tanrılı dinlerin doğa karşısında insanı ön plana çıkarmalarının ve her ne pahasına olursa olsun gelişme amacına öncelik vermelerinin yol açtığını iddia etmektedirler (Keleş ve Hamamcı'dan akt. Özerkmen, 2002, s. 182). Hristiyan ahlakı, Nietzsche tarafından da eleştirilmiştir. Çünkü doğa kötülük ve şeytanın kendisi olarak yorumlanmıştır. Tanrı ise iyiliğin kaynağı olarak, doğanın zıttı bir pozisyonda konumlanmıştır. Bu düşüncenin izleri *Antichrist* (2009) ve *The Tree of Life* (2011) gibi filmlerde görülmektedir. *The Tree of Life* başlangıcında, Mrs. O'Brien karakterinin iç sesi ile doğanın yolu ve iyiliğin yolu olarak hayatta iki seçenek olduğunu anlatır. Doğanın yolu kötülük iken, Tanrının önerdiği düzen iyiliği göstermektedir. Çünkü Hristiyanlık felsefesinde doğa şeytanla ilişkilendirilmiştir. Hatta İncil'de bununla ilgili ayetler bulunmaktadır: "Bundan sonra İsa, İblis tarafından denenmek üzere Ruh aracılığıyla çöle götürüldü (Mar.1:12-13; Luk.4:1-13)". Öte yandan Hristiyanlık felsefesinde, doğanın kurtarıcı bir unsur olarak görüldüğü görüşler de mevcuttur. Örneğin Roma İmparatorluğu zamanında, Hristiyanlar zulüm gördüğü için çöle kaçmışlardır. Aynı şekilde,

fırvunun zulmünden kağan Musa ve Yahudi halkı Musa Kızıldeniz'i yardıktan sonra çöle sığınmışlardır. Yahudi ve Hristiyan geleneklerinde doğa, hem yaban olarak tehlike ve kötülüğü çağrıştırmakta hem de özgürlük, kefarete ve saflık kavramlarını barındırmaktadır (Garrard, 2004, s.61).

Özet olarak, Ekoeleştirel bakış açısının kaynakları arasında, mitolojinin altında değerlendirilen 'Paganizm', 'Şamanizm', Amerikan yerlilerinin 'inanç sistemleri' ve aynı zamanda 'tek tanrılı dinlerin' yansımalarından da bahsetmek mümkündür.

1.2.4. Kültürel Ekoloji ve Tragedya

Bu bölümde Hubert Zapf'ın öne sürdüğü 'Kültürel Ekoloji' kavramı ve "Üçlü İşlev Modeli" irdelenmiştir. Zapf'ın öne sürdüğü 'Üçlü İşlev Modeli'nde eleştirel üst söylem, kurmaca karşıt söylem ve uzlaştırmacı Söylemlerarası kategorileri bulunmaktadır. Bu araştırmada eleştirel Üstsöylem ve kurmaca karşıt söylem kategorilerine Apollon ve Dionysos dikotomisi oturtularak bir çözümleme yapılacaktır. Dolayısıyla Tragedyanın kökeninde bulunan Apollon ve Dionysos unsurları (Nietzsche, 2014) da tartışılacaktır. Ayrıca Apollon ve Dionysos dikotomisinin temelini göstermek için Apollon ve Dionysos karakterlerinin sembolik anlamları ve mitolojideki yerleri de araştırılacaktır.

Kültürel ekolojinin ne olduğuna geçmeden önce kültürün farklı tanımlamaları incelenmelidir. TDK online güncel sözlüğüne¹¹ göre kültür şu anlamlara gelmektedir:

1. Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin.
2. Bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünü.
3. Muhakeme, zevk ve eleştirme yeteneklerinin öğrenim ve yaşantılar yoluyla geliştirilmiş olan biçimi.
4. Bireyin kazandığı bilgi.
5. Tarım.
6. Uygun biyolojik şartlarda bir mikrop türünü üretme.

Görüldüğü üzere kültür, hem bir topluluğa ait üretilen sanat eserleri, sosyal birikim, edebiyat, eğitim gibi bütün değer birikimini, hem de tarım ve biyoloji ile ilgili tanımlamaları içermektedir. Tarihsel olarak kültür kavramının birçok tanımı bulunmaktadır. 1952 yılında,

¹¹ Erişim tarihi 10.06.2019.

Amerikalı iki antropolog, Kroeber ve Kluckhohn kültür kelimesinin anlamını ortaya koymak için yaptıkları araştırmada 164 farklı tanım bulmuşlardır (Journet, 2009, s. 15). Bu tanımların arasından en yaygın kabul görenini Tylor'un tanımlaması olarak kaydetmişlerdir. Tylor'a göre kültür; "bilgilerin, inançların, sanatların, değerlerin, kuralların, örf ve adetlerin, toplumun üyesi olan insan tarafından sonradan kazanılmış bütün kapasite ve alışkanlıkların tümüdür" (Journet, 2009, s. 16).

Kültür ayrıca ekin anlamına gelmektedir. F. Urbanowicz kültürün kökeninin tarım kelimesine, yani 'agriculture'a dayandığını belirtmiştir.

Urbanowicz, kültür tanımının etimolojik kökenine bakıldığında, 15. yy.'da Fransa'dan İngiltere'ye geçmiş ve ziraatla uğraşan köyleri tanımlayan bir kelime olduğunu belirtmiştir. Kavram İngiltere'de o kadar yaygın bir şekilde kullanılmıştır ki kelimenin önüne agri- öneki getirilmesine ihtiyaç bile duymadığından bahsetmiştir (Gürses, 2007, s. 16).

F. Urbanowicz doğa ve kültürün kavram olarak birbirinin tamamlayıcısı gibi düşünmüştür. Fakat Urbanowicz, bakış açısının antroposentrik ve indirgemeci olması nedeniyle eleştirilebilir. Doğa ve kültür birbirini tamamlar önermesine göre bu kavramların birbirine ihtiyacı olduğu anlaşılmaktadır. Fakat doğanın kültüre ihtiyacı olduğu yorumu ekoeleştirmenlere göre gerçekçi değildir. Ekosentrik bir bakış açısıyla, doğa var olmasaydı, kültür de var olamazdı. Fakat insanlık ve kültür olmasa, doğanın var olmayacağını söylemek mümkün gözükmemektedir. Çünkü bunun bilinmesinin bir yolu yoktur.

Kültür kavramının hem temel anlamından hem de tarım ve doğaya yapılan atıflardan yola çıkan, Alman Ekoeleştirmen Hubert Zapf'ın Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat' kuramında 'Üçlü İşlev Modeli' oluşturulmuştur. 'Üçlü İşlev Modeli', kısmen de olsa Hegel, Peirce ve Iser'in önceki üçlü modellerine dayanmış olup farklı birçok metne uygulanabilmektedir (Salovaara, 2017, s. 223). Zaten Zapf Ekoeleştirmenin sadece edebi metinlere değil birçok sanat formuna uygulanmasının mümkün olduğunu dile getirmiştir (Zapf, 2016). Bununla beraber, Zapf çağdaş bir Ekoeleştirmenin; ideal olarak ekoloji, evrim biyolojisi, tarihsel antropoloji, sosyal sistem teorisi, çevre tarihi, coğrafya, jeoloji, fenomenoloji, felsefe, sanat tarihi, medya teorisi, feminizm, postkolonyalizm, küreselleşme, kültürel ve edebi araştırmalar konularında geniş bir bilgi birikimi olması gerektiğini dile getirmiştir. Zira Zapf bir bireyin bütün bu konulara hâkim olmasının imkansızlığının farkındadır. Dolayısıyla Ekoeleştirmenin eklektik doğası ve geniş araştırma alanı

nedeniyle sürekli ‘yapım aşamasında’ olan bir alan olduğunu belirtmiştir. Bu nedenle kendi çalışmasını sadece edebiyat ve kültür ile sınırlandırmıştır.

Zapf’ın geliştirdiği Kültürel Ekoloji olarak Edebiyat kavramı, Kültürel Ekoloji’ye dayanmaktadır. Kültürel ekoloji kavramını ise aslında ilk olarak 1930’ların sonlarına doğru Julian Steward ortaya atmıştır (Sutton ve Anderson, 2010, s. 21). Kültürel Ekoloji, genel olarak insanlığı inceleyen bilim olan antropoloji disiplini içinde ele alınmaktadır (Sutton ve Anderson, 2010, s. 5). İlk kullanım alanı antropoloji ve etnoloji olmuştur. İnsan kültürünün evrimi için doğal çevrenin önemini belirtmek amacıyla kullanılmıştır. Kültürel Ekoloji, iklim ve coğrafi koşulların kültürünün gelişimi üzerindeki etkilerini inceleyen araştırma alanı olarak tanımlanmıştır (Sümeli, 2017, s. 203). İklim, toprak, su kaynakları, flora ve fauna gibi çevre koşullarının teknoloji, üretim, değerler ve mitoloji üzerindeki etkisini araştırmıştır. İlk başta antropoloji ve biyoloji alanına kısıtlanan kültürel ekoloji, Gregory Bateson tarafından sosyal bilimlerde disiplinler arası ayrı bir alan olarak konumlandırılmıştır (Zapf, 2016). Bateson mantık, psikoloji, dil teorisi, felsefe gibi farklı alanların etkisinin olduğunu savunmuştur. Buna ilaveten, Peter Finke’in ‘Bilgi Ekolojisi’ (ökologie des wissens-ecology of knowledge) kavramına göre, Ekoloji sadece doğa bilimleri için değil, kültürel çalışmalar için de kullanılabilmektedir (Zapf, 2010, s.136). Bu model, modern bilimin evrim sürecinde farklı alanlara ve alt kategorilere ayrılmış olan bilgi alanlarını, bir araya getirmeyi önermiştir. Bu yüzden bakış açısının bütünlleştirici olduğu öne sürülmüştür. Zaten Ekoeleştirici tanımı gereği, doğa ve kültür arasındaki ilişkiyi incelediğinden, doğa bilimleri ve sosyal bilimler arasındaki farklı kültür geleneğini de incelemektedir.

Bu araştırma alanı, sonraki dönemlerde Ekoeleştirici kuramı gibi farklı alanlardan etkilenmiştir. Ekoeleştiricinin Kültürel Ekoloji alanına girmesi, 20. yüzyılda çevre sorunlarının artması ile, insan ve çevre ilişkilerini edebiyata ve diğer sanat alanlarına yansımalarının etkisidir. Ekoeleştirici, ekoloji ve edebiyat arasında ilişki kurarak akademik çalışmalar üretmektedir. Dolayısıyla Ekoeleştirici, Kültürel Ekoloji’nin araştırma alanına girmektedir ve kültür- doğa ilişkisine disiplinler arası bir yaklaşım modeli sunmaktadır.

Zapf, doğa ve kültür arasındaki ilişkiyi karşıtlıkla tanımlayan Batı felsefesinden ayrılmıştır. Ona göre, doğa ve kültür ilişkisinde uyum ve entegrasyon bulunmaktadır ve bu uyumu edebiyatla ortaya koymak mümkündür (Sümeli, 2017, s. 203). Bu çalışmada da Zapf’ın tezinden yola çıkılarak, ayrıca Gürses’ten de ilham alarak, Kültürel Ekoloji Olarak Sinema

aracılığıyla, kültür ve doğa arasındaki ilişkinin, kültürün bir ürünü olan sinema ile birleştirilebileceği düşünülmüştür.

Zapf'a göre, kültürel ekoloji somut bir akademik projedir ve kültürün işlevlerini, yapısını ve evrimsel gelişimini doğa ile bağlantısını kurarak sanat ve edebiyat üretimlerinde incelemektedir (Zapf, 2016). Zapf'ın bakış açısıyla; edebiyat, kültürel patolojilerin yansıtıldığı bir araç işlevini yüklenmektedir. Konformist, tek yönlü, standart, ekonomik ve tekniğe dayalı modernizasyon sürecinin meydana getirdiği kültürel ve psikolojik fakirleşmeyi göstermekte, aynı zamanda kültürel olarak uzaklaştırılmış olanı tekrardan entegre ederek çeşitlilik ve kültürel yenilenmeyi sağlamaktadır. Dolayısıyla edebiyat hem yıkıcı hem de yapıcıdır. Bu yenilenme sürecinde, kültür önceki evrimsel aşamalarının, tarihsel sürecinin ve kültür-doğa etkileşiminin görüldüğü yerdir. Edebiyatın bu üretici potansiyeli başlangıcından beri bir parçası olmuştur. Wendy Wheeler bu durumu “biosemitik hafıza” olarak nitelendirmiştir (Wheeler'dan akt. Zapf, 2016).

Bu modele göre, bir edebiyat eseri kültür eleştirisinde bulunan bir Üstsöylem, kurmaca bir karşıt söylem ve uzlaştırmacı Söylemlerarasılığı içermektedir (Zapf, 2010, 138):

Edebiyatın kendisi kültürel ekolojinin güçlü bir formunun sembolik aracı olarak tanımlanabilir. Edebi metinler, insan ve insan dışındaki ‘doğanın’ ihtiyaçları ve tezahürleri ile var olan kültürel sistemlerin karmaşık geri bildirim yapısını her farklı senaryoda ortaya koyup keşfetmişlerdir ve bu paradoksal yaratıcı eylemden yenilik ve kültürel ıslah güçlerini almıştır. Edebiyat daha büyük kültürel sistemlerle ilişkisinde, bilişsel ve yaratıcı potansiyeli için üçlü bir dinamikten beslenir: kültürel-eleştirel bir üst söylem, kurmaca bir karşıt söylem ve uzlaştırmacı bir söylemlerarasılık. Bu model; kemikleşmiş sosyal yapıları ve ideolojileri yıkan, dışlanmışa güç veren ve kültürel olarak ayrılmış olanı birleştiren bir metinsel yapıdır. Bu anlamda, edebiyat insan hayatını yorumlama ve araçsallaştırılmasının ekonomik, politik veya pragmatik formlarına karşı çıkar, dünya ve bireyin tek boyutlu yorumlarını kırar ve bunları baskılanmış veya dışlanmış ötekilere açar.

Bu yapı hiyerarşik olup ‘ben ve ‘öteki’, ‘doğa’ ve ‘kültür’, ‘kadın’ ve ‘erkek’ gibi ikili yorumlama sistemine dayanan iktidar ilişkilerini ve yapılarını eleştirerek görünür kılmayı sağlamaktadır. Baskın kültürün söylemlerine karşı bir söylem geliştirerek, bunları bir araya getirmektedir. Sonuçta, söylem sınırlarını kaldırıp farklı bir yorumlama tarzı ortaya koymuştur. Civelekoğlu bunu şu şekilde açıklamaktadır (2013, s. 338):

Kültür eleştirisinde bulunan Üstsöylem baskın ‘uygarlığın’ temsil ettiği gücün açıklarının ve çelişkilerinin betimlenmesine tekabül eder; bu bağlamda, kültürün tek yönlülüğü özellikle önem taşır. Kurmaca karşıt söylem dışlananın ta kendisini ya da diğer bir deyişle kültürün ‘ötekisini’ dile getirir. Uzlaştırmacı

söylemlerarasılık sayesinde ise dışlanan ile kültürel gerçeklik sistemi arasında ilişki kurulur. Edebiyatın kültürel-ekolojik işlevi kültür tarihinin ‘vicdanı’ olmasında yatar; bu anlamda, edebiyata daha bütüncül bir anlayış getirerek ‘doğa’ ve ‘kültür’ olgularının aslında birbirine karşıt birer söylem değil birbirlerini tamamlayan olgular olduğu iddia edilir. Böylece, son dönem kültür eleştirmenleri tarafından sergilenen ‘her şey aslında bir konstrüksiyondur’ dan ibaret bir edebiyat anlayışına ciddi bir sekte vurulmuş olur.

Civelekoğlu’nun görüşünden hareketle; Kültürel Ekoloji içerisinde, kültür ve doğa arasında analogik bir ilişki olduğu öne sürülmüştür. Kültürel ekoloji doğanın konumu açısından, edebiyatın ve diğer sanat dallarının kültür içindeki işlevini çözümlemektedir. Sinema da Kültürel Ekolojinin incelediği alanlardan biri olmuştur. Sinema aynı edebiyat gibi, kültürün koyduğu kuralları, kültürün içinde baskın olan görüşleri ve aynı zamanda bu kuralların ve görüşlerin alternatif formasyonlarını yansıtmaktadır. Böylece farklı fikirler yeniden inşa edilerek, kültürün içine dahil edilebilmektedir. O zaman, Kültürel Ekoloji işleviyle sinema, hem üst söylem ile baskın olanı, hem de kurmaca karşıt söylem ile baskın görüşe karşı öne sürülen alternatif fikirleri göstermektedir. Böylelikle, alternatif olan, öteki olan, bastırılan farklı görüşler için bir platform haline gelmektedir. Bu devinim ile kültür yenilenmektedir. Kültürel Ekoloji olarak Sinema, kültürün bastırıldığı unsurların, eleştirel bir bakış açısıyla dile getirildiği bir platform olarak kültür eleştirisi yapmaktadır (Gürses, 2007).

Kültürel Ekoloji kavramı, doğa ve kültür dikotomisini edebiyat üzerinden işlerken hem çatışmaya hem dengeye izin vermektedir. Bu yüzden Zapf ‘Kültürel Ekoloji olarak edebiyat’ üzerinden kuramını geliştirmiştir. Gürses ise ‘Kültürel Ekoloji olarak sinema’ kavramını öne atmıştır (Gürses, 2007, s. 74). Zapf’ın Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat kuramından etkilenecek filmler hakkında yapılmış çalışmalar mevcuttur. Örneğin; Schliephake, *Cast Away on the Moon* (2009) adlı filmi çözümlediği *From Green to Brown landscapes—and Back Again: Urban Agriculture, Ecology and Hae-jun Lee’s Cast Away on the Moon* (2016) ve Jean Cocteau’nun *Orphée* (1950) adlı filmini çözümlediği *Orpheus in Black: Classicism and Cultural Ecology in Marcel Camus, Samuel R. Delany, and Reginald Shepherd* (2016) adlı makalelerinde sinemaya Kültürel Ekoloji açısından eğilmiştir. Gürses de Schliephake gibi Kültürel Ekoloji ve sinema ilişkisine eğilmiştir. Fakat Türkiye’de Kültürel Ekoloji olarak Sinema kavramı çerçevesinde yapılan ilk ve tek araştırma, Gürses’in *Kültürel Ekoloji Olarak Sinema: Avrupa Sineması Üzerine İncelemeler* (2007) adlı yüksek lisans tezidir. Gürses bu çalışmasında ‘Kültürel Ekoloji Olarak Sinema’ kavramını öne atmıştır (2007, s. 74).

Gürses'e göre sinemanın kendisinin kökeni romana, ondan önce de tragedyalara uzanmaktadır (2007, s. 74). Ayrıca sinemanın biçimsel özellikleri nedeniyle Kültürel Ekoloji teorisinin eleştirel Üstsöylem ve kurmaca karşıt söylem çatışma ve dengesini içerdiği belirtilmiştir. Çünkü sinema biçimsel özellikleri açısından, ışık ve görüntünün en önemli unsurları olması nedeniyle, Apollonik bir sanat olarak kategorize edilmiştir. Hatta Camille Paglia'ya göre, sinema en mükemmel Apollonca türdür (Paglia, 2014, s. 44). Öte yandan sinema, müzik gibi Dionizyak unsurları da içermektedir (İraz, 2016). Bu bölümün alt başlığında Dionysos ve Apollon figürleri ve Dionizyak ve Apollonik unsurlar tartışılacaktır.

Paglia'nın doğa ve kültür ilişkisini açıklaması bu çalışma için önem arz etmektedir. Paglia, Antik Yunan mitleri, özellikle de Dionysos ve Apollon ile ilişki kurarak doğa-kültür ikililiğini açıklamıştır. Paglia, doğa-kültür dikotomisini Apollonik ve Dionizyak dikotomisi ile açıklamaktadır. "Ekoeleştirin Kaynakları Olarak Mitoloji, Dinler ve Sinema" başlığında da belirtildiği gibi, tiyatro sanatının başlangıcı, Antik Yunan'daki Dionysos başta kültüne dayanmaktadır. Aynı zamanda Apollon ve Dionysos'un birlikte kutsandığı bağ bozumu şenlikleri tiyatro için önemli bir kaynaktır (Sümeli, 2017, s. 210). Tiyatro, Tecimer'in belirttiği gibi sinemanın günümüzdeki haline ulaşmasında önemli bir kaynak olduğu için, Paglia'nın doğa ve kültür ilişkisini Dionizyak ve Apollonik unsurlarla nasıl açıkladığını göstermek, Kültürel Ekoloji Olarak Sinema kavramı için önemli bir nokta olmuştur.

Kültürel Ekoloji kavramı insan ve doğa dikotomisinin farklı yansımalarının çözümlemesini yapmaktadır. Zira bazı çözümlemelerde çevre problemleri ve doğanın muhafazası doğrudan gösterilmek yerine, sembolik düzeyde yer bulmaktadır. 'Doğa-insan' dikotomisinin sembolik düzeyde okunması, 'Dionysos' ve 'Apollon' dikotomisi ile yapılmaktadır. Dolayısıyla bir filmde Kültürel Ekolojinin 'Üçlü İşlev Modeli' ile okuma yapmak için Dionysos ve Apollon dikotomisinin bulunması gerekmektedir. Eğer bir filmde Apollonik ve Dionizyak dikotomisi bulunmuyorsa, kültürel ekolojik fonksiyona sahip olarak nitelendirilemez (Gürses, 2007, s. 78). Bu yüzden her ne kadar sinemanın doğası nedeniyle kültürel ekolojik bir fonksiyona sahip olduğu düşünülse de tüm filmlerin kültürel ekolojik fonksiyonlarının olduğu savunulamamaktadır. Ayrıca Gürses'e göre, Apollonik ve Dionizyak dikotomisinin bulunması tek başına yeterli olmamaktadır. Aynı zamanda Apollonik ve Dionizyak unsurlar etkileşime geçmelidir. Çünkü bazı filmler sadece Dionizyak, diğerleri ise sadece Apollonik unsurlar içerebilir, ama bu unsurlar etkileşime geçmezse bir denge durumuna ulaşamamaktadır. Kültürel

ekolojik olarak nitelendirilmesi için, üst söylemi sembolize eden Apollonik söylem ve kurmaca karşıt söylemi simgeleyen Diyonizyak söylemin etkileşime geçmesi gerekmektedir. Ancak bu etkileşim denge durumunu sağlama potansiyelini taşımaktadır.

Kültürel Ekoloji kavramı sadece ekosentrik veya antroposentrik bir konumdan çözümleme yapmamaktadır. Kültürel Ekoloji, tamamıyla antroposentrik veya tamamıyla ekosentrik bakış açılarını reddetmektedir. Zapf'a (2016) göre, Kültürel Ekoloji doğa ve kültürü birbirine indirgmeden bu iki olgunun etkileşimine odaklanmaktadır. Bunun nedeni Kültürel Ekolojinin kültürü açıklamaya çalışmasıdır. Kültürel Ekolojinin 'Üçlü İşlev Modeli'nde doğa ve kültür dikotomisi etkileşime geçerek kültürü yenileyici bir özellik göstermektedir. Böylelikle hem modern uygarlığın eleştirisini yapmakta hem de kültürün yenilenmesini sağlamaktadır. Sadece antroposentrik veya ekosentrik bir bakış açısından düşünmek kültür ve doğa etkileşimini mümkün kılmamaktadır. Dolayısıyla kültür yenileyici bir işlevi olmamaktadır. Ayrıca "Çalışmalar antroposentrik veya ekosentrik bir bakış açısıyla mı üretilmelidir?" sorusunun kendisi, Fox gibi bazı araştırmacılar tarafından paradoksal olarak nitelendirilmektedir. Çalışmaları yapanlar doğal olarak insanlar oldukları için, hangi bakış açısından çalışmanın yapılmasına karar verme sürecinde antroposentrik bakış açısının olmaması mümkün olmamaktadır. Fakat bu durum, insanların kendilerini doğa ile bir bütün olarak düşünerek yorum yapma, fikir üretme ve teoriler geliştirmesini engellememektedir. Araştırmacılar ekosentrik bir bakış açısıyla, insan doğasını reddetmeden veya sadece önemli olanın insan faktörü olduğunu düşünmeden düşünme sürecine katılabilirler. "İnsanlar ekosfer hakkında konuşurken insan merkezli düşünmeyi bırakabilirler mi?" sorusunu, Warwick Fox antroposentrik yanılı olarak kavramsallaştırmıştır (Willoquet-Maricondi, 2010, s. 47). Fox'a göre, insanın insan merkezli düşünmemesi çok zordur. Öte yandan da değer yargıları insanlar tarafından üretiliyor olsa bile, insan merkezli olmak zorunda değildir. Çünkü merkez sözcüğü illa ki önem belirlemek için kullanılmamaktadır. Daha ziyade ekosentrizm tüm ekosferin iyiliğini gözetken bir değer yargısı içermektedir. İnsanlar da ekosferin bir parçası olduğundan, ekosentrik bir konumla düşünmede bir çelişkinin olmadığı dile getirilebilir. Çünkü insanlar hem kendilerini hem de geri kalan unsurları bir bütün olarak düşünebilirler. Bu yüzden ekosentrik bakış açısı ile düşünmenin mümkün olduğu görülmektedir.

Ekosentrik bakış açısına göre insanlar doğayı sömürmekten ziyade, doğanın bir parçası oldukları zaman gelişebilir ve mutlu olduklarına inanırlar. Ekosentrik düşünme, ilkel davranış

biçimlerine geri dönmekle değil, insanın doğanın bir parçası olduğunu kabul etmesiyle ilgilidir. Örneğin, Estes bireyin vahşi doğası ile yüzleşmesi gerektiğini savunmuştur. Ama ona göre bir bireyin vahşi doğasını kabul etmesi; kendini kaybetme, ilkelleşme ve denetimsiz davranmak anlamına gelmemektedir. Estes sadece bireyin kendi doğasından uzaklaşarak kendine yabancılaştığını ve tekrar bir bütün haline gelebilmek için doğaya dönmesi gerektiğini savunmaktadır (2004, s. 25). Ekosentrik bakış açısının sosyolojik yorumlamaları da bulunmaktadır. Örneğin Von (2014, s. 213) bir topluluk içinde, tüm üyeler eşit olarak önemli olduğu zaman, topluluğun en etkili şekilde işlediğini dile getirmektedir; çünkü birey tek başına, tüm toplumun başarısına katkıda bulunmaktadır. Bazı bireyler ve gruplar haksızlığa uğradığında, toplumda gerilim gözlemlenmektedir. Ekosentrik bakış açısı, mikro toplumsal yorumu, makro ölçekte tüm gezegen ve canlı türlerine uyarlamıştır. Herhangi bir canlı türünün daha az veya daha çok değerli addedilmesinin gezegenin dengesini bozacağını öne sürmüştür. Günümüzde antroposentrik bakış açısı daha baskın olsa da Estes gibi bazı düşünürler bunun gelecekte değişebileceğini öne sürmüştür. Estes'e göre, nasıl ki yaşadığımız çağda, ırkçılığın bir zamanlar çoğu kişi için kabul edilebilir bir değer olması şok ediciyse, gelecekte de antroposentrizmin böylesine kök salmış olması şok edici olabilir (2004, s. 105).

Kültürel Ekoloji olarak Edebiyat kuramında, edebiyat dil ve söylemi dönüştürme özelliği taşıyan bir güç olarak kaydedilmiştir. Uygarlık eleştirisi ve kültürel yenilenmeyi birleştirerek edebi metinleri 'sürdürülebilir metinler' haline getirmektedir. Nasıl biyolojik anlamda sürdürülebilirlik, canlı sistemlerinin belirli bir zaman süresince canlı ve verimli kalması anlamına geliyorsa, edebiyatın kültürel ekosistemi de kültürel söylemler içinde sürdürülebilir bir verim sağlama işlevini yerine getirmektedir (Zapf, 2016). Aslında Zapf bu noktada kurmaca edebi metinlerin geniş kültür sistemi ve kültürün söylemleri içinde ekolojik bir güç gibi davrandığını öne sürmektedir. Çünkü edebiyat kültürün aksayan yönlerini göstererek yenilenme ve iyileşme potansiyeli sağlamaktadır.

Kültürel Ekoloji, ekoloji tartışmalarında geline nokta, farklı bakış açılarından unsurlar olarak kendi anlayışını geliştirmiştir. Zapf *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* adlı eserinde Ekoeleştirisinin aslında filozofların aklını uzun süredir kurcalamakta olduğunu göstermiştir. Örneğin; Herder, Goethe, Schiller, Schlegel ve Schelling'in katkıda bulunduğu doğa felsefesi, Aydınlanma sonrası dönemde mantık ve hayal gücü, akıl ve dünya, kültürel ve doğal tarih gibi kavramları araçsal ve mekanik yöntemler yerine bütüncül ve organik bakış açıları ile irdelemeye

çalışmışlardır (Zapf, 2016). Nietzsche'nin Apollonik düzen karşısında alternatif olarak konumlandığı Diyonizyak kavramı, Martin Heidegger'in 'varlık felsefesi', Merleau-Ponty'nin 'özne ve nesne', 'akıl ve beden' gibi ikili kategoriler arasında bulunmanın belirsizliği hakkında fikirler yürüttüğü Ekofelsefesi, Raymond Williams'ın kültürün doğada bağlam bulması ve sosyal evrim kavramları, Frankfurt Okulunun eleştirel teorisyenlerinden Adorno, Horkheimer, Benjamin'in doğa ve kültür dikotomisini araştıran çalışmalarını ekoloji açısından irdelemiştir. Heidegger'in varlık felsefesi, modern özne-nesne dikotomisi ve doğa üzerindeki bilimsel ve teknolojik tahakküm yerine, insanın "dünyada var olmasının" somut bir şekilde bilincinde olmasını önermiştir (Zapf, 2016). Öte yandan, Heidegger'in politik konumu nedeniyle, Ekoeleştirmenler onu eleştirmişlerdir. Özellikle Garrard, Nazi sempatzanı olması nedeniyle, Heidegger'i Ekoeleştiri tartışmasında topyekûn reddetmiştir (Zapf, 2016). Heidegger'in Nazi sempatzanı olduğu gerçeği göz önüne alındığında, Ekoeleştiri anlayışı çetrefilli bir konu olarak kabul edilmiştir. Anna Bramwell'in belirttiği gibi, Nazi ideolojisi Alman kanı ve toprağı arasındaki ilişkiye önem atfetmiştir. "Naziler dünyanın ilk kapsamlı doğa koruması ve hayvan hakları yasalarını çıkarmıştır. Ayrıca, Naziler, inşa ettikleri devasa otoyol projelerinin çevreye tahribatını engellemek, ormanların ve diğer doğal alanların korunması için katı koşullar getirmişlerdir (Garrard, 2004, s.112)."

Merleau-Ponty, Heidegger'in varlık felsefesini geliştirerek yeni bir ekofelsefe olgusu geliştirmiştir. Merleau-Ponty varlığın özne ve nesne, akıl ve beden arasında açık ve akışkan bir varlığının olduğunu öne sürmüş ve dil ve düşüncenin doğal dünyada içkinliğine¹² dikkat çekmiştir (Westling'den akt. Zapf, 2016). Dil vücut ve düşünce arasındaki bağı belirtmektedir. Dolayısıyla insanın varlığı ne tam olarak maddesel ne de düşünsel dünyada bulunmakta olup iki kategori arasında yer almaktadır.

Kültürel Ekoloji olarak edebiyat kavramı, edebi türlerden biri olan tragedya üzerinden çözümlemeler yapmaktadır. Tragedya, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklidi olarak nitelendirilmiştir. Eylemde bulunan kişiler tarafından temsil edilmektedir. Aristoteles'e göre tragedya; ahlaki açıdan ağır, başlangıç ve bitişe sahip, belli bir zaman diliminde geçen bir eylemin taklidi olarak tanımlanmıştır (Gül, 2018, s. 38).

¹² TDK online sözlüğüne göre içkin; "Varlığın içinde bulunan, varlığın yapısına karışmış olan, mündemiç" anlamına gelmektedir. Erişim tarihi 10.06.2019.

Tragedyada olaylar kişilerin önüne geçmektedir. Önemli olan anlatılan kişilerin hayatının taklidinin, seyircide mutluluk ve üzüntüyü uyandıracak şekilde gösterilmesi olarak kabul edilmiştir. Tragedyanın amacı katharsis olarak alınmıştır (Aristoteles, 1987, s. 22). Aristoteles'e göre, katharsis acıma ve korku duyguları uyandırıp ruhu tutkulardan temizlemek anlamına gelmektedir. Buna ilaveten olay örgüsü karmaşık kurulmuştur.

Zapf, Kültürel Ekolojinin 'Üçlü İşlev Modeli' için Nietzsche'den ilham almıştır. Zapf'a göre Nietzsche, post-yapısalcı teoriler için bir kaynak olmuş ve çalışmalarını Ekoeleştirel bir çerçeve ile yeniden okumuştur. Nietzsche *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşuna* eserinde tragedyaki Apollon ve Dionysos dikotomisini ortaya koymuştur (Nietzsche, 2014). Nietzsche'nin Dionizyak kavramı Apollocu düzene karşı hem yıkıcı hem yapıcı radikal bir alternatif sunmuştur. Dionizyak kavramı, 'insan' ve 'insan dışı', 'zihin' ve 'madde' gibi geleneksel ikililiklerin ötesinde, doğa güçleri ile tekrar bağlantı kurmayı ve modern toplumun soyut bireysellik anlayışının üstesinden gelmeyi tahayyül etmektedir. Fakat Nietzsche'nin öne sürdüğü Dionysos ve Apollon Dikotomisi Hegel ve Marx'ın öne sürdüğü diyalektik anlayıştan farklıdır. Hegel'in 'köle'- 'sahip' ve Marx'ın 'işçi'- 'sermaye sahibi' diyalektikleri tez ve antitezin karşılaşp sürüp gitmesini vurgulamaktadır. Kültürel bir yenilenme söz konusu olmamaktadır. Fakat Nietzsche'nin bu dikotomisi çatışma, yıkım ve kültürel yenilenmeyi işaret etmektedir. Deleuze, *Ecco Homo*'da ve *Tragedyanın Doğuşu* adlı eserler için yazdığı bir özeleştiri denemesinde Hegel'in diyalektik anlayışı ile tragedyadaki Apollon ve Dionysos Dikotomisinin farklı olduğunu savunmuştur (İşsevenler, 2014, s. 592). Merkezsizleşme veya diyalektiği aşma çabası Deleuze ve Guattari felsefesinin en önemli unsurlarındandır (Değirmen, 2015, s. 49). Nietzsche'nin ortaya koyduğu Apollon ve Dionysos Dikotomisi ve Zapf'ın 'Üçlü İşlev Modeli', diyalektik anlayışının aksine gerçekliğin ikiliklerle tanımlamaktan çok daha karmaşık olduğunu öne sürmektedir. Zira gerçekliğin açıklanması için birçok farklı unsurun göze alınması gerekmektedir. Deleuze, Guattari ile ortaya attığı Rizom ve Ağaç İkiliğinin diyalektik olarak okunmamasını savunduğu gibi Nietzsche'nin Apollon-Dionysos Dikotomisinin de diyalektikle karıştırılmaması gerektiğini savunmuştur (İşsevenler, 2014, s. 592).

Kültürel Ekolojinin 'Üçlü İşlev Modeli'ndeki Apollon ve Dionysos Dikotomisi tartışılmadan önce Antik Yunan mitolojisinin önemli tanrıları arasında sayılan bu karakterlerin mitolojideki yerleri incelenmelidir.

1.2.4.1. Mitolojide Apollon

Öncelikle Apollon güneş tanrısıdır. Apollon aynı isimle hem Yunan hem Roma mitolojisinde karşılaşılan tek tanrıdır. Phoibos olarak da geçen Apollon, Işık ve Güneş Tanrısı olarak kaydedilmiştir (Gül, 2018, s. 71). Her gün, arabasıyla gökyüzünü bir uçtan diğerine kat ettiğine inanılmıştır. Sarışın, sakalsız, genç ve güçlü bir erkek olarak resmedilmiştir (Kantar, 2013, s. 46). Anadolu kökenli bir tanrıdır. Bu yüzden İlyada Efsanesinde Troya safında bulunmaktadır. İlk başta tapınağı Troya’da bulunan Anadolulu tanrı, daha sonraları kültürünün Delphoi’de taşınmasıyla, Yunan ulusun temsilcisi haline gelmiştir. Zeus’un titan Leto ile ilişkisinden ikiz kardeşi tanrıça Artemis ile dünyaya gelmiştir. Sanat Apollon’un alanı olarak değerlendirilmiştir. Görsel sanatlarla ilişkilendirilse de Olympos’ta, diğer tanrılara lir çaldığı için müzikle de ilgisi bulunmaktadır. Ayrıca matematik, tıp, fizik ve astronomi gibi doğa bilimleri de onun alanı olarak kabul edilmiştir (Gül, 2018, Kantar, 2013).

Apollon, Ares ve Athena gibi savaşçı yetenekleriyle kurgulanmıştır. Ok ve yay kullanmaktadır. Savaşçı ve sanatçı özelliklerinin yanında, kehanet, hastalık ve şifa güçlerine sahip olduğu kaydedilmiştir. Apollon kehanette bulunma ve bu yeteneği insana verme özelliğine sahiptir. İnsanlara ödül ve ceza verme yetkisine de sahiptir. Bayladı’ya göre, sembolleri yay, ok, lir, yunus, akbaba, ağustos böceği, karga ve defnedir (Kantar, 2013, s. 46). Apollon’un simgelerinden biri faredir. Hatta bu yüzden Apollon Smintheus (Fare-Apollon) unvanını almıştır. Apollon’un fare ile ilişkisi, tapınağındaki kahinlik görevini üstlenen fare karakterinden gelmektedir (Gül, 2018, s. 69).

Apollon Olympos Panteonunun parçasıdır. Olympos’ta altı kadın, altı erkek olmak üzere, on iki tanrı bulunmaktadır. Baş tanrı Zeus, Apollon, savaş tanrısı Ares, sanayi tanrısı Hephaistos, ölülerin ruhlarını yeraltı dünyasına götüren Hermes, deniz tanrısı Poseidon, zekâ ve strateji tanrıçası Athena, güzellik tanrıçası Aphrodite, aile tanrıçası Hera, avcılık ve ay tanrıçası Artemis ve toprak tanrıçası Demeter. Ayrıca Panteonunun dışında, yeraltı dünyasının tanrısı Hades ve sonradan Panteona dahil edilen Dionysos bulunmaktadır (Can’dan akt. Gül, 2018, s. 22).

Apollon ile ilgili birçok mitos bulunmaktadır. Örneğin Daphne ve Kral Midas mitosları buna örnek olarak verilebilir. Apollon babasına benzer bir şekilde çapkın bir karakter olarak kurgulanmıştır (Kantar, 2013, s. 2). Bir gün, kendini Toprak Ana’ya adanmış ve bu yüzden asla bir erkekle beraber olmamaya karar vermiş olan Daphne ile karşılaşır ve onunla beraber olmak ister. Daphne Apollon’dan kaçır fakat Apollon vazgeçmeyince, Toprak Ana’dan kendisini

kurtarmasını diler. Toprak Ana, Daphne'yi bir defne ağacına çevirir. Bu yüzden Apollon'un simgelerinden biri defne yaprağıdır.

Apollon'un geçtiği bir diğer efsane Midas'tır. Midas efsanesine göre, yarı keçi yarı insan Marsyas çok iyi flüt çaldığı için Apollon'u kendi rakibi olarak görmektedir. Apollon kimin daha iyi olduğunu belirlemek için bir yarışma önermiştir. Frigya Kralı Midas hakem olarak Marsyas'ı kazanan olarak seçmiştir. Bunun üzerine sinirlenen Apollon, Midas'ın kulaklarının iyi duymadığını söyleyip, onu cezalandırmak için kulaklarını eşek kulağına dönüştürmüş ve Marsyas'ın kendisine saygısızlık yaptığını öne sürüp diri diri derisini yüzmüştür (Kantar, 2013, s. 46). Apollon 'a ayrıca Elektra ve Orestes mitoslarında kâhin olarak ikincil roller verilmiştir.

1.2.4.2. Mitolojide Dionysos

Dionysos ilk başta Olympos Panteonunda olan bir tanrı değildir. Hatta, Dionysos, Zeus'un oğlu olduğu halde Homeros tarafından Olympos tanrıları arasında sayılmamıştır (Paglia, 2014, s. 102). Doğu mitolojisinden Helen panteonuna geldiği düşünülmüştür. Buna karşın And (1962, s. 9), Dionysos'un Trakya kaynaklı bir tanrı olduğunu savunmuştur. Doğu mitine göre, Zeus, Thebai prensesi olan ölümlü Semele'ye âşık olmuştur. Bu yüzden Hera'dan gizlice Semele ile birlikte olur. Hera, Zeus'un Semele ile olan birlikteliğini öğrenip intikam almak için yaşlı bir kadın kılığına girerek Semele'nin yanına gider. Semele'nin aklına Zeus'un gerçek halini görme fikrini sokar. Böylelikle Zeus Semele'yi ziyarete gidince, Semele Zeus'tan gerçek tanrı halini göstermesini ister. Zeus bu isteği kabul eder fakat Zeus'un parlaklığı karşısında Prenses Semele'nin sarayı alev alır ve yanarak ölür. Semele bu yangın sırasında yedi aylık çocuğunu düşürür. Zeus bu çocuğu alıp kalçasına yerleştirir ve doğum zamanı gelince, çocuğu kalçasından doğurur. Bu çocuk Dionysos'dur.

Dionysos'un Roma mitolojisindeki adı Bacchus olarak geçmektedir. Yunan mitolojisinin en geç tanınan ve en kідemsiz fakat tanrısı olarak nitelendirilebilir. "Boğa boynuzlu tanrı" olarak da geçmektedir çünkü genellikle boğa biçiminde tasvir edilmiştir. Boğaya tapan Hititler gibi, Yunanlılar da Boğa'nın kutsal olduğunu kabul etmiş ve Dionysos'u boğa biçimde tasvir etmişlerdir (And, 1962, s. 14). Üzüm, asma, çita ve panter gibi büyük kedigiller sembolleri olarak kabul edilmiştir (Cotterell ve Storm'dan akt. Kantar, 2013, s. 46). Dionysos, şarabın tanrısı olduğu gibi aynı zamanda ağaçların da tanrısı olarak kabul edilmiştir. Üzüm bağı dışında sarmaşık ve incir ağacıyla da ilintilidir (And, 1962, s. 20).

Dionysos, Yunan Mitolojisinde insanların yaratılış mitinde rol almıştır. Yunan Mitolojisindeki yaratılış fikri semavi dinlerdeki yaratılış hikâyesinden oldukça farklıdır. Örneğin insan topraktan yaratılmamıştır. Zeus, titanların oğlu Dionysos'u öldürüp yediğini öğrenince, onları öldürüp küllerinden de insanı yaratmıştır. Aslında insanlar Dionysos'un özünden yaratılmıştır ve bu yüzden içlerinde Dionysos'un özelliklerini taşımaktadırlar (Campbell 'den akt. Gül, 2018, s. 56).

Dionysos'un doğuş ve ölüm miti dışında, Euripides tarafından kaleme alınmış Bakkhalar adlı tragedya eserinde, Dionysos'un tanrı olarak tanınması anlatılmaktadır. Bu eserde Dionysos'un Thebai'ye gelişi ve tanrı olarak kendini kabul ettirme süreci anlatılmaktadır. Bakkhalar ise Dionysos'u takip eden gönüllü kadınlar korosunu tanımlamak için kullanılmıştır. Thyadlar olarak da geçen Bakkhalar, aslında ağırbaşlı ve sakin birer rahibe gibi gözükmetedirler. Mario Menier, bu kadınların Dionysos dinine girerken coşkun bir devreye girip ruhlarını arındırdıktan sonra huzur durumuna ulaştıklarını belirtmiştir (Euripides, 2017, s. xix). Zaten Dionysos da sakin ve coşkun olmak üzere iki farklı ruh hali ile ilişkilendirilmiştir. Eyüpoğlu'na göre, Dionysos coşkunluğuna erenlerin bu ikiliği göstermesinin gerekli olduğunu kaydedilmiştir (Euripides, 2017, s. 23). Bakkhalar ve Bakkhalar'ın arasındaki en vahşi kadınlar olan Mainadlar Dionysos için gerektiğinde savaşmışlardır (Euripides, 2017, s. 5). Dionysos dininin etkilerinin Antik Yunan'dan sonra gelen diğer uygarlıkları da etkilediği öne sürülmüştür. Örneğin Bektaşî dini ile ilgisinin olduğu sanılmaktadır. Bakkhalar eserinin geçtiği Tmolos Dağı, Manisa'daki Bozbağ bölgesine denk gelmektedir ve bu bölgede yapılan kazı çalışmalarında oldukça fazla Dionysos mabedi bulunmuştur. Bu kalıntılar arasında Türklere ait eski mezarlara rastlanmıştır ve bu mezarların Bektaşî kadınlara ait olduğu kayda geçirilmiştir. Bu yüzden Eyüpoğlu, Bektaşîlik ve Dionysos dininin birbiri ile ilgili olduğu savunulmuştur (Euripides, 2017, vi). Ayrıca Bakkhalar coşkun duruma gelmek için hora teperek bağrıışmaktadırlar, bu da onları vecde getirmektedir. Eyüpoğlu, bu bakımdan Dionysos ayinleriyle dervişlerin dönmeleri arasında benzerlik kurulabileceğini belirtmiştir. Çünkü dervişler de dönerek, başlarını ve gövdelerini belirli ritimlerle sallayarak ve zikir ile vecd durumuna ulaşmaktadırlar (Euripides, 2017, s. 43).

Yunan mitolojisi aslında bir sentez olarak kabul edilmiştir. Arkeoloji alanındaki yeni bulgular, Mısır, Mezopotamya ve eski Anadolu Uygarlıklarının mitolojilerinin, Yunan mitolojisinin oluşmasındaki katkılarını ortaya koymuştur. Mutlu'ya göre Yunan mitolojisi; Mısır,

Anadolu, Sami ve Hint-Avrupa mitoslarının katkılarıyla bir sentez haline gelmiştir (Un, 2011, s. 6). Örneğin gene Hint mitolojisinde bir tanrı olan Soma, otoriteler tarafından Hint Bacchus'u yani Dionysos'u olarak yorumlanmıştır (Un, 2011, s. 48). Yunan mitolojisinde Demeter ve Dionysos'a benzer olarak, Mısır Mitolojisinde de Osiris ve İsis bulunmaktadır. İnsana tahılı veren Tanrıça Demeter veya diğer adıyla Toprak Ana ve insana şarabı veren tanrı Dionysos insanlar için en önemli iki tanrı olarak kabul edilmiştir (Euripides, 2017, s. 15).

Dionysos hem kadınsı hem de erkeksi tasvir edilmiştir. Trakya'da Dionysos yaşlı ve sakallı bir insan suretinde, Helenler arasında ise saçları omuzlarına dökülen güzel bir delikanlı olarak temsil edilmiştir. Eyüpoğlu, Dionysos dininde, insan vücudunda erkeklik ve dişiliğin bir araya gelmesinin, insanların ulaşabileceği saadetin ve mükemmelliğin simgesi olarak kabul edildiğini, belirtmiştir (Euripides, 2017, s. 14).

Dionysos'un alanında insan doğa ile bütünleşip, diğer canlılar ve varlıklarla bir olmaktadır. Şarap tanrısı Dionysos insanlara şarap içme fikrini sunmuştur. Şarap yapmak için üzümlerin biçimi değiştirilip, ezilip suyu çıkarılmaktadır. Bu öz suyun içilmesi sembolik kanın içilmesi olarak düşünülmüştür. Dionysos miti, sembolik kanın içilmesi ve insanları daha özgür kılması bakımından, İsa miti ile doğrudan bağlantılı olarak kabul edilmiştir (Meunier'den akt. Çağlıyan, 2017, s. 42). Antik Yunan mitolojisinde, birçok tasvirde Dionysos'un belden aşağısı satır, sakallı ve kadınsı göğüsler ile gösterilmiştir. Semavi dinlerde bu keçi benzeri yaratık tasvirinin ilk akla getirdiği figür, şeytan olmaktadır. Günahların nedeni ve şer kaynağı olarak görülen şeytan, aslında bir günah keçisi olarak yorumlanmaktadır. Şeytanın doldurduğu işlevi Dionysos da doldurmaktadır (Çağlıyan, 2017, s. 43).

Dionysos dininde bazı hayvanlara sembolik anlamlar yüklenmiş ve önemli görülmüşlerdir. Örneğin yılanların toprağın altındaki ruhları korudukları kabul edilmiştir (Euripides, 2017, s. 8). Dionysos ayrıca ölümler inancına da bağlanmıştır (And, 1962, s. 9). Bu yüzden ölüm, toprak, yer altında yaşayan hayvanlar gibi kitonyen unsurlar Dionysos ile özdeşleştirilmiştir. Kitonyen sözcüğü, Yunanca 'chthon: toprak' ve 'chthonios: toprak-altı' sözcüklerinden üretilmiştir (Deveci, 2018, s. 612). Yeraltı ile ilgili tekinsiz öğeler ve durumları ifade etmektedir. Kitonyen kavramı Hades gibi yeraltı tanrıları, cehennem ve ruhlar gibi karanlık öğeleri de içine almaktadır. Kuyular, yeraltı mağaraları, bataklıklar, hayvan ve böcek yuvaları, kadın üreme organları kitonyen uzamlar olarak sayılmıştır. Paglia'ya göre, kadın rahminin kültürel bağlamda, edebiyat ve felsefe disiplini içinde doğa, karanlık ve toprakla

ilişkilendirilmesi kitonyen düşüncenin sonucunda gerçekleşmiştir. Paglia, kitonyen düşünceye bağlı olarak yer-kültünden gök-kültüne evrimleşmenin, kadını yeraltı dünyasına taşıdığını belirtmiştir (Deveci, 2018, s. 613). Paglia, Diyonizyak olanın Apollon'un kaçındığı kitonyen gerçeklikler olduğunu aktarmıştır. Karanlık, ateş, magma, ıslaklık, nemlilik ve kayganlık gibi olguları çağrıştırdıkları için bu uzamlar kitonyen olarak algılanmaktadır. Ayrıca, kitonyen özellikleri olmasa da ceylanlar ve geyikler de Dionysos dininde önemli bir yer tutmaktadır. Bakkhalar'da, kadınlar, ceylanları avlayıp onu Dionysos'a adak olarak sunar ve postlarını giyerdi. Dionysos'a adanan hayvanlar onun bir parçası olarak kabul edilmiştir (Euripides, 2017, s. 8).

1.2.4.3. Tragedya ve Apollon-Dionysos Dikotomisi

Nietzsche sanatın kökeninin mitlerden geldiğini belirtmiştir. Ona göre mit, sanatçının bakış açısına yön verip, farklı estetik bakış açılarının güçlü bir çatı altında birleştirme olanağını sağlamaktadır (Megill'den akt. Gül, 2018, s. 39). Özellikle tragedyalardaki mitolojik unsurları araştırmıştır. Nietzsche *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinde tüm tragedyalarda ortak olan bazı yapıları tartışmıştır. Bunlardan biri de Apollon ve Dionysos dikotomisidir. Günümüzde de çağdaş kültürel eleştirideki tartışmalar, çoğu zaman Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos ayrımı üzerinde şekillenmektedir (Von, 2014, s. 419). Nietzsche, Antik Yunan mitolojisindeki bu iki tanrının zıt kavramları karşılamak için kullanılan semboller olduğunu belirtmiştir. Bu iki tanrı, birbirlerini tamamlayarak anlatıyı sürdürülebilir hale getirmiştir. Taraflardan biri diğerinin üzerinde sürekli baskı kurma çabasında mıdır, bu çatışma hep sürecek midir yoksa üstesinden gelip bir dengeye ulaşılabilir mi soruları irdelenmektedir. Apollon ile Dionysos unsurlarının birbiriyle bağlantısı, iki tanrının bir kardeşlik ilişkisiyle simgeleştirilmiştir: Tragedyada, Dionysos Apollo'nun, Apollon da Dionysos'un diliyle konuşurdu: böylece tragedyanın da sanatın da en yüksek ereğine ulaşılırdı (Nietzsche, 2014, s. 114). Örneğin Güneş Tanrısı Apollon, kültür, bilim, bilinç, düzen, uyum, biçim, rasyonellik ve eril olanı temsil ederken, Dionysos doğa, biçim, güdüler, bilinçdışı ve dişil olanı göstermektedir. Dolayısıyla doğa ve kültür, bilim ve biçim, eril ve dişil dikotomisi Apollonik ve Diyonizyak dikotomisi ile temsil edilmiştir (Gürses, 2007, 22). Fakat Dionysos doğanın kendisi veya doğurgan bir ana tanrıça gibi değerlendirilmemiştir. Onun yerine, insanın doğayla birleşmesini sağlayan bir araç olarak görülmüştür (Erhat, 2000, s. 44). Apollon ise kendini bilme, ölçülü olma, insanın güdülerini kontrol altında tutması gibi özellikleri kendi bünyesinde

barındırmaktadır. İnsan hayatını belli kurallara sokarak, insanı doğallığından uzaklaştırıp, kültürün alanına sokmaktadır. Ormanlarda, kırlarda, doğanın göbeğinde yaşayan Dionysos ise insanın, gelenekleri ve kuralları öğrenmemiş, yontulmamış, vahşi ve en doğal halini, arzuyu, özgürlüğü, sarhoşluğu ve coşkuyu temsil etmektedir. Azra Erhat, Dionysos efsanelerinin hepsinde görülen en önemli temanın tepki ve direnç olduğunu kaydetmiştir (Erhat, 2000, s. 94). Bu tepki sınırlara, kurallara, insanın inşa ettiği tüm değerlere yöneltmiştir. Doğa tanrısı Dionysos, Apollon'un yarattığı uzaklığı ortadan kaldırıp, insanı özüne, doğal haline getirmeye çalışır ve bu iki anlayış arasındaki çelişki sürüp gitmektedir. Nietzsche'nin öne sürdüğü Apollon ve Dionysos diye adlandırılan bu iki güç uyum içerisinde, fakat bu uyum statik değil aksine devinimli bir nitelik göstermektedir. Hareketi sağlayan ve sürdüren bir uyumdan bahsetmektedir. Eğer uyum olmasaydı salt kaos olurdu. Öte yandan bu iki unsur çatışmasaydı, uyumun olmadığı, salt statik bir durum ortaya çıkardı.

Nietzsche'ye göre tragedya, insana kendi doğasını anlatmakta ve insanın özgür olduğunu söylemektedir. Öte yandan özgürlük ile kader arasında bir denge durumunun olduğunu dile getirmektedir. Özgürlük ve kader arasındaki çatışma yüzünden trajik durum meydana gelmektedir (Nietzsche, 1963, s. xv). Tanrıların yazgısı Apollon'un, insanın doğası ise Dionysos'un alanı olarak düşünülebilir. Bu ikilik arasındaki çatışma, trajik durumu yaratmaktadır.

Apollon aynı zamanda düşün alanını göstermektedir. Çünkü güneş tanrısı Apollon, yaydığı ışıkla insanların kendilerinin ve onları saran dünyanın biçimlerini anlamasına yardımcı olurken, aynı zamanda görsel illüzyonlar, yanılsamalar da yaratabilmektedir. Bu yanılsamaların soyut anlamda açıklanması için “maja tülü” kavramı kullanılmıştır (Vanleene, 2011, s. 246). Bu tülün sağladığı rüyalar sayesinde insan hayat ile başa çıkma, acılardan ve korkulardan uzak durma, dünyayı güzellikler çerçevesinden görme şansını yakalamaktadır. Fakat insanlar daha olumlu deneyimler yaşadığını düşünse de bu tül nedeniyle gerçek çarpıtılmaktadır. Deneyimledikleri sadece bir yanılsama olmaktadır. Tragedyadaki Apollon ve Dionysos dikotomisi, sınır koyucu tanrı ile sınır tanımayan tanrı arasında yaşanmaktadır. Sınırlara uygun davrananlar, Apollonik bakış açısıyla dünyanın güzellikleriyle ödüllendirilmektedir. Bunu reddedip, Diyonizyak bir yönelimi kabul edenler için acı ve kederle dolu bir son gözükmektedir (Çağlıyan, 2017, s. 51). Öte yandan, kendi doğalarına uygun bir eyleme geçtikleri için, varoluşu onaylayıp, sonra da mutluluk duyma şansını elde etmektedirler. Çağlıyan, Diyonizyak yönelimin,

günlük çıkarlara uymakla belirlenmiş, yanılısamalı ve geçici bir hazdan ziyade, kalıcı ve bozulmayacak bir mutluluk olanağı sunduğu dile getirilmiştir.

Apollonik düş inşa etme arzusu, kurumlar oluşturma ve toplumsal kurallar belirleme gerekliliğini getirmiştir. Siyasal yapılanmalar, kurumlar kurarak ve kurallar belirleyerek, kendi imgesini yaratma arzusunu tatmin etmektedir. İşsevenler bu arzuyu, “güç istencinin” tezahürü olarak nitelemektedir. Fakat Nietzsche, Apollon’u bir düş gördürücü olarak övse de düşe hakikat denmesini kabul etmemiştir. Düş perdesinin parçalanması için Dionysos’u çağırıp düzen yanılısamasını ifşa etmiştir (2014, s. 595). Apollon’un tam zıttı olan Diyonizyak ruh ise değişim, yaratıcılık, insanın içgüdülerine kendini bırakarak kaybetmesi, yıkım ve yaşama arzusunu temsil eder ve Nietzsche bu kendini bırakıp evrenle bir olma deneyimine, bu sarhoşluk anına, Dionysos deneyimi adını vermiştir (Iraz, 2016, s. 5).

Tragedyanın belli bölümleri Apollon, diğerleri ise Dionysos ile bağdaştırılmıştır. Örneğin, Iraz dilin, dolayısıyla diyalog kısımlarının Apollon’a, müziğin ise Dionysos’a ait olduğunu belirtmiştir. Sanatta Apollonculuk ise, form ve biçimdeki ahengin öne çıktığı, çoğunlukla göze hitap eden sanatlar olarak kategorize edilmiştir. Bunlar; mimarlık, heykeltıraşlık, resim, çömlekçilik, oyma, bezeme, süsleme sanatlarıdır (Iraz, 2016, s. 4). Bu ayrıma gidilmiş olsa da müzik ve Apollonik sanat biçimleri birbirlerine ihtiyaç duymaktadır. Müziğin tek başına gösterdiği şeyin insanın algılamasının mümkün olmadığı, dolayısıyla dile ihtiyaç olduğuna kanaat getirilmiştir. Zaten tragedya; müzik ve diyalogla, yani Diyonizyak ve Apollonik unsurların bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Nietzsche diyaloglar veya görsel unsurlarla karşılaştırıldığından müziğin ikincil olmadığını açıklamıştır. Nietzsche’ye göre Apollonik anlayış, dilin sözcüklerine kısıtlanmıştır ve müziğin doğrudan ulaşabileceğine, dil sadece dünyanın taklidi olarak indirgemeci bir anlayışla ulaşmaya çalışmaktadır. Nietzsche da zaten batı düşüncesinin dünyayı algılamak ve açıklamak için kullandığı bu indirgemeci anlayışa karşı olduğu için dünyanın sadece rasyonel akılla kavranabilecek bir kurmaca gerçekliğe indirilmesinin hatalı bir bakış açısı olduğunu savunmuştur (Vanleene, 2011, s. 238). İndirgemeci Batılı bakış açısına göre, Batı’da görsellik önemliyken, doğuda işitsellik daha önemli bir yerde bulunmaktadır (Deveci, 2018, s. 613). O zaman görsel sanatlar ve Batı Apollo’nun, müzik ve doğu ise Dionysos’un alanını oluşturmuştur.

Nietzsche “üstüninsan” ve Dionysos kavramlarını bir arada ele almıştır (Vanleene, 2011, s. 249). Ona göre, Diyonizyak anlayış olmadan Apollonik biçim tek başına anlamsızdır,

varoluşun anlamını kavramak için Diyonizyak yeraltı dünyası ile birlik içinde olması gerekmektedir. Doğası nedeniyle Dionysos bilinci aşmıştır. Kendini, bilinç ve kuralların sınırlarına hapsetmeye çalışmamaktadır. Tragedyalardaki karakterlerin hayat karşısındaki tutumları, yani hem tanrıların istencini kabul etmeleri hem de kendi eylemlerinin sorumluluklarını üstlenmeleri, Nietzsche'nin üstün insan kavramı açıklarken kullandığı bazı özelliklerden birkaçı olarak kaydedilmiştir. Nietzsche üstün insanın en önemli özelliklerinden birinin yaratıcılık olduğunu belirtmiş ve üstün insanı bir kurtarıcı olarak tanımlamıştır. Üstün insan, tanrı ve evrensel değerlerin anlamını yitirdiği bir çağda, yaşamı onaylamak ve anlamlandırmak için yaratıcılığını ve bilgeliğini bir karşılık beklentisi olmadan diğer gruplarla paylaşmaktadır (Kılınç, 2015, s. 35).

Apollon-Dionysos Dikotomisi hayatın içindedir ve denge durumuna ulaşılması için bir çatışma ve dengelenme evresinin yaşanması gerekmektedir. Bu evrede de her zaman uyumlu, ahenkli bir dengeye ulaşılmamaktadır. Genelde yıkım ve zorluklar sonucunda bu dengeye ulaşılmaktadır. Fakat sonunda kültürün yenilenmesi sağlanmaktadır. Kültürel Ekoloji içindeki 'Üçlü İşlev Modeli'nin belirttiği şey, kültürel yenilenme olarak kaydedilmiştir. Kültürel Ekolojinin 'Üçlü İşlev Modeli'nde kullanılan üst söylem ve karşıt söylem kavramlarına Apollon ve Dionysos dikotomisi oturtulmuştur. Çünkü bu dikotomi, devingen çatışmanın içerisinde denge durumunu barındırmaktadır ve bu ikisinin ilişkisinden uzlaşmacı Söylemlerarasılığa ulaşılabilir (Gürses, 2007).

1.2.5. Ekoeleştirinin bir Uzantısı Olarak Ekofeminizm ve Sinema

Bu bölümde Ekoeleştiril paradigma ve feminist bakış açısını harmanlayan Ekofeminizm kavramı irdelenmiştir. Ekofeministler ekolojik problemlerin temelinde kültürün olduğunu dile getirmektedirler. Altay (2012, s 22) insanın, kültür vasıtasıyla, ilk istismar ettiğinin doğa olduğunu ileri sürmüştür.¹³ Ekofeministler cinsiyetler arası eşitliğin sağlanmasının sağlıklı ve

¹³ Doğanın ve kadınların sömürülmesi savını açıklamak için öncelikle toplumların evrim geçirmesiyle doğaya ve kadına bakış açısının tarihsel olarak nasıl değiştiğini göstermek gerekmektedir. İlk toplumların avcı-toplayıcı toplumlar olduğu, daha sonra tarım toplumlarına evrildiği ve son olarak da sanayi toplumları olmak üzere üç evreden geçtiği kabul edilmektedir (Adak, 2010, s. 378). Günümüzdeki sanayi sonrası toplumları ise bilgi (enformasyon) toplumları olarak adlandırılmaktadır (Castells, 2008). İlk toplumlarda din nedeniyle doğa ve kadına bakış açısı farklıydı. Doğanın güçleri kontrol edilemez olduğu ve insanların hayatta kalmak için doğaya tabi olması nedeniyle, doğa, hürmet edilen, korkulan, tanrılaştırılan bir olguydu. Bu toplumlarda, toprak, gök, deniz, rüzgâr, güneş gibi doğanın unsurları tanrılaştırılmıştır. Anaerki döneminde tanrıça kültü bulunmaktaydı. Tanrıçalar hayatın, yaşam döngüsünün, üremenin ve yiyeceklerin kaynağı olarak düşünülmüştür. Bu yüzden insanlar bu tanrıçalara 'Toprak Ana' gibi isimlerle hitap etmiş ve ibadet etmiştir. Bu dönemde hem doğa hem de kadınlara saygı ile yaklaşılmıştır. Tanrıça kültüründen sonra daha karmaşık bir tanrılar kuşağı gelmiştir. Bu tanrılar kuşağı gökyüzü

ekolojik bir toplum yaratmaya yardımcı olacağını belirtmişlerdir. Ekofeminist düşünce, kadının toplumda ötekileştirilmesi ile doğanın ötekileştirilmesi arasındaki bağları sosyal, toplumsal, ekonomik görüşler temelinde inceleyerek, kadın ve çevre sorunlarının çözümüne katkı sağlamaya çalışmaktadır (Cengiz, 2014, 3). Pozitivist bilimsel paradigmanın aksine indirgemeci değil, bütüncü yaklaşımı esas almaktadır. Ekolojide bütünsellik, olay ve olguları incelerken, ilişkilerin tümünü hesaba katmak anlamına gelmektedir. Ekolojide kullanıldığında, doğadaki ilişkilerin tümüne bütün olarak bakmak anlamına gelmektedir (Kışlahoğlu'ndan akt. Özerkmen, 2002, s. 181).

Feminist söylemin doğrudan yeşil politika ile ilişkili olduğu öne sürülmüştür. Çevreci eleştirinin bağlantı kurduğu disiplinlerden en önemlisi feminizmdir (Balık, 2013, s. 4). Çünkü Ekoeleştirinin özünde erkeklik ve erkeklik değerlerinin, rasyonalitenin ve mantığın abartılması eleştirilmektedir (Gustafsson ve Kaapa, 2013, s. 261). Ekolojik düşünce ve feminizmi kavramsal olarak birleştiren düşünce ekofeminizm olarak geçmektedir. Ekofeminizm kavramı Fransız feminist Françoise d'Eaubonne tarafından 1974 yılında ortaya atılmış ve Rosemary Radford Ruether, Susan Griffin, Carolyn Merchant, Mary Daly gibi isimlerin çalışmaları ile geliştirilmiştir (Türk, 2017, s. 379). Doğanın insan tarafından tahakküm altına alınması ile erkeklerin kadınları tahakküm altına almasını bağdaştırarak kadın hakları hareketini ve doğayı incelemektedir. Bunun nedeni Batı düşüncesinde doğanın kadınla paralel tutulmasıdır. Hatta

tanrıları olarak nitelendirilmiştir. Liderleri olarak erkek bir tanrı bulunmaktadır ve bu kült ataerkil bir düzen öngörmüştür. Zeus'un önderliğindeki Helen Panteonu buna örnek olarak gösterilmiştir. Aradaki geçiş döneminde yeni kuşak tanrı topluluğu, eski anaerkil toplumun tanrıçaları ile çatışma içinde gözükmektedir. Bunun nedeni ise Ana Tanrıçaya tapan ve tarıma dayalı toplumdaki, yeni tanrılar kuşağına tapan savaşçı topluluklar arasındaki çatışma olarak kaydedilmiştir (Rosenberg'den akt. Gül, 2018, s. 46). Bu dönemde ataerkil düzene geçiş başlamıştır ve doğa ile kadına duyulan saygı yerini, 'Gök Tanrıya' duyulan saygıya bırakmıştır. Tarım ilerleyip, toprak daha kolay kontrol edilebilir bir unsur haline geldikçe Ana Tanrıça Kültü değişmeye başlamıştır. İnsanların toplayıcılıkla geçindiği ve kadının doğurganlık özelliği nedeniyle yüceltildiği anaerkil dönemden, tarım ve mülkiyet nedeniyle erkeklerin baskın olduğu ataerkil döneme geçişle kadının toplumsal konumunda değişiklik yaşanmıştır (Altay, Cornell, Oppermann, Tamkoç). Tarımın ortaya çıkışı, mülkiyet kavramını da beraberinde getirmiştir. Mülkiyet kavramı insanın kendi mal ve mülkü ile istediğini yapabilmesi önermesini getirmiştir. İnsanlar 'doğa anayı' hâkimiyetleri ve mülkiyetleri altına almaya çalışmışlardır. Özellikle tek tanrılı dinlerin etkisiyle, Ana Tanrıça kültü etkisini yitirmiştir. Sanayi devrimine kadar süren dönemde kadınlar tarla ve evde çalışarak, emeklerinin karşılığını almadan var olmuşlardır. I. ve II. Dünya Savaşları ile orduya giden erkekler nedeniyle üretimde işçi eksikliği baş göstermiş, bunu kapamak için de kadınlar çalışmaya başlamıştır. Kadınlar çalışma hayatına girdikçe, mevcut düzen sorgulanmaya başlamıştır. Sanayi devrimi sonrasında, doğanın kirletilmesi ve tahrip edilmesi uç noktalara ulaştığı için bu iki sorun birlikte ele alınmaya başlanmıştır. Kolonyal dönemde de doğanın tahrip edilmesi devam etmiştir. Kolonyalist devletlerin, sömürge ülkelerine bakışı ile, doğaya bakışları eş kabul edilmiştir. Ann Kaplan bunu emperyalist bakış olarak nitelendirmiştir. Emperyalist bakış kültürel ötekini, batılı bakış açısı tarafından eksik ve doğaya daha yakın olarak kodlamakta ve görsel nesneleştirmeye ile kontrole maruz bırakmaktadır (Ivakhiv, 2013, s. 262). Dolayısıyla etnosentrik bir yaklaşım olarak nitelendirilmiştir. Kolonyal dönem 1960'larda bitmiş olsa da kolonyalist uygulamalar üstü örtük olarak sürdürülmektedir.

Fransis Bacon “Doğa dışıdır” demiştir (Ardahanlı, 2015, s. 92). Ayrıca, Bacon’ın “zihin ile doğayı iffetli ve yasal bir yolla evlendirelim” ifadesinden, doğayı dışı bir karakterde tahayyül ettiğini ve bilimin görevinin de bu dışı varlık üzerinde kontrol kurma olduğu savı ortaya atılmıştır (Kaya, 2016, s. 139). Carolyn Merchant, dünya ve doğanın kontrol edilmesi gerektiği anlayışının biçimlenmesinde, ilk önemli rolü Bacon’a atfeder. Bacon’dan itibaren, bilimin amacı, doğaya hükmetmek ve onu denetim altına almak olmuştur; Capra’ya göre, bugün hem bilim hem de teknoloji radikal biçimde ekoloji karşıtı amaçlar için kullanılmaktadır (Adak, 2010, s. 373).

Ekofeministler tüm tahakküm biçimlerini reddetmektedirler. İnsan-doğa düalizmini temel alan derin ekolojistlere ilaveten, erkek-kadın düalizminin tahakküm kavramının temelinde yatan asıl problem olduğunu dile getirmişlerdir (Garrard, 2004). Ekofeminizme göre, kadın erkek düalizmi düşüncesinin temeli, “Düalizm ve Doğa- Kültür Dikotomisi” başlığında ifade ettiğimiz gibi Antik Yunan’a kadar gitmektedir. Aristoteles, Pisagor, Philo ve Hegel gibi bazı düşünürlerin kadın-erkek dikotomisinin yerleşik hale gelmesine neden olan görüşleri “Düalizm ve Doğa- Kültür Dikotomisi” başlığında daha detaylı incelenmiştir. Ekofeminist düşünce işte bu fosilleşmiş eril-dışi dikotomisini açığa çıkarıp eleştirmektedir. Bunu yapmak için de modern bilim paradigmasını ve bu paradigmanın kökünde yatan Kartezyen düşüncüyü diğer Ekoeleştirirmenler gibi eleştirmişlerdir (Türk, 2017, s. 384):

Shiva indirgemeci veya mekanik bir paradigma olarak hâkim modern bilimi, Batılı erkeğe ait bir patriyarkal proje olarak ele alır. Bu proje bağlamında doğanın giderek tecavüz edilesi bir kadın olarak görülmeye başladığını iddia ederek kadının ve doğanın erkeğe boyun eğme sürecinin meşrulaştırıldığını savunur.

Ekofeminist düşünceye göre, Pisagor ve Aristoteles’ten sonraki dönemlerde de dikotomiler varlıklarını devam ettirmiştir. Özellikle doğanın dışi özellikte kurgulanması sadece cinsiyetçi bir bakış açısıyla değil, aynı zamanda bazı feminist görüşler tarafından da sürdürülmüştür. Örneğin Fransız Feministlerinden Irigaray, Kristeva ve Cixous gibi düşünürler Pisagor’un Karşıtlıklar Tablosu ve düalizmi üzerinden Doğa-Kültür dikotomisini okuması yapmış ve doğanın dışi bir karakterde olduğu önermesini kabul etmişlerdir (Gürses, 2007). Zira bu önerme, doğa ve kadını aynı kategoriye koyarak, Pisagor, Bacon ve Aristoteles’in ortaya attığı erkek-kadın dikotomisini sürdürmektedir. Radikal ekofeministler dışındaki diğer ekofeministler ise, dışilik ve doğa olgularını birleştirmekten kaçınmıştır. Ekofeministler, doğanın dışi bir özellikte, kültürün de eril bir özellikte kurgulanmasının cinsiyetler arasındaki farkı daha da vurgulayarak cinsiyetçiliğe neden olabileceğini dile getirmişlerdir. Dolayısıyla Ekofeministler

doğa-kültür ve kadın-erkek dikotomilerini açığa vuracak eleştiriler yapmaktadırlar. Hubert Zapf da bu şekilde düşünen Ekoeleştirirmenlere örnek verilebilir. Zapf, Kültürel Ekoloji kavramında Cixous ve diğerlerinin aksine doğayı dişil bir unsur olarak değerlendirmemiştir (Gürses, 2007, s. 13).

Ekofeministler; Radikal Ekofeministler ve diğer ekofeministler olarak farklı önermeler sunmaktadırlar. Örneğin Gaia kavramına Ekofeminizme çok atıfta bulunmaktadır. Fakat bu kavram Radikal Ekofeministler dışındaki Ekoeleştirirmenler tarafından problematik olarak görülmektedir. Çünkü dünya veya doğanın ardında bir efeminen öz yattığı fikri, biyolojik cinsiyet farklılığından ileri gelmektedir ve bu da bir sorun teşkil etmektedir. Ekofeministlere göre kadının biyolojik durumundan ötürü, doğaya daha yakın olduğu anlayışından hareketle ortaya konan olumlu veya olumsuz temsillerin hepsi problematiktir; çünkü böyle bir ayrım kadın-erkek dikotomisine güçlendirmeye ve buna bağlı olarak toplumda cinsiyetçiliğe neden olmaktadır. Bu tür temsiller karakterlere birey olarak değil, kadın ve erkek olarak bakmayı sürdürmektedir. Dolayısıyla radikal ekofeministlerin öne sürdüğü anlayış ataerkil sistemin savları kadar kısıtlayıcı gözükmektedir. Bu yüzden radikal ekofeminizm, Warren gibi ekofeministler tarafından eleştirilmiştir (Garrard, 2004, s.24). Çünkü eril veya dişil, hangisi olursa olsun feminist düşünce bütün toplumsal cinsiyetlerin objektif eleştirisini içermektedir. Nitekim ekofeminist Patrick Murphy, Lovelock'un Gaia hipotezinden dolayı onu gezegeni bir cinsiyete büründürmek ile eleştirmiştir (Garrard, 2004, s.174). Gaia hipotezi "Ekoeleştirmenin Kaynakları Olarak Mitoloji ve Dinler" başlığı altında tartışılmıştır.

Murphy'ye göre, üretken dişi stereotipin büyüğü, kutsal ve gizemli olduğu algısı toplumsal iyileşme şansını düşürmektedir. Dolayısıyla Murphy hiyerarşik ve heteronormatif olmayan, biyolojik farklılıkları, farklı değerlere layık görmeyen toplumsal cinsiyetler olması gerektiğine savunmaktadır. Bunun tam aksine Gaia, gezegeni dişil olmasıyla üst bir noktaya taşımakta ve ona daha fazla değer atfetmektedir. Örneğin, Lucio Olmos Morales'in 2008 yapımlı *El Llanto de la Tierra* (Toprağın Ağıtı) adlı 7 dakikalık kısa filminde doğa tahribi, bir kadın vücudunun tahribiyle üst üste getirilerek, dünyanın Gaia olarak kişiselleştirilmesi ile gösterilmiştir. Bu alegoriye, radikal ekofeministler alkış tutarken, diğer ekofeministler eleştirmişlerdir. Derrida da Murphy ile benzer bir bakış açısı paylaşmıştır. O Batı düşüncesi içinde olumlu değerlerin erkek kimliğine ve olumsuz değerlerin kadın kimliğine atfedildiğine dikkat çekerek, ataerkil sistemin alaşağı edilmesinin, değerlerin ters yüz edilerek anaerkil

sistemle değiştirilmesiyle kazanılmayacağını iddia etmiştir. Derrida'ya göre, bu sadece var olan hiyerarşik yapıların yer değiştirmesini sağlar, sistemi ortadan kaldırma potansiyeli taşımamaktadır. Derrida, onun yerine düşünme şeklimizle dünyaya empoze ettiğimiz hiyerarşik yapılara meydan okunması gerektiğini söylemektedir (Richards, 2013, s.128).

Filmlerde kadın karakterlerin konumlarının evrimi ekofeministlerin araştırma konularından biri olmuştur. Çevre sorunlarını konu edinen melodramlardaki esas karakterin kadın olmasıyla, batıdaki kadını ve doğayı birbirine yakın gören anlayış ilişkilendirilmektedir. Örneğin *Gorillas in the Mist* (1988), *China Syndrome* (1979) ve *Silkwood* (1983) gibi filmlerde baş kahramanlar kadındır. Fakat daha eski tarihli afet filmlerinde baş kahramanlar çoğunlukla erkek oyuncular tarafından oynanmıştır. Keane'e göre felaket filmlerinin yapımının pahalı olması ve buna bağlı olarak filmlerde alışıldık toplumsal cinsiyet temsillerinin ve baskın erkek karakterlerinin daha karlı olacağı inancı, erkeklerin başrol olarak seçilmesinin nedenini açıklamaktadır (Gustafsson ve Kaapa, 2013, s. 260). İlerleyen dönemlerde felaket filmlerinin dışındaki aksiyon kategorisinin popülerleşmesi, kadınların daha sıklıkla başrol olduğu, çevre sorunlarını konu edinen melodramların artışı sağlamıştır.

Ekofeministler, kadınların konumu gibi farklı etnik grup veya milletlerin temsillerini de incelemektedir. Özellikle belgesellere bu bakış açısı ile çözümleme yapılmaktadır. Örneğin, Batılıların, Afrika hakkında yaptığı belgeseller, kolonyal bakış açısının sürdüğünü göstermek için örnek olarak verilmiştir. Her ne kadar Afrikalılar beyaz insan kıtaya gelmeden önce, herhangi bir ekolojik kriz olmadan oradaki hayvanlar ve bitkiler ile harmoni içinde yaşamışlarsa da belgeseller veya kurgularda seyirci siyahileri ya hiç görmez ya da hep yasadışı avcılar, yoz politikacılar veya umursamaz güçsüz karakterler gibi olumsuz temsil edilmektedirler. Buna karşın, *Gorillas in the Mist* (1988) filminde olduğu gibi beyaz karakterler kurtarıcılar olarak yüceltilmektedir. Her ne kadar *Gorillas in the Mist* (1988) filminde kadın karakter üzerinden hikâye anlatılması olumlu bir temsil olarak değerlendirilse de yerli halkın ahlaksız, çevreyi umursamayan, sadece kendi çıkarını düşünen karakterler olarak kurgulanması eleştirilmiştir. Bu tür filmler ve belgesellerde çevresel faktörler, ekonomik düzen, postkolonyal düzenin getirdiği karmaşık sorunlar, sosyolojik unsurlar göz ardı edilmektedir. Örneğin, *the Dark Side of Chocolate* (2010) belgeselinde, Afrika'da çikolata üretimindeki sorunlar işlenirken, Nestle gibi büyük bir şirketin neden olduğu sorunlar gösterilmemiştir. Üstü kapalı olarak sadece kısa bir

şekilde ima edilip, Afrikalıların toplumundaki sosyal ve ekonomik sorunlarına odaklanılmıştır. Bunun gibi örnekler, Batılı etnosentrik bakış açısının hala sürmekte olduğunu göstermektedir.

Araştırmaların yapıldığı yere göre farklı bakış açılarından okumalar yapılabilmektedir. Örneğin *Avatar* (2009) filmine baktığımızda, Orta Doğu ya da Afrika ülkesindeki araştırmacılar filmin kültürel ötekiyi otomatik olarak daha ruhani veya ekolojik bilinçli sunması nedeniyle, bir Batılı hegemonik ırkçılık örneği olarak okuyabilirler. Fakat Amerika’da gösteriminden sonra çevreci, antikapitalist, sol propaganda örneği olarak nitelendirilmiş ve ciddi eleştirilere maruz kalmıştır (Elliot, 2012, s.48). Bu yüzden hangi coğrafi konum veya paradigma içinden okunduğuna bağlı olarak farklı yorumlarının olması kaçınılmaz olmaktadır.

Ekoeleştiri, özellikle medya metinlerindeki doğa ve kadın temsillerinin sorunlu yanlarını ortaya çıkarmaya elverişli bir teknik olarak düşünülmektedir. Örneğin *World War Z* (2013) filmindeki doktorun doğa hakkında düşüncelerini dile getirdiği sahne: “Doğa Ana bir seri katildir. Hiç kimse bu konuda ondan daha iyi ve yaratıcı değildir. Tüm seri katiller gibi yakalanma dürtüsüne karşı koyamaz. Eğer kimse övgüyü üstüne almayacaksa o müthiş suçların ne anlamı vardır? Çetrefilli kısma gelirsek, okulda ipuçlarının kırıntılarını görerek 10 yıl harcıyorsun. Bazen virüsün en gaddar olduğunu düşündüğün kısmın sadece buzdağının ucu olduğunu görüyorsun. Doğa ana zayıflıklarını güç olarak gizlemeye bayılır, tam bir kaltaktır.” Ekofeministlere göre, *World War Z* (2013) gibi filmlerdeki bu tür olumsuz ve cinsiyetçi temsillerin, çevre sorunlarının çözülmesine katkı sağlaması olanaklı görülmemektedir, aksine durumu daha vahim hale gelebilmektedir. Kadınların ve doğanın kontrol edilmesi, tahakküm altına alınması gereken tehlikeli unsurlar olduğunu öne sürmektedir. Bunun gibi kadın ve doğa imgelerinin birleştirildiği sorunlu temsillere farklı bir açıdan yaklaşılabilir. Bazı anlatılarda kadınlar karakter olmaktan ziyade, adeta dekorun bir parçası gibi, tek boyutlu ve içi boş gösterilmiştir. Hikâyenin ilerlemesinde hiçbir işlev üstlenmemişlerdir. Aynı şekilde, doğa bazı anlatılarda dekor olmaktan ileriye gitmemektedir. Öte yandan ekofeminizm ayrışmacı bir anlayış gütmemektedir. Ekofeminizme göre, biyolojik farklılıklar bölünmeyi gerektirmemektedir. Aksine bütün ayrıştırıcı ideolojilere karşı konumlanmıştır. Tamkoç (1996, s. 77) ekofeminizmin konumunu şu şekilde açıklamaktadır: “Kadınların sömürülmesi ve haksızlığa uğraması ile doğanın sömürülmesi arasındaki ilişki ekofeminizmin temel anlayışı olmakla beraber, ekofeminizm ırk, etnik, cins, yaş, sosyal sınıf ve cinsel tercih gibi ölçütlere dayanarak yapılan baskıların ve ayrımcılığın karşısındadır.” Ekofeminizmden de anlaşılacağı gibi ekoeleştirin

doğası keşimsel olarak nitelendirilmektedir. Doğa, türler, sınıf, ırk, cinsiyet ve cinsellik gibi kategoriler ayrı kümeler olarak düşünülebilir. Ekofeminizm de doğa, türler, sınıf, ırk, cinsiyet ve cinsellik gibi kümelerin hepsinin birbiriyle kesişiminde olduğu fikri ileri sürülmüştür. Dolayısıyla Ekofeminizm bu keşimsel konumundan çözümleme yapmaktadır. Kısaca, Ekofeminizm Ekosentrik postmodern düşüncenin en önemli özelliklerinden biri olan tahakküm kavramına ayrıcalık atfeden tüm hiyerarşik sistemlerin sorgulanması olarak görülmektedir (Oppermann, 2006, 116). Tahakküm ve diğer kavramlar çözülüp, yapıbozumuna uğratılmaktadır. Dolayısıyla siyahi, kadın, homoseksüel gibi ‘öteki’ olarak kodlanan kimlikler öteki olmaktan çıkmaktadır. Kısacası Ekoeleştirinin, diğer deyişle ekosentrik postmodern teorinin amacı, doğanın nasıl tanımlandığını, yorumlandığını, nasıl ele alındığını, söylemsel inşasını ve temsilini ortaya koymak, bu temsilin altında yatan ideolojiyi, edebiyat, TV, sinema ve sosyal medya gibi bütün medya üretimleri içindeki kurgusal anlatılarda açığa çıkarmaktır. Böylelikle kültür ve doğa ilişkisinin sorunlu yönleri ortaya konulabilecektir.

1.2.6. Dijital Sinema Dönemi ve Ekoeleştiriri

Dijital teknolojiler ile üretilen anlatıların, karbondioksit salınımı ve çevreye olumsuz etkilerinin çok düşük bir seviyede olduğu düşünülmektedir. Fakat bunun tersini gösteren veriler bulunmaktadır. Analog¹⁴ sistemden dijitalle geçişle beraber film, TV ve radyo metinlerinin üretiminde çevreye daha az zararlı, daha masum, hatta yeşil ve sürdürülebilir bir üretim gerçekleştiği kanısı toplumda yerleşmiştir. Halbuki 2009’a geldiğimizde, Amerika Birleşik Devletleri’ndeki internetin çalışmasını ve bulut temelli dijital teknolojiyi sağlayan sunucu çiftliklerinin ürettiği karbondioksit salınımının, havayolları endüstrisinin ürettiği karbondioksit salınımından çok daha yüksek olarak kaydedilmiştir (Rus’dan aktaran Estok, s. 12). Bu dijital teknolojilerin çevre kirliliğine sebep olduğunu göstermektedir. Analog sistemle karşılaştırıldığında, dijital teknolojinin daha çevre dostu bir teknoloji olduğu kabul edilmiştir. Çünkü ne kadar çok enerji harcansa da enerji elde etme yolları eğer sürdürülebilir hale getirilirse doğaya verilen zarar da azaltılabilir. Örneğin, eskiden film şeritlerini banyo ederken kullanılan kimyasalların çevreye zarar vermeden ortadan kaldırılması mümkün değildi. Fakat günümüzde dijital platformlarda çekimler son haline getirilmekte ve o kimyasallar kullanılmamaktadır. Öte

¹⁴Analog TDK Online sözlüğüne göre; “Sinyaller yoluyla çalışan ve dijital elektroniklere göre daha maliyetli cihaz,” anlamına gelmektedir. Erişim tarihi 10.06.2019. Dijital ise gene TDK Online sözlüğüne göre “Sayısal, verileri bir ekran üzerinde elektronik olarak gösteren ve verilerin bir ekran üzerinde elektronik olarak gösterilmesi,” anlamlarına gelmektedir. Dijital teknoloji; sayısal ve elektronik sistemi kullanan teknoloji olarak anlaşılmaktadır.

yandan, dijital teknolojiler daha sürdürülebilir film yapımı pratikleri geliştirseler de eskiyen teknolojik ürünlerin geri dönüştürülmesi ve çevreye asgari ölçüde zarar verecek şekilde ortadan kaldırılması hala büyük bir problem teşkil etmektedir.

Bu noktada “Bir filmde, romanda veya reklamdaki ekolojik kodların açığa vurulması, Ekoeleştiril bir okuma yapılması, literatüre, izleyicilere ve doğaya ne sağlayacaktır?” sorusu sorulmaktadır. Bu okumaların çoğaltılması ile doğanın problemlerinin çözülmesinin nasıl mümkün olduğu tartışılmaktadır. Aynı zamanda ekosinemanın gerçekten izleyicide bir farkındalık sağlayıp sağlamadığı araştırılmaktadır. Medya ürünlerinin doğa yararına optimal ölçüde kullanılması için farklı yollar aranmakta ve medya ürünleri üretimindeki pratiklerin daha sürdürülebilir hale gelmesi için çalışmalar yapılmaktadır. Bu problemler Ekoeleştirinin kuramsal ayağına saha çalışması safhasını eklemektedir. Kuramsal çalışmalardan hareketle, sahadaki çalışmaların da artacağı umuduyla nitel araştırmalar sürdürülmektedir.

Film yapma pratikleri ve ekoeleştirisi konusunda en çok incelenmiş filmlerden biri *Stalker* (1979) olmuştur. Bu filmin çekimi eskiden nükleer bir santralin olduğu coğrafi bir konumda yapılmıştır. Bu yüzden de filmin çekimi süresince su ve havadaki zehirli maddeler yüzünden çekim ekibinde ciddi sağlık sorunları görülmüştür. Hatta oyuncuların Anatolii Solonitsyn dahil olmak üzere bazı üyeler, kanser ve radyoaktif toksinlere bağlı diğer hastalıklar yüzünden genç yaşta ölmüştür. Hatta filmin yönetmeni Tarkosky, 1986’da Çernobil Kazası ile aynı yılda, sadece 45 yaşındayken kanserden ölmüştür (Ivakhiv, 2013, 54). Bu gerçekler akademik çalışmalar sayesinde ortaya çıkarılmıştır.

Bu konularda yapılan akademik çalışmaların yanında, organizasyonlar da çalışmalar yapmaktadır. Örneğin; Amerika’da 1980’de kurulmuş olan EMA (The Environmental Media Association) ve filmlerde kullanılan hayvanların hakkını gözeten Shambhala Ranch daha çevreci film yapma pratiklerini önermektedir (Ivakhiv, 2013, 81). Felder, Kulperger, Maleki ve Weinberg 2008’de *Green Practices Manual Environmental Options for the Film-Based Industries Guide*’i yayınlayarak çevreci film pratikleri için bir rehber ortaya atmışlardır. İnternette birçok blogda sürdürülebilir film yapma pratikleri hakkında bilgi bulunmaktadır.

Fakat çevre hakkında filmler ve belgeseller her zaman çevre merkezli ve doğa yararına olmamaktadır. Örneğin, *Winged Migration* (2001) belgeseli için kuşlar yumurtalarından çıktıktan sonra özel olarak makinelerle beraber yetiştirilip, çekimler alınmıştır (Ivakhiv, 2013, s. 367). Normalde vahşi kuşlar kameralardan ve insan varlığından korkacağı için kuşların göçünün

kameraya alınması mümkün değildir. Bunun gibi uygulamalar vahşi ve evcil, doğal ile yapay arasındaki sınırı bulandırmaktadır. Çünkü belgesel ekibi doğadaki kuşları çekmemiştir. Doğaya müdahale etmiştir. Bunun da ne kadar ekolojik bir pratik olduğu tartışılmaktadır.

Medyanın çevre problemleri konusundaki etkisinin boyutu konusunda çalışmalar yapılmıştır ve bu bağlamda özellikle Amerika’da yapılmış çalışmalar bulunmaktadır. Willoquet-Maricondi (2010, s. xi) son 20 yılda, bu konu üzerinde yapılan çalışmalara göre, çevre odaklı filmlerin, festivallerin ve etkinliklerin bilgi aktarımı, kamuoyunu bilinçlendirme ve son olarak da eyleme geçirme potansiyelini taşıdığını öne sürmüştür. Doğa hakkındaki filmlerde çevre temaları, hikâyenin ilerlemesi için arka planda kalan unsurlar olarak işlense ve açık bir eylem çağrısı özelliği taşımasa bile, izleyicinin değerlerini etkileyebilmektedir. Açık bir politik eylem çağrısı içermese bile böyle bir etkisinin olması yararlı görülmektedir. Örneğin, bu kategoriye *Bambi* (1942) animasyonu örnek olarak verilmiştir. *Bambi* (1942) daha yayınlanmadan önce, Amerikan Avcı Lobisinden çok muhalefet görmüştür. Hatta Matt Cartmill filmi, “üretilen en güçlü anti avcılık propagandası” olarak nitelemiştir (Cartmill, 1993, s. 162). Halbuki *Bambi* (1942) animasyonu çocuklar için yapılmış bir çizgi film olup aslında Amerikalı Avcı Lobisine karşı bir eylem yapmak için üretilmemiştir. Fakat görülmektedir ki, filmlerin anlatıları böyle bir mesaj göndermeyi hedef alarak oluşturulmasa da izleyicide böyle bir izlenimin oluşmasına ve ilk başta hedeflenen anlam dışında farklı şekilde algılanmasına neden olmaktadır. Öte yandan, ekokorku ve ekotravma filmlerinin etkisi ayrı bir kategoride ele alınmaktadır. Kaplan’a göre (2005), ekokorku veya ekotravma filmleri seyircide sadece boş bir empati hissi yaratmaktadır. Yani sosyal bir değişiklik yaratmak için izleyiciler bir eylemde bulunmamaktadır. Çok sayıda felaket sahnesi ile *Yarıdan Sonra* (2004) filmi örneği bu açıdan ele alınmıştır. Türkiye’deki izleyiciler bu filmi izledikten sonra, Amerika Birleşik Devletleri vatandaşları ile aynı sosyal-politik deneyimi paylaşmadıkları için, onların acıları ve korkuları buradaki insanlara yabancı gelebilmektedir. Amerika’daki seyircilerin verebileceği duygusal tepkileri vermeyebilirler ve bu yüzden de eyleme geçmeyebilirler. Çünkü onca afet görüntüsü izleyicide çaresizliğe yol açabilmektedir. Willoquet-Maricondi, bu çaresizlik hissi ile, tek bir bireyin eylemlerinin değişiklik getirmeyeceği endişesinin, bireyi tümünden eylemsizliğe sürüklemekte olduğunu kaydetmiştir.

Sürdürülebilir film yapma pratikleri özellikle Avrupa’da git gide popülerleşmektedir. Aynı şekilde Amerika’da da bu eğilim gözlenmektedir. Örneğin *the Amazing Spiderman 2*

(2014) setinde bir ekomenejer görev almıştır (Warren, 2016). Ekomenejerin görevi setteki film yapma uygulamalarını en çevreci hale getirmektir. Bu sette plastik şişeler yerine yeniden kullanılabilir su mataraları kullanmaktan, yemek hizmeti için yerel ve küçük işletmelerden hizmet almaya kadar her şeyi kapsamaktadır.

Türkiye’de ise bu alanda yapılan çalışmaların azlığından ötürü, araştırmalar hem literatüre hem de dolaylı olarak doğaya katkı sağlayacaktır. Sadece Türkiye’de değil dünyada bu konudaki çalışmaların nispeten az olduğu görülmektedir. Avustralya, İngiltere, Kanada ve Amerika gibi ülkelerde, çalışmalar İngilizce üzerinden yürütüldüğü ve dolayısıyla iletişim sorunu olmadığı için geniş bir literatür ortaya çıkmıştır. Fakat Murphy ve Slovic gibi Ekiyeştirmenlerin de belirttiğı gibi, bu çalışmaların, diğerk bölgelere, költörlere ve dillere yayılması oldukça kısıtlı olmuştur (Heise, 2006, s. 513).

İKİNCİ BÖLÜM

REHA ERDEM SİNEMASI'NIN ÖZELLİKLERİ

Reha Erdem, Türk sinemasında bir auteur olarak, işlediği konular ve sinematografik stil ve kurgusuyla kendine has bir dil oluşturmuş yönetmenlerden biri olarak kabul edilmiştir. (Doğan, 2018, s. 76, Akyurt, 2010, s. 25). Erdem'in auteur olarak kabul edilmesini sağlayan bazı özellikleri bulunmaktadır. Örneğin, 'zaman kullanımı', 'montaj', 'planlarını nasıl oluşturduğu', 'hikâyelerinde hem kendi kültüründen hem de Batı kültüründen öğeler bulunması', 'kendine özgü hikâye anlatımı' gibi. Bu özellikler sayesinde kendine has bir sinema anlayışı geliştirmiştir. Örneğin, Erdem'e göre, sinema sanatı hem içeriği hem de biçimi ile değerlendirmelidir (Alam, 2006, s. 47): "Sinemada öz biçim ayrımını metafizik buluyorum. Sinema biçim ve özdür." Yönetmen verdiği röportajlarda, hikâyeye verdiği önemi, görsel anlatım diline de aynı şekilde verdiğini ve ikisinin ayrı ayrı düşünülemeyeceğinin altını çizmiştir. Bununla beraber, Erdem'e göre sinemanın görsel yönü daha çok öne çıkmaktadır. Bu görselliği sağlayan en önemli unsurlardan biri de montajdır.

Reha Erdem'e göre sinemada montaj, hikâyenin önüne geçmektedir. Ona göre sinema bir hikâye anlatma sanatından ziyade, görsel bir sanattır. Çünkü hikâye sınırlı bir alanda kalırken, görsel bir anlatım daha özgürleştirici bir potansiyel taşımaktadır. Didaktik bir şekilde ilerleyen hikâyenin kısılcasına kapılmayan izleyici, filmi daha özgür bir biçimde anlamlandırabilmektedir. Ayrıca yönetmen gerçekçi bir tutumla film yapmak yerine hayal gücüne daha çok önem vermektedir. Yönetmen bir röportajında kendi tutumunu şu şekilde dile getirmiştir (Boydak, 2006, s. 142):

Bana öyküyü alıp çekmek cazip gelmiyor. Beni asıl heyecanlandıran adım adım öykü anlatmanın dışına çıkmak. Sinemada gerçekçiliğin sonu, en gerçek pornografi. En gösterilmeyeni göstermek de tükenir, çünkü bir cevap var. Oysa cevap ölümlü, soru ise insanı yaşatan şey.

Görüldüğü üzere Reha Erdem montaj sineması anlayışı gütmekte, realist bir tutumla her şeyi olduğu gibi göstermek yerine, olayları kendi süzgecinden geçirerek, görsel ve işitsel öğelerin harmanlanmasıyla özgün bir biçimde hikâyelerini anlatmayı istemektedir. Hatta bu yüzden Fransa'da Varan'da çalıştığı dönemde çektiği *Eric indirect*, *Attendez Piétons* (Yayalar Durun) ve *Tu ne Sais Meme Pas Ouvrir un Yaourt* (Bir Yoğurt Açmayı Bile Beceremiyorsun) filmlerinin gösterimini yapmamıştır (Boydak, 2006, s. 50). Çünkü bu filmleri Direct-Cinema akımında çektiği için çok gerçekçi bir üslupları vardır. Kendi tarzı ile uyumlu olmadığını düşündüğü için

bu filmleri kendi eseri gibi görememiştir: “Ben daha çok yapmacık, yani yapılmış şeyleri seviyorum. Bu nedenle bu filmleri göstermek istemiyorum” diyerek kurguya ve film sanatının görselliğine verdiği önemi ve kendi görüşünü ortaya koymuştur (Boydak, 2006, s. 51). Reha Erdem realist bir şekilde hayatı göstermektense, kendi biçemiyle hayal gücünden hikâyeler anlatmayı, kendi sinema anlayışı olarak ortaya koymuştur. Bu konuda görüntü yönetmeninin katkısından bahsedilebilir. Erdem filmlerinde zaman kullanımı, görüntü yönetmeni Florent Herry’nin katkıları ve Reha Erdem’in kurgulaması sonuncu kendine özgü bir akış ortaya koymuştur.

Reha Erdem’in projelerinde görüntü yönetmeni olarak çalışan Florent Herry, sahnelerinde mekân ve zamanının farklı bir kompozisyonunu göstermektedir. Bu kompozisyon Reha Erdem’in uzun süreli planlarıyla bir araya gelince, çekimler oldukça uzun sürmektedir. Dolayısıyla Erdem filmlerinde genelde bir plana uzun süre odaklandığı söylenebilir. Planda uzun süre kalınması sayesinde, zaman yavaşlamakta ve çerçeve içinde kalan detaylar izleyici daha rahat dikkat etmektedir. Bu kullanıma örnek olarak, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*’daki atlar, *Koca Dünya*’daki dere veya *Jin*’deki ağaçların gösterildiği sekanslar örnek verilebilir. Yönetmen sinematik parataxis kullanarak ilerleyen bir anlatı türü kullanmaktadır. Parataxis, Online Collins sözlüğüne¹⁵ göre, bir dizi kelimeyi bağlaç kullanmadan sıralamaya denmektedir. Örneğin Julius Sezar’ın “Geldim, gördüm, yendim.” cümlesi buna verilebilecek en ünlü örnektir. Sinemada ise nesnelerin yan yana gösterilerek, diyalog, yazı veya açık yönlendirmeler olmadan anlam yaratma tarzına sinematik parataxis denmektedir (Lu ve Mi, 2009, s. 61). Bu yöntem izleyicileri aktif bir şekilde filmi izlemeye, anlamlandırmaya ve kendi hayal güçlerine başvurmaya zorlamaktadır. Bu yol ile izleyici ve filmin karakterleri arasında bir özne ve nesne dikotomisi anlamını yitirmektedir. Çünkü yönetmen, belirli bir senaryo üzerinden, açık ve anlaşılır diyaloglarla hikâyeyi anlatan karakterler yerine, minimum diyalogun ve bol görsel imgelerin olduğu bir anlatı kullanmaktadır. Dolayısıyla izleyici filmi anlamlandırmak için özne konumuna gelmektedir. Erdem filmlerinde verilmek istenen tek bir mesajın olduğu gibi kesin bir kanıya varılamaz. Çünkü yönetmen, ‘açık sinema’ anlayışını savunmaktadır. Bu anlayışa göre, film izleyici nasıl yorumluyorsa öyledir. Dolayısıyla yönetmen, filmlerinin izleyicilerin kendi yorumlamalarını teşvik etmektedir.

¹⁵ Erişim tarihi 10.06.2019.

Hayatta ‘cevap vermek’ ya da ‘cevabı olmak’ yerine, soru sormak, soru soran olmak, yani ‘meselesi olmak’ isteğiyle yaşayan birisiyim. Hele kendi filmlerim üzerine yapılan çoğu değerli birtakım yorumları, görüşleri benim tekrardan ele alıp yorumlamam, ‘cevaplamam’ benim sinemada ve sanatta savunduğum her şeye ters düşüyor. Film gösterimlerinden sonra yapılan soru-cevap seanslarında da aynı şekilde birtakım yorumlara cevap vermeyi hem filmi ‘kısıtlamak’, hem de seyirciye saygısızlık olarak gördüğümünden, teknik konular dışındaki soruları yanıtlamaktan kaçınıyorum. Çünkü kısacası, benim savunduğum ‘açık sinema’, yönetmenden çıktıktan sonra izleyici nasıl görüyorsa öyledir. Hevesi de zaten cevap buldurmak yerine, soru sordurtmaktır...¹⁶

Bu çalışmadaki değerlendirmelere de bu bakış açısıyla bakılabilir. Bu çalışmanın yargıları nihai olmamakla beraber Kültürel Ekoloji açısından bir bakış açısı sağlamaktadır.

Parataxis çekimlerinin olduğu planlarda zamanın akışı daha farklıdır. Parataxis kullanmak gibi özellikler Treske’ye göre ‘Dünya Sineması’ akımına ait özelliklerdir. Dünya sineması, kültürel sınırlamaların, Hollywoodvari tek tip anlatı yapısına sığmayan anlatıların sineması olarak tanımlanmaktadır (Treske, 2017, s. 2).

Hollywood sinemasında görsel ve işitsel fazlalık olarak algılanabilecek unsurlar, Dünya Sinemasında doğal görülmektedir. Çünkü batı dışındaki coğrafyalarda, özellikle kentin dışında hayat farklı bir hızda, oldukça yavaş akmaktadır. Batıda ve kentte ise, zaman üretim ve para anlamına gelmektedir. Bu yüzden filmlerin hızı yavaşlarsa, izleyiciler sıkılıp o filmleri tercih etmemekte ve film de kar edememektedir. Bunu önlemek için filmler çok hızlı bir anlatı ile kurgulanmaktadır. Fakat Dünya Sineması yönetmenlerinin filmleri, gerçek zamanla eşdeğerli, en azından yakın hızda ilerlemektedir. Mekanlar genelde doğadan seçilmektedir. Hikâye şehirde geçiyorsa bile Hollywoodvari filmlerde gösterilen ya çok parlak, steril, güzel ya da aksine korkunç, karanlık ve tedirgin edici mekanlar olmamaktadır. Sıradan ve gündelik yerler daha çok seçilmektedir. Çünkü hikâyeler ortalama insanın her gün yürüdüğü yollar, bindiği otobüsler, gittiği işyerleri, uyuduğu ve televizyon izlediği odalarda geçmektedir. Keskin geçişler ve dramatik zoomlar ve yakın çekimler yerine, geniş çekimler daha çok kullanılmaktadır. Böylelikle hikâyenin bütünlüğüne, gösterilmek istenen unsurlara göze parmak şeklinde değil, daha sakin ve üstü kapalı bir şekilde vurgu yapılmaktadır. Sonuç olarak kültürel farklılık estetik farklılığı da getirmiştir.

Dünya Sineması kategorisinde değerlendirilen Reha Erdem, aynı zamanda minör sinema kategorisinde de ele alınabilir. Minör Sinema kavramı “Ekoeleştiri-Doğa Yazını Karşılaştırılması

¹⁶ Erdem, R. (Kişisel iletişim, Haziran 13, 2019)

ve Sinema” başlığı altında tartışılmıştır. Minör sinema örneği olarak Reha Erdem sineması ana akım sinema anlayışından farklılaşmıştır. Minör sinema uygulamaları kültürel ekolojik sinema kategorisinde değerlendirilebilir. Çünkü aynı minör edebiyatta olduğu gibi, minör sinema sistem içerisinde eleştirisi yapma potansiyelini barındırırken ana akım sinema sistemi meşrulaştırmaktadır. Bu yüzden Erdem sineması bu tezin kültürel ekoloji olarak sinema alanında incelemeye uygun bir seçenek olarak sayılabilir. Minör sanat, majör olarak değerlendirilen bir yöntemle, minör bir mesajı dile getirmeyi belirtmektedir. Minör kelimesi minority ile benzerliğinden dolayı azınlık olmayı akla getirse de azınlık olmayı gerektirmemektedir. Minör sanat uygulamaları edebiyatta daha belirgin görülmektedir. Minör edebiyata örnek olarak yeraltı edebiyatı verilebilir. Yeraltı edebiyatı denince akla ilk gelen isimlerden biri Chuck Palahniuk’dır. Palahniuk’un *Dövüş Kulübü* çizgi romanları her ne kadar sistem içerisinde üretilip, sistemin sürdürülmesine neden olsa da kapitalizm eleştirisi içermektedir. Reha Erdem de aynı Chuck Palahniuk gibi majör bir üretim biçimi olan sinema endüstrisi içinde, sistem eleştirisini içeren filmler üretmektedir.

Reha Erdem sinemasının en ilginç özelliklerinden biri olarak mitolojik öğelerin kullanımını göstermek yanlış olmayacaktır. Tüm filmlerinde mitolojik göndermeler ilk bakışta göze çarpmamaktadır. *Kosmos* filmi doğrudan mitolojik göndermeler içermesiyle buna bir istisna olarak kabul edilebilir. Erdem’in Fransa’daki eğitimi nedeniyle Avrupa kültürünün etkilerinin olduğu bir sinema anlayışının olmasını, öte yandan kökeni nedeniyle Türkiye coğrafyalarının hikâyelerini Avrupalı unsurlar kullanarak anlatmasını sağlamıştır. Erdem öğrencilik yıllarında sinema ile Fransa’yı özdeşleştirdiğini dile getirmiştir (Emen, 2018, s. 19). Yeni Dalga akımından Godard’a ve 68 kuşağı sonrası sinemaya olan ilgisini vurgulamıştır. Aynı zamanda Jean François Lyotard’ın felsefe derslerinin sanatı ve sineması üzerinde önemli etkileri bulunmaktadır (Doğan, 2018, s. 73). Dolayısıyla Erdem filmlerindeki hem Batı kültürünün önemli kaynaklarından biri olan Yunan mitolojisinin etkisini hem de Türk mitolojisinden öğeler bulunmasını açıklamaktadır.

Reha Erdem’in filmlerinde ortak olan bazı motifler bulunmaktadır. Örneğin ‘gezgincilik’, ‘büyüme sancıları’, ‘sınır kavramı’, ‘kadın ve erkek farklılıkları’ bunlardan bazıları olarak ele alınabilir. Gergincilik, Reha Erdem filmlerinde karakterlerin büyüme sıkıntılarına eşlik eden temel bir unsurdur (Aydın, 2013, s. 22). Gergin olma durumu karakterlerin kendilerine koyulan sınırları aşma isteğinin bir sonucu olarak görülebilir. Bundan dolayı, Erdem’in filmlerinde sürekli sınırda dolaşan, sınırları aşabilme arzusuna sahip figürler bulunmaktadır. Yönetmen

röportajlardan birinde bu arzuyu şu şekilde dile getirmiştir (Doğan, 2018, s. 81): “O sınırı aşabilme arzusudur filmleri taşıyan. Suyun ve karanın sınırını. Yeryüzünün ve gökyüzünün sınırını. Geçmişin ve bugünün sınırını. Gerçeklikle hayalin sınırını.” Reha Erdem, resmî ideolojinin, resmi eğitim anlayışının, para merkezli ve erkek egemen toplumun, ataerkil aile yapısının dışına kaçmaya çalışan karakterleri ele almaktadır (Erçetingöz, 2009, s. 89). Bu yapılardan kaçmaya çalışan karakterler arada kalmıştır. Bir varoluş krizi yaşamaktadırlar. Yönetmen, bir varoluş olgusu olarak arada kalmışlığı sık sık öne çıkarmış, filmlerindeki karakterler için de hep bir çıkış noktası aramıştır (Erçetingöz, 2009, s. 89). Yönetmen, varoluşsal krizler gibi bireylerin kişisel problemlerine odaklanarak politik bir anlatım geliştirdiğine inanmaktadır (Akyurt, 2010, s. 25):

Ben de filmlerimin çok politik olduğunu düşünüyorum. Çünkü kendim gündelik politikayla değil ama politik düşünüyorum. Bir insanın babasına isyanı kadar politik bir şey var mı? Babasına isyan edemeyen adamların yüzünden buralara geldik. Eskişehir Üniversitesi’nde “Korkuyorum Anne gibi filmler yapıyorsun, hayat böyle mi?” diye sormuşlardı. Evet hayat hakikaten öyle. Babasını anlayamamış, babasının altında ezilmiş adama rütbeleri takarsan herkesten babasının intikamını alıyor. Etrafına zarar veren biri oluyor. Belki zarar da vermiyor ama çocuğunu sevmiyor, kötülük dediğimiz şeye düşüyor.

Babaya karşı çıkmak, Apollonik sistemin yapı taşlarından biri olan ataerkil sisteme karşı çıkmak ile aynı anlamda düşünülebilir. Dolayısıyla ‘babanın otoritesini aşmak’ Erdem filmlerindeki ortak bir motif olarak düşünülebilir. Apollonik düzenin kurduğu sınırları aşma isteği ise Diyonizyak bir unsurdur. Öte yandan bütün karakterler kısıtlandıkları bu sınırları aşmayı beceremez. İki arada bir derede kalmış bir durumdadırlar. Fiske’ye göre, sınırlar arasında olma durumu, ikili karşıtlık kategorilerine uymayan, kural dışı kategoriler; birbirine karşıt olanların kategorilerden özelliklerini almaktadırlar. Kural dışı kategoriler kültür tarafından bir aracı inşa etmektedir, bu nedenle de ürkütücü olarak algılanmaktadırlar. Örneğin, insan ve hayvanlar arasında her ikisinin özelliklerini taşıyan kurt adam, insan başlı at gibi mitolojik canlılar kategoriler arası unsurlara girmektedirler. Yine canlı ve ölümler arasında olan mitolojik canlılardan vampir, hayalet ve hortlaklar da aynı kategoridedirler (Fiske’den akt. Yalçinkaya, 2016, s. 107). Bu mitolojik canlılar kategoriler arasında kalmış insanların mecazı olarak nitelendirilebilir. Ayrıca etiketlenemedikleri için tekinsiz görülmektedirler. Reha Erdem’in karakterleri de aynı doğrultuda okunabilir. Örneğin, *Kosmos*’daki Battal, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*’daki Esra ve Emin, *Beş Vakit*’te babalarına direnen çocuklar buna örnek olarak verilebilir. Onlara benzemezler, bu yüzden de diğer kişiler onları anlamamaktadır.

Altıntaş’a göre, Reha Erdem’in karakterleri bir yoksunluk duygusundan yola çıkarak, insanlık hallerini anlatan birer figür haline gelmişlerdir. Aynı zamanda modern insanın yoksunluğunu göstermektedirler. İnsan merkezli modern medeniyet algısı ikili karşıtlıklar üzerinden tanımlanmış ve bu anlayış biçimi, insanın kendi doğasına karşı da açılan bir savaş haline gelmiştir (Doğan, 2018, s. 86):

Bu savaşın safları düzenin temelindeki doğa/kültür karşıtlığına göre belirlendi ve bir yana kaos, bir yana düzen, bir yana doğum, ölüm, bir yana ölümsüzlük, bedenin karşısına akıl, duygunun karşısına mantık; bir yana doğa kadar gizemli ve açıklanamaz, hayat veren gücüyle kadın, diğer yana ‘akıl bekçisi’ erkek yerleşti.

Aslında Altıntaş, Erdem filmlerinde, modern insanın yarattığı birbirine zıt olarak konumlanmış dikotomilerin gösterilmek istendiğini öne sürmüştür. Erdem filmlerinde, doğa ve kültür, kadın ve erkek, çocuk ve yetişkin gibi ‘farklı’ olduğu düşünülen kategorilerin eleştirisi ve modern insanın çıkmazları bulunmaktadır. Reha Erdem bu dikotomileri oluşturan kavramları filmlerinde irdelemiştir. Yücel’e göre, Reha Erdem’in her filmde göze çarpan önemli bir sorun bulunmaktadır: Kronolojik sırayla, *A Ay*’da “Gerçek Nedir?”, *Kaç Para Kaç*’ta “Ahlak Nedir?”, *Korkuyorum Anne*’de “İnsan Nedir?”, *Beş Vakit*’te “Zaman Nedir?”, *Hayat Var*’da “Aşk Nedir?” bu sorgulamayı meydana getiren sorulardır. Yücel, bu soruların tümünün “Kültür Nedir?” sorusuna götürmekte olduğunu belirtmiştir. Reha Erdem, *Kosmos*’da “Kültür Nedir?” problemini irdelemiştir (Aydın, 2013, s. 7). Yücel’in mantık yürütmesi ile *Jin* filminde, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*’da ve *Koca Dünya*’da ise “Doğa Nedir?” sorusunun cevabının arandığı yorumu getirilebilir. Tezin dikotomileri inceleyen yapısı bağlamında Erdem’in filmlerinde göze çarpan dikotomileri, Altıntaş’ın (Aydın, 2013) tasnifine bağlı kalarak incelemek yerinde olacaktır:

1. Doğa ve İnsan Dikotomisi
2. Kadın ve Erkek Dikotomisi
3. Yetişkin ve Çocuk Dikotomisi
4. Hayvan ve İnsan Dikotomisi
5. Göçebe ve Yerleşik Dikotomisi

2.1. Doğa ve İnsan Dikotomisi

Emen gibi araştırmacılar Reha Erdem’in doğayı filmlerinde çok etkileyici bir şekilde kullanmasının onun en büyük alamet-i farikası olduğunu dile getirmiştir (2018, s. 16). Fakat Reha Erdem filmlerinde doğa bir kaçış noktası, romantize edilen bir mekân olarak yer

almamaktadır. Yönetmenin kendisi doğayı sadece bakmalık güzel bir nesne, görüntüye indiren bakış açısına karşı çıkmaktadır (Akyurt, 2010, s. 26): “Benim için doğa; ağaç, çiçek filan değil, hayvanlar. Bu hayat, hız, zaman hissiyatının farklı olduğu yer doğa. *Beş Vakit*’i çektiğim köy bana o hissiyatı veren bir yer, her şeyiyle, hayvanıyla vs. Güzellikten öte bir şey var, pastoral, estetik bir şey değil.” Erdem, sırf filmlerinde doğa önemli bir yer tutuyor diye, pastoral kavramının sineması ile özdeşleştirilmesini eleştirmiştir (Akyurt, 2010, s. 26): “İnsanlarda, aynen Kosmos figürü için yaptıkları gibi, farklı gördüklerini adlandırmak yönünde inanılmaz bir çaba var. Pastoral demek de böyle, beni gerçekten çok sıkıştıran bir şey. “Ne güzel görüntüler” kadar beni öldüren bir şey yok. Çünkü güzel görüntü diye bir şey yok. Hayattan olmayan şeye güzel görüntü deniyor. *Kosmos*’da Örneğin Florent’a sürekli söylüyordum, güzel görüntü olmasın, bunları bir anlam için yapıyoruz diye.”

Reha Erdem filmlerinde en belirgin konulardan biri doğadır. Hatta Can’a göre (2016, s. 98), doğanın diğer karakterlerden bile daha önemli bir rol aldığı ile söylenebilir. *Hayat Var*, *Kosmos*, *Koca Dünya*, *Beş Vakit*, *Şarkı Söyleyen Kadınlar* ve özellikle de *Jin*’de, doğanın da diğer karakterler gibi filmde rol aldığını söylemek yanlış olmayacaktır. *Koca Dünya*’daki çocuklar, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*’daki kadın karakterler, *Beş Vakit*’teki çocuklar hep Dionysos’un alanı olan doğayla birlikte tasvir edilmiştir. *Beş Vakit*, *Koca Dünya*, *Şarkı Söyleyen Kadınlar* ve *Jin* filmlerinde toprak, su, rüzgâr ve ağaçların gösterildiği uzun sekanslar bulunmaktadır. Bu sahnelerde doğanın ve kitonyen olanın işareti verilmiştir ve film boyunca kitonyen unsurlar öne çıkarılmıştır. Örneğin, toprak ve toprağın hareketi kitonyen olarak değerlendirilmiştir. Filmlerdeki karakterler toprakla bir olduklarında Dionysos’un varlığına işaret edilmektedir. Örneğin *Beş Vakit*’teki çocuklar, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*’daki kadınlar, *Jin*’de Jin karakteri, *Koca Dünya*’daki çocuklar ve ormanda ölen yaşlı kadın buna örnek verilebilir.

Yönetmen bir röportajında *Jin* filmi üzerinden doğa ile ilgili endişelerini dile getirmiştir (Çalışkan, 2014). Dolayısıyla yönetmenin filmlerinde insan çatışmasının sonucu olan doğa sorunlarını yansıtmak istediğini söyleyebiliriz. Bu filmlerde doğanın temsili izleyicinin böyle bir okuma yapmasını mümkün kılmaktadır.

Doğa-yazınında karşılaşılan pastoral anlayışta, doğa güzel bir nesne, sadece şehrin kaosundan kaçış yeri, idealize edilmiş ve insan varlığından ayrılmış bir mekân olarak görülmektedir. Reha Erdem ise bu fikre katılmamaktadır. Ona göre doğa insandan bağımsız, estetize edilmiş bir yer değildir. Doğa insanın da bir parçası olduğu hem yıkım hem yenilenmeyi

hem hayat hem ölümü hem vahşet hem de huzuru barındıran, karmaşık bir yapıdır. Bu noktada Reha Erdem'in bir Ekoeleştiririci edasıyla doğa ve insan kavramlarına yaklaştığını söylemek yanlış olmayacaktır. Zira, Ekoeleştiriricilerin bakış açısını paylaşmaktadır.

Reha Erdem Sinemasındaki doğa ve insan dikotomisi aynı zamanda doğa ve kültür dikotomisi olarak da okunabilir. Çünkü insan kendini doğadan sıyrarak kültür ile özdeşleştirmiştir. Karabağ, Erdem filmlerindeki doğa ve kültür dikotomisini, Jin örneklemini üzerinden feminist bir bakış açısıyla açıklamaktadır (Can, 2016, s. 99):

Bu kadınları doğa ve erkekleri kültürle özdeşleştiren bir klişe değildir. Filmin doğada geçen kısımları Kırmızı Başlıklı Kız masalını hatırlatmaktadır. Fakat Jin kültürün alanına girdiğinde, masalımsı hava yok olur ve sert gerçekle karşılaşır: erkek şiddeti. Kültür erkeğe ait olduğu ve onunla özdeşleştirildiği için değil, eşitsiz ve erkek dominant olması sebebiyle Jin için bir tehdit haline gelir. Her ne kadar Reha Erdem mecaz kullanımını sevmediğini belirtse de Jin filmindeki masalsi anlatımıyla, Türk-Kürt çatışması insanlığın doğa üstündeki yıkıcı etkilerini kadın bakış açısıyla göstermenin mecazı şeklinde okunabilir.

Karabağ'ın ifadesinden hareketle Reha Erdem filmlerinde aynı zamanda kadın ve erkek dikotomisinin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

2.2. Kadın ve Erkek Dikotomisi

Reha Erdem filmlerinde, özellikle *Kosmos* (2010), *Jin* (2013) ve *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2014) filmlerinde ekoloji, doğa ve feminizm kavramlarını işlemiştir (Can, 2016, s. 6). Can'a göre, Reha Erdem filmlerinde kadınlar saf ve sakinleştirici halleri ile doğa ile birleşmiş bir şekilde gösterilmektedirler (Can, 2016, s. 97). Özellikle *Jin* filminde kadın karakterin doğayla bütünleşmiş bir varlık şeklinde okunmasına iten unsurlar bulunmaktadır. Örneğin, başroldeki karakterin ismi Jin, aksanı olup olmamasına göre Kürtçede kadın veya hayat anlamına gelmektedir (Acıbadem, 2013). Aslında Jin karakteri bir kadın olarak hayatın kendisini sembolize etmektedir. Dolayısıyla bu film ekofeminist bir okumaya uygun bir film olarak değerlendirilebilir. *Jin* filminde kadının doğaya yakın temsili ve vahşi hayvanlarla beraber doğanın bir parçası olarak konumlandırılmış olması ekofeministler tarafından eleştirilebilir bir yön olmasına neden olmuştur. Fakat sadece Jin karakteri bu şekilde temsil edilmiştir. Örgütün kadın üyeleri ve ordudan kadın askerler gösterilmemiştir. Filmde köylü kadınların olduğu kısa kesitler bulunsun da yan roller oldukları için bu şekilde çözümlemek mümkün görünmemektedir. Fakat bu karakterlerin hiçbiri doğayla bir bütünmüş gibi tasvir edilmemiştirler. Bu yüzden ekofeminist perspektiften problematik addetmek doğru olmayacaktır. Jin filmde sadece doğanın içinde, herhangi bir bitki veya hayvan gibi doğanın bir parçası olarak bulunmaktadır.

Reha Erdem *Moment* dergisinde yayınlanan bir söyleşisinde doğa ve kadın konusunda, kendi bakış açısını da açıkça belirtmiştir (Sarı, 2016, 3):

-Filmlerinizde kadın bakış açısının temsil edildiğini ve insan-doğa ilişkisini sorguladığınızı düşünüyorum. Filmlerinizdeki politik hattın daha çok bu çerçevede kurulduğunu söyleyebilir miyiz?

- “Bakış açısının temsili” çok bana göre bir ifade değil. Onun yerine kısaca “taraf tutmak” diyelim. Filmlerimde oluşturduğum figürlerin, “kahramanlarımın” diyelim, tarafını tutuyorum, onları kolluyorum, onlara destek oluyorum. Hayatta gördüğüm ve görmek istediğim şekilde çizmeye çalışıyorum. Onları “kahramanlaştırmak” için insanüstü pozitif güçlerle donatmak yerine, kırılganlıkları ve zaaflarıyla yani insan olmanın bütün halleriyle güçlendirmeye uğraşıyorum. Bütün figürlerimi değişime açık, hayatın sürprizlerinden korkmayan, her anlamda cömert yapmaya çalışıyorum. Evet bunlar da genellikle kadınlar oluyor. Çünkü hayatta daha çok bunu görüyorum. Doğa ise zaten hepimizin hayatının şöyle ya da böyle, çerçeve dışı olsa bile, hayal sığınağı. Huzur hayalleri hep doğa içinde kurulur. Artık pek doğa da yok, huzur da yok ama hayali var. Olsun. Ben de sinemayı hayal aracı gördüğümünden doğa dekorları kaçınılmaz oluyor filmlerimde.

Reha Erdem röportajında politik bir bakış açısını temsil etmek yerine, doğa ve kadının tarafını tuttuğunu açıkça belirtmiştir. Bu anlamda yönetmenin anlattığı hikâyelerde dikotomiler belirginleşmektedir. Doğa insan dikotomisi öne çıkan unsurlardan biridir. Erçetin’e göre, yönetmen kişinin yaşam karmaşası içinde kendi sesini arayışına dikkat çekerek, bu sesin ancak iktidardan kurtarılmış bir yalnızlık anında ya da toplumun uzağında, bir tepenin başında duyulabileceğini göstererek, bir çıkış noktası olarak bu anlara ulaşmanın bir yüzleşmeyi, topluma ve geleneğe ait tüm seslerle karşılaşmayı gerektirdiğini vurgulamaktadır (Erçetingöz, 2009, s. 28). Bu önermeden hareketle yönetmen, kişinin toplumdan uzaklaşarak ve doğaya yaklaşarak kendi sesini bulduğuna inanmaktadır.

Erdem, filmin hikâyesinde doğanın tarafında konumlanmıştır. Aynı şekilde kadın ve erkek dikotomisinde de kadın tarafından konumlanmıştır. Erdem sinemasındaki karakterler Sisifos gibi taşı yuvarlamaktan vazgeçmemekte ve eril dünyaya karşı direnmektedirler (Emen, 2018, s. 18). Emen’e göre, eril iktidarın zulmü altında her şey bir bütündür; insan hayvan ve doğa birdir. Eril iktidarın çatışmalarında iyi ve kötü, suçlu ve masum dikotomisi ortaya çıkmaktadır. *Hayat Var*’da Hayat’ın babası kadınları satarak, onları sömürerek para kazanır. *Jin*’de çoban ve hapisanede erkek Jin’i taciz eder. Bu gibi noktalarda suçlu ve masum dikotomisi açıkça ortaya çıkmaktadır. Bazı yönetmenler anlatılarında suçlu ve masum dikotomisini belirsiz bırakmaktadır. İşlenen konuya göre bazen kimin suçlu ve masum olduğu çetrefilli bir duruma gelirken bazen de oldukça açık olarak belirlemektedir. Örneğin, Herzog, *the*

Darkest Hour filminde tüm insanlığın doğanın yıkımından sorumlu olduğunu dile getirmiştir. Halbuki bunun daha spesifik sorumluları mevcuttur. Örneğin karbondioksit salınımı açısından, Avrupa Komisyonu ve Hollanda Çevre Değerlendirme Ajansı'nın son verilerine göre dünyayı en çok Çin kirletmektedir. Çin'i ABD ve Avrupa Birliği ülkeleri takip etmiştir (Kongar, 2018). Bununla beraber, bir ülke özelinde de temiz enerji kaynaklarını kullanan bireyler veya topluluklar, yenilenemez kaynak kullananlardan daha az sorumlu olarak görülmüştür. Çünkü çevre kirliliğine katkısı daha düşüktür. İnsanlık olarak hepimiz sorumluyuz önermesi, gerçek suçluları görünmez kılma riskine sürüklemektedir. Ama Reha Erdem filminde gerçek suçlular görünmez değildir. O açıkça sorumluları işaret etmektedir. Can (2016, s. 98) bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

Reha Erdem filmlerinde, özellikle *Kosmos* ve *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'daki antroposentrik kıyamet atmosferinde sorunlara neden olanlar ataerkil sistemdeki erkeklerdir. *Jin* ve *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filmlerini izleyici doğrudan kadın bakış açısından izlemektedir. Öte yandan, *Kosmos*'da olaylar erkek bir karakter olan Battal'ın bakış açısından gösterilse de Battal hayvani dürtüleri ile doğanın bir parçası olarak gösterilir ve insanın 'üstün canlı olarak' doğa ve hayvanları domine etmeden önceki köklerini hatırlatır.

Yönetmen bir röportajında gene benzer fikirleri dile getirmiştir (Akyurt, 2010, s. 26):

Kadınların erkeklerden üstün olduğunu düşünüyorum varlık olarak. Çok da spekülatif bir söz değil, öyle olduğunu gerçekten düşünüyorum. Yani kediyle köpek nasıl farklıysa kadınlara erkek de o kadar farklı. Bu tabii ki kültürel bir şey ama dünyanın geneline, tarihe baktığımızda da bu böyle. Kadınların yapıları, hayattaki yoğun üretim biçimleri belki vücutlarıyla da ilgili; her zaman daha üretkenler ve daha hayat dolular. Erkekler daha tüketici, bitiriciler. Erkeklerin yüzde doksanını eciş bücüş görüyorum. Anasının gülü olarak, kötü yetiştirilmiş, erksiz ama erk verilmiş. Erk nasıl verilir? Çok iyi kılıç kullanıyorsa, çok iyi ata biniyorsa. Bizim kültürümüzün kökeninden bahsediyorum. Ya da herif *Kosmos* gibi dümdüz ağaca çıkabiliyordur. O zaman eyvallah. Bunların kültüründen geliyorsun, bunların hiçbirini yapamıyorsun, yapabildiğin hiçbir şey de yok ama kendine erkek diyorsun. At, avrat, silah diyorlar, kebab yiyip, rakı içiyorlar. Karikatür bunlar. Bütün bir hayat ayakta duruyorsa...Bir kere kadın doğuruyor. Sadece doğurmak da değil, o doğurduğunu devam ettiriyor, besliyor, yaşamasını sağlıyor.

Boydak'a göre, Reha Erdem, filmlerini çoğunlukla erkek karakterler üzerine kurgulasa da kadınlara görünmez değildir. Reha Erdem, kadınların ne kadar engellense de her yönden daha ileri varlıklar olduğunu düşünmektedir: "*Korkuyorum Anne*'deki temalardan biri de buydu. Bütün erkekler zavallı bir şekilde yerden yere düşerken, kadınlar yine de ayaktaydılar. *5 Vakit*'te de öyle. Bir taraf tutma durumum var, belki bu onun sonucudur" (Boydak, 2006, s. 137). O halde Reha Erdem filmlerinde kadın kahramanlara önem verildiğini ve kadın kahramanların, yönetmenin kendi hayat deneyimlerinden hareketle, erkek karakterlere göre daha güçlü bir

şekilde kurgulandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Boydak, ataerkil toplumun değerleri doğrultusunda üretilmiş, erkeklerin tarafını tutan ve onları güçlü, sarsılmaz ve birincil önemde kurgulayan filmlere kıyasla, Erdem Sineması'nın erkek karakterleri zayıflıkları ve hataları ile, 'insan' olarak göstermekte olduğunu dile getirmiştir (Boydak, 2006, s. 149).

2.3. Yetişkin ve Çocuk Dikotomisi

Kadınların yanında çocuklar da Erdem sinemasında önemli bir yer tutmaktadır. *Hayat Var*, *Beş Vakit*, *Koca Dünya* filmlerinde çocukların ebeveynleri, çevreleri ve doğa ile etkileşimlerine odaklanılmıştır. Bu filmlerde çocuk karakterler doğa ile bir bütünmüş gibi gösterilmiştir. *Beş Vakit*'te çocuklar adeta toprağın bir parçası gibi inşa edilmiştir. Tam birey sınıflandırılmasına girmeyen, bazen eksik veya büyümekte olan bir özne olarak karakterize edilen, hayvanlar ve doğa ile müttefik olarak görülen çocuk, öznenin birey statüsüne ve birey olma durumuna, bireysellik kavramının geçerliliğine meydan okumaktadır (Lury, 2010, s. 284). Çünkü toplum içerisinde tam anlamıyla sosyalleşmemiş olan çocuk, insandan ziyade doğaya kendini yakın hissetmekte ve toplumsal kuralların kısıtlamalarına aldırış etmemektedir. Toplum kurallarına uygun davranması beklenen çocuklar, bu kuralları umursamayarak diğer bireylerle zıt düştüğünde yaramaz, kötü huylu olarak yaftalanmaktadır. Çünkü toplumsal kurallar ve birey anlayışına ters düşmektedir. Bu sorunu yaşayan çocuk kendi kimliği konusunda sıkıntı yaşamaktadır. Örneğin, *Hayat Var*'da Hayat karakteri bu travmayı yaşamaktadır. Kuralların anlamsızlığını gören veya kuralların kendisi anlamsız olmasa bile, kendi bulunduğu şartlar altında anlamsız geldikleri için onlara uymayan Hayat problemlerle savaşmaktadır.

Çocuklar İtalyan Neorealist akımda, milletlerinin sembolü olarak düşünülmüştür (Lury, 2010, s. 285). Bunu da ülkelerinin geçirdiği değişimleri, zor ve düzensiz gelişim sürecini sembolize eden, ileten karakterler olarak yaparlar. Çünkü çocuklar normatif ve ideal vatandaş özneleri olarak görülmüştür. Dolayısıyla çocuk, çocuk olma durumun dışında aynı zamanda, yetişkinleri, aileyi ve son olarak da toplumu yansıtmaktadır. Reha Erdem de filmlerinde ergenlik dönemini, çocukların kimlik kazanma sürecini işlediği için bu vatandaş tanımını konu edinmiştir. Çünkü onun hikâyelerindeki çocuklar uyumlu, uslu, derslerinin hepsi pekiyi olan, ebeveynlerini dinleyen, ideal çocuklar olarak kurgulanmamıştır. Tam tersine anne ve babalarıyla çatışmalar yaşayan, Oedipus ve Elektra kompleksleri olan, okulda ve diğer toplumsal alanlarda kurallara uymakta sıkıntılar yaşayan çocuklardır ve ideal vatandaş sınıflandırılmasına girmemektedirler. Bu

sıkıntıların nedeni yaşadıkları travmalar, yaşam koşulları, sorunlu aileler olarak anlatılarda yer almıştır. *Hayat Var*, *Beş Vakit* ve *Koca Dünya* buna örnek verilebilir.

Filmlerin hepsinde çocuklar ideolojik bir baskıya tabi tutulmaktadır. Bu bir yetişkinin zorlamasıyla, belki de fiziksel veya psikolojik şiddet uygulamasıyla meydana gelmektedir ve çocukların potansiyelleri sınırlandırılmıştır. *Beş Vakit*'te çocuklar geleneksel köy hayatının günlük, dini ve mevsimsel döngüsü içine hapsedilmiştir (Lury, 2013, s, 289). Bu hapsedilmişlik duygusunun çocukları yıpratmış seyirci tarafından algılanmaktadır. *Hayat Var*'da Hayat annesi ve üvey babası tarafından kız çocuğu olduğu için ayrımcı davranışlara maruz kalmakta, doğru düzgün bir kız çocuğu olarak davranması için şiddete maruz kalmaktadır.

Kız çocuklarının mücadeleleri Erdem filmlerinde erkek çocuklarının sorunlarından daha farklı bir şekilde işlenmiştir. Lury'ye göre, kız çocukları kaçınılmaz bir şekilde tehlikeye en açık konumda olan sınıftır. Kadınlar ve çocuklar, ataerkil sistemin empoze ettiği güç ilişkileri ve baskı içerisinde yakın kategorilere girmektedirler. Kız çocukları da hem çocuk olma durumlarıyla hem de cinsiyetlerinden ötürü bu baskıyı en çok hisseden grup olarak kaydedilmiştir. Dolayısıyla Erdem sinemasında kız çocuklarının yeri ayrı bir önem taşımaktadır. *Koca Dünya*, *Beş Vakit* ve *Hayat Var*'da özellikle kız çocukların sorunlarına değinilmiştir.

2.4. Hayvan ve İnsan Dikotomisi

Reha Erdem sinemasında hayvan kategorisi nasıl ele alınmıştır sorunsalını tartışmadan, sinemada hayvanların konumunun nasıl ele alındığını tartışmak yerinde olacaktır. Sinemada hayvanlar anlatılarda farklı şekillerde temsil edilmektedir. Ivakhiv (2013) bunu açıklamak için bazı kategoriler sürmüştür. İlk olarak *Happy Feet* (2006) benzeri animasyonlarda, hayvanlar insan dünyasını anlatmak için insansı özelliklerle kurgulanmışlardır. İnsan merkezli bir bakış açısı ile aslında hayvanlar kendi hayvan olma durumunu yitirmektedir. İkinci olarak belgesellerde veya kurgularda sadece orada oldukları için ya da anlatıda geçtikleri için sadece hayvan olarak, herhangi bir anlam yüklemeyen gösterilmektedir. Tabi ki bu kolonyalist bakış açısıyla hayvanları canavar gibi, vahşi ve korkunç temsil eden batılı belgeseller dışındaki gösterimleri içermektedir. Ayrıca bir sembol, alegori veya özel bir anlam yüklü olarak da hayvanlar kullanılmaktadır. Bunlar aslında hayvanlardan ziyade başka fikirlerin taşıyıcısı amacı taşımaktadırlar. Fakat bir ders, mesaj, analogi, sembol iletmek için hayvanların kullanılması onları insanlaştırmakta ya da bazen tümüyle varlıklarının silinmesine yol açmaktadır. Örneğin beyaz güvercinin barışın simgesi olarak kullanılması buna örnek verilebilir. Dolayısıyla

hayvanların konumunu antroposentrik bir bakış açısıyla değerlendirdiğimizde ekosentrik değerini yitirmektedir. Örneğin *Jin*'de, Jin vurulup, ağaçtan düştükten sonra adeta cenazesine gelen insanlar gibi hayvanların, kadının bedeni etrafında toplanmasının aslında *Bambi* (1942) veya herhangi bir Disney animasyonundaki hayvan temsillerine benzer olmasına, insan merkezli olmasına neden olmuştur.

Anlatılarda farklı statülerinin bulunmasının nedeni insanların hayvanlara bakış açısının değişmesi olarak kaydedilmiştir. Örneğin hayvanların insanlardan daha aşağı bir statüde olduğu düşünülmüştür. Zengin, hayvanın aşağı statüsünü, neolitik devrim ve evcilleştirme sonrasında insanın doğa ve hayvanlar ile kurduğu uyumlu ilişkinin bozulmasıyla başlayan bir sürecin sonucu olarak kaydetmiştir. Bu ilişki her toplumda aynı şekilde evrilmemiştir. Örneğin eski Türk toplumlarında hayvanlar ve insanlar arasında hiyerarşik bir değer ilişkisinin olmadığı kaydedilmiştir. Bunun nedeni dinde aranmıştır. Altay kozmolojisinde dünyadaki tüm varlıkları birbirine bağlayan yaşamsal bir güç olduğuna inanılmakta ve insanlarla hayvanlar aynı şartlar altında yaşamaktaydı (Zengin, 2017, s. 137). Bu anlayış sonucu insanlar kendilerini hayvanlara yakın görmekteydi. Fakat günümüzün postmodern toplumunda, insanın hiyerarşik üstünlüğü söz konusudur. Bu üstünlük, insan ve hayvan arasındaki farklara odaklanan bir bakış açısıyla inşa edilmekte ve giderek normalleşen bu aşağı statü yansımasını dilde bulmaktadır (Zengin, 2017, s. v). Böylelikle sinema da dahil olmak üzere bütün anlatılarda bu bakış açısı görülmektedir.

İnsanın hiyerarşik üstünlüğü nedeniyle hayvanların, insanlarla aynı evrensel yasalara tabi olduğu düşünülmez. İnsanlardan aşağı yeteneklere sahip, nesneler olarak ele alınmaktadırlar. Çünkü modern ve postmodern dönemde hayvanlar, antroposentrik ve türücü bakış açısıyla insanların faydası için sömürülmektedir. Bu anlayışın sonucunda insan ve hayvan arasındaki iktidar ilişkisi doğal ve normal kabul edilmiştir.

Anlatılarda insan ilişkilerini ve toplumsal hayatta davranışlarını betimlemek için oldukça sofistike bir hayvan analogisi bulunmaktadır. Çünkü tür itibari ile insanlar da hayvan oldukları için, diğer hayvanlarla karşılaştırılmaları mümkündür. Liberal kültür eleştirmenleri evcil hayvanlara değinirken, ekoeleştirmenler vahşi hayvanların temsiline yoğunlaşmıştır. Bu ikilik, John Berger'in aile ve seyirlik nesne dikotomisini akla getirmektedir (Garrard, 2004, s.140). John Berger hayvanlarla olan ilişkimizi aile ve seyirlik olarak ikiye ayırmıştır. Bu ayrıma göre, insanlar ev hayvanlarını aile üyeleri olarak kabul etmekte, ikinci olarak da vahşi hayvanları seyirlik bir nesne gibi, hayatın dışında başka bir unsur olarak görmektedir.

Hayvanlar, hikâyelerde çoğu zaman sadece hayvan olarak var olmamaktadır. Sürekli çakışan, birbiriyle çelişen ve örtüşen temsiller, semboller için bir araç işlevi görmektedirler. Edebiyat için olduğu kadar, görsel olarak zengin bir sanat alanı olan sinema için de bu geçerli olmuştur.

Erdem sinemasına baktığımızda hayvanlar, çoğunlukla sadece hayvan olarak bulunmaktadır. Yönetmen önceki röportajlarında filmlerinde geçen geyik ve at gibi hayvanları, anlam yüklemekten filmlerine koyduğunu belirtmiştir (Çalışkan, 2014). Fakat bazı durumlarda sembolik anlamları hakkında yorumlama yapmak mümkündür. Yukarıdaki sınıflandırma ile açıklayacak olursak, Erdem filmlerindeki hayvanlar, üçüncü seçenek yani sembol olarak okunabilirler. Örneğin *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'daki Esma karakteri bir akşam çalılarının arasında bir geyik görür. Geyiğin Türk mitolojisinde önemli bir yeri bulunmaktadır. Sadece Türk mitolojisinde değil, diğer halkların da efsanelerinde geyik motifi bulunmaktadır. Örneğin dişi geyik, birçok farklı topluluğun halk hikâyelerinde ortak bir motif olarak bulunmaktadır. Türk toplumlarında Boynuzlu Maral Ana hikâyesi veya Macarların hikâyelerindeki Eneh Ana buna örnek verilebilir. Eneh dişi geyik anlamına gelmektedir. Ergenekon ve Bozkurt destanlarında da dişi geyik motifi bulunmaktadır. Bütün bu hikâyelerdeki ortak nokta, ana geyik kavramıdır (Şahin, 2004, s. 106-107).

Reha Erdem sinemasında doğa önemli bir yer tutmaktadır (Doğan, 2018, s. 88). Kanbur, bu hayvanları insanların modern yaşam sürecinde giderek uzaklaşılan bir alan olarak gören yönetmenin, bir yandan doğadan uzaklaşan bireyi vurguladığını bir taraftan da insan doğası ile hayvan doğası arasındaki benzerliklere dikkat çektiğini vurgulamıştır. Kanbur, ayrıca acımasızlaşan insan doğasının, hayvanlarla ilişkisi üzerinden gösterilerek, giderek doğasından uzaklaşan insanın toplumsal bir varlığa dönüştüğünün yönetmen tarafından özellikle altının çizildiğini belirtmiştir (Doğan, 2018, s. 88). Buna örnek olarak da *Hayat Var*'da Hayat'ın kazı kovalaması ve tekme atmasını, tavada kızaran ölü balıkları, *Beş Vakit*'te eşeklerin çiftleşmesi ve bunun yanında kesilen etleri, *Kosmos*'da mezbahada kesilen hayvanları, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da adada ölen atları vermiştir (Doğan, 2018, s. 89).

Erdem'in simge söylemine karşı gelmesinin mantığı şu noktadan anlaşılabilir; yönetmen bazı canlı ve cansız nesne kullanımlarını farklı filmlerinde tekrarlamaktadır. Ancak filme ve sahneye göre yüklediği anlam değişmektedir. *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filmindeki at kullanımı, *Jin* filmiyle benzerlik gösterirken, *Beş Vakit*'teki kullanım daha farklıdır. Kosmos filmi için de

aynı şey söylenebilir. Farklı filmlerdeki bu atların olduğu sahneler uyaran, şahlanan, ezilen, cinsellik, gelenek, ataerkil vs. gibi kavramlar içinde okunabilmeye müsaittir. Tek bir anlama gelmeyen bu kullanımlar, içinde bulunduğu bağlama göre anlam yüklenen bir pozisyonda olduklarından dolayı, simge olarak düşünülebilirler (Koçoğlu, 2018, s. 130).

Boydak'a göre, Reha Erdem'in bütün filmlerinde hayvan sevgisi ve genel olarak hayvanlar bulunmaktadır. *A Ay*'da martı, kedi, böcek, ölü balık, *Kaç Para Kaç*'ta martı, köpek, horozlar, koyunlar, *Korkuyorum Anne*'de martı, köpek, eşek, *5 Vakit*'te eşek, keçi, koyun, akrep görülmektedir (Boydak, 2006, s. 137). *Hayat Var*'da Hayat karakterine bir kuşun kanat çırpışına benzeyen sesler eşlik etmektedir. *Kosmos* filminde insan-hayvan arasındaki ilişki daha üst bir boyuta çıkmıştır. Kosmos, kuşlar gibi öter, yüksek ağaçlara bir sincap gibi tırmanır ve Neptün ile kuş seslerine benzer çığlıklarla iletişim kurar. Kosmos insan ile hayvan arasında ve ikisinden herhangi birine üstünlük tanımayacak bir varoluş kipine sahiptir (Değirmen, 2015, s. 101). Yani Kosmos karakteri insan ve hayvanın aynı şey olduğunu hatırlatmaya yönelik bir figür olarak değerlendirilebilir. Yönetmen, insan ve hayvan kategorileri arasındaki farkın olmadığını göstermek için aynı zamanda et ve kemik görüntülerine başvurmaktadır. İnsan da diğer hayvanlar gibi et ve kemikten yaratılmıştır. Deleuze, Francis Bacon'un resimleri üzerinden etin, insan ile hayvan arasındaki ortak alan olduğunu vurgulamıştır (Tuncer'den akt. Değirmen, 2015, s. 101). Etin ortak bir nokta olması, insana kendisi dışındaki hayvanları kullanma ayrıcalığı tanıyan imtiyazın varlığını sorgulanır hale getirmektedir. Bu sorgulama daha sonra insanın kendi konumunu da sorgulamasını sağlamaktadır. Yönetmen bir röportajında bu fikrini şu şekilde açıklamıştır (Akyurt, 2010, s. 26):

Hayvan; şiddet, tutku, aşk, şehvet, hepsini gene içeren ama insanlar gibi kötü de olmayan, neredeyse insan için örnek teşkil eden bir şey. Belgesellerde bir yırtıcı kovalayıp paralar ya antilobu, bu görüntü bazı insanları rahatsız eder. Oradaki şiddeti de içeren, hatta öven bir şey var filmlerinizde.

Reha Erdem: Doğal olan o zaten. Orada bir ahenk var, yaradılış ahengi o. Ne kadar şiddet de olsa içinde... Çünkü biz birbirimize baktığımızda etten kemikten olduğumuzu unutuyoruz. Bunların hepsi hayattaki yabancılaşmayla ilgili, insana, etine, tenine yabancılaşma.

Dolayısıyla Reha Erdem'in hayvan, kesilmiş et ve insan görüntülerinin art arda kullanmasının sebebini, insanlara kendi doğasını hatırlatmak olduğunu söyleyebiliriz. Aslında insanların da hayvanlardan bir farkının olmadığı, ikisinin de et ve kemikten olduğunu gösterme çabasının bulunduğu görülmektedir.

2.5. Göçebe ve Yerleşik Dikotomisi

Erdem filmlerinde mekân kullanımı kendine özgüdür. Örneğin mekanların adları gösterilmez. Yer isimlerini açıkça belirtmek yerine izleyiciye sezdirmek tercih edilmiştir. *Kosmos* Kars'ta, *Beş Vakit* Çanakkale'de ve *Jin* Güneydoğu Anadolu bölgesinde geçmektedir. Güneydoğu Bölgesi'ndeki çatışmalar yüzünden *Jin* Edremit ve Mersin'de çekilmiştir (Can, 2016, s. 88). Fakat bu yerler tam olarak belirtilmemiştir. Çünkü yönetmen, gezgin olma durumu, sınırları aşma isteği ve göçebelik konularına dikkat çekmektedir.

Erdem filmlerindeki ortak temalardan biri de gezgin olma durumu, kaçış ve mülksüzleştirilmedir. Örneğin, *Hayat Var*'da Hayat ve ailesi şehrin dışında derme çatma bir evde yaşamaktadır. *Koca Dünya*'da iki kardeş şehirde yaşadıkları yerden kaçarak doğaya sığınmışlardır. *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da deprem riski nedeniyle ada halkı evlerini terk etmek zorunda kalmıştır. *Jin*'de ana karakter hem terör örgütünden hem de kolluk kuvvetlerinden kaçtığı için evsiz kalmıştır. *Kosmos*'da Battal Kars'a bir şeyden kaçarak gelir ve aynı şekilde kaçarak şehri terk eder. Bu senaryoların hepsinde farklı nedenlerle evinde uzaklaşma zorunluluğu görülmektedir. Sürekli kaçan ve göçebe olan karakterler bulunmaktadır.

Guattari evlerini kaybedip mülksüzleştirilen insanların biyolojik kirlilik yüzünden karaya vuran balıkların sosyolojik muadili olduğunu belirtmiştir. Guattari özellikle ekonomik hareketlilikler sonucundaki değişimler nedeniyle evlerini kaybeden bireyler için bu yorumlamayı öne sürmüştür. Donald Trump ve onun gibi emlak devlerinin 80'lerin sonunda, New York gibi şehirlerde, binaları ve bölgeleri toptan satın alıp, kiralari yükseltip oradaki halkın evlerini terk etmesine hatta bazılarının evsiz kalmasına neden olmalarını eleştirmiştir. Bu bölgelerde sadece zengin kesimin karşılayabileceği binalar yaparak, yerel halkı yerinden etmesi nedeniyle bu tür dev holding sahiplerini alg olarak nitelemiştir (Guattari, 1989, s. 135). Nasıl algler kontrolsüz olarak bir bölgede çoğalırsa, bu tür ekonomik hareketler de kapitalist ekonomi sisteminde çoğalmaktadır. Bu yüzden Guattari, evsiz kalan insanları okyanusların kirlenmesi sonucu, zehirlenerek karaya vuran balıkların sosyal ekolojik muadili olarak nitelemiştir. Aynı zamanda burada sabit olarak yaşayan karakterler ve sürekli hareket halinde olan göçebe karakterler arasında bir dikotomi olduğu göze çarpmaktadır. Bu diğer bir bakış açısıyla mülk sahibi ve mülksüzleştirilmiş dikotomisi olarak da okunabilir. Çünkü bazı karakterler kendi evlerinde yaşarken diğerleri sürekli hareket halindedir. Örneğin *Koca Dünya*'da Çingeneler karnavalından karnavala taşınmakta, iki kardeş evden ormana kaçmaktadır. Ama tamirci ve kız kardeşi evlat edinen aile sabittir. *Kosmos*'da Battal bir gezgin olarak kurgulanmıştır. *Şarkı Söyleyen*

Kadınlar'da ada halkı deprem tehlikesi yüzünden adayı terk etmektedir. Bu karakterler Guattari'nin sınıflandırması ile, denizlerin kirliliği nedeniyle ölüp karaya vuran balıkların sosyal ekolojik muadili olarak okunabilirler.

Sonuç olarak, Erdem filmlerindeki temalar yukarıda da belirtildiği üzere doğa-kültür, kadın-erkek, yetişkin-çocuk, suçlu-suçsuz gibi birçok dikotomiye işlemektedir. Bu dikotomilerin hepsi Apollon ve Dionysos dikotomisi ile paralel olarak okunabilir. Apollonik unsurlar içinde kültür, erkek, yetişkin, insan kategorileri bulunurken, Dionizyak unsurlar içinde doğa, kadın, çocuk ve hayvan kategorileri bulunmaktadır. Bu iki kategori eleştirel üst söylem ve kurmaca karşıt söylem olarak ele alınmıştır. Bu unsurların etkileşime geçmesi ise uzlaştırmacı Söylemlerarası düzleminde değerlendirilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

REHA ERDEM FİMLERİNİN EKOELEŞTİREL AÇIDAN ÇÖZÜMLENMESİ: *BEŞ VAKİT, HAYAT VAR, KOSMOS, JİN, ŞARKI SÖYLEYEN KADINLAR VE KOCA DÜNYA*

Bu bölümde Reha Erdem'in filmleri kültürel ekoloji kuramının 'Üçlü İşlev Modeli' ile çözümlenecektir. Dionysos'un yansımalarını ve Apollon-Dionysos dikotomisini barındıran karakterleri ve hikâyesiyle *Beş Vakit* (2006), *Hayat Var* (2008), *Kosmos* (2009), *Jin* (2013), *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013) ve *Koca Dünya* (2016) filmleri bu çalışmanın örneklemleri olarak seçilmiştir. Çalışmanın evrenini ise bütün Reha Erdem filmleri oluşturmaktadır (bkz. Ek 2). Reha Erdem'in *Korkuyorum Anne* (2004), *Kaç Para Kaç* (1999) ve *A Ay* (1988) filmleri örneklem dışı bırakılmıştır. Çünkü bu filmler şehirde geçmektedir ve doğanın yer aldığı sahneler oldukça kısıtlıdır. Dolayısıyla doğanın anlatıda yer almaması nedeniyle bu çözümlemeye uygun görülmemişlerdir. Fakat filmlerde doğanın daha az görünür olması, Kültürel Ekoloji çerçevesinde okunmalarının mümkün olmadığını göstermez. Çünkü bir anlatıda mekân olarak doğanın yokluğu da bir mesaj içermektedir. Apollonik sistemi göstermektedir. Apollonik sistem içerisinde de Diyonizyak unsurlar bulunmaktadır. Fakat Ekoeleştirel bir okuma olması için hem doğal mekanların bulunması hem de kültürün alanının gösterilmesi karşılaştırma açısından daha uygun bir seçenek olmaktadır. Bu nedenle Reha Erdem'in sadece bazı filmleri örnekleme alınmıştır.

İlk olarak filmlerde Kurmaca Karşıt Söylemi oluşturan Diyonizyak unsurların izi sürülecek, daha sonra Kültür Eleştirel Üstsöylemi oluşturan Apollonik öğeler irdelenecektir. Bu iki kategorinin etkileşimi ile meydana gelen denge durumunu niteleyen Uzlaştırıcı Söylemlerarası kısmında ise Diyonizyak ve Apollonik unsurların nasıl bir dönüşüme uğrayıp, kültürü yenileyici işlevini nasıl üstlendiği gösterilecektir.

3.1. Amaç ve Yöntem

Bu çalışmada betimsel yöntem ile elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenip yorumlanacaktır. Tarihselci bir sıralama izlenecektir. Bu tür çözümlemelerde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Hubert Zapf'ın Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat eserinde öne sürdüğü 'Üçlü İşlev Modeli' kullanılacaktır. Gürses'in öne sürdüğü Kültürel Ekoloji olarak Sinema kavramı çerçevesinde de

Zapf'ın 'Üçlü İşlev Modeli'ne Apollon ve Dionysos dikotomisi oturtularak bu filmlerin çözümlemesi yapılacaktır.

Diyonizyak ve Apollonik unsurların kategorileri ve alt kategorileri Paglia ve Gürses'in öne sürdüğü Apollonik ve Diyonizyak özellikler doğrultusunda oluşturulacaktır. Ayrıca Euripides tarafından yazılmış ve Dionysos'u anlatan tragedya olan *Bakkhalar* eserindeki karakterler de kategorilerin oluşturulmasında kullanılacaktır. Diyonizyak unsurlar altında, ana karakter Dionysos olduğu için, 'Dionysos'a Gönderme' alt kategorilerden biri olarak düşünülmüştür. Dionysos; ritmi, müziği, dansı ve sarhoşluğu öne çıkarmaktadır (Paglia, 2014, s. 131). Ayrıca 'esrime', 'kendinden geçme', 'güdülerini kabul etme', 'hayvanlar ve doğa ile bir olma', 'cinselliğin normalleştirilmesi' gibi unsurlar Dionysos'a gönderme başlığı altında incelenecektir.

Dionysos'a tapan kadınlar için 'Bakkhalar'a Gönderme' bir diğer alt başlık olarak düşünülmüştür. Bakkhalar mitosunda Dionysos kültürünü kabul edip, ona tapınan, onun için adaklar veren ve savaşan kadınlar Bakkhalar olarak tanımlanmıştır. Bu mitos, 'ataerkillikten sıyrılıp anaerkil düzene dönüş', 'kendi gibi olma', 'doğası gereği davranma', 'zevk', 'düzensizlik' ve 'çılgınlığı' yüceltmektedir. Öte yandan, Mario Menier, Bakkhalar'ın, Dionysos dinine girerken coşkun bir devreye girip ruhlarını arındırdıktan sonra huzur durumuna ulaştıklarını belirtmiştir (Euripides, 2017, s. xix). Dolayısıyla Bakkha hem coşkun ruh halini hem de sakin ruh halini bünyesinde barındıran bir kavramdır. Bu özellikleri taşıyan kadın karakterler bu kategoride incelenecektir.

Dionysos annesi gibi kadın giysileri giymiş bir halde ve efemine olarak tasvir edilmiştir. Bu durumu Paglia, Dionysos'un travestiliği olarak nitelendirmiş ve Dionysos'un annelerle olan radikal özdeşleşmesini sembolize ettiğini belirtmiştir (Paglia, 2014, s. 103). Dionysos, annelik kültürünü ve kadınları yüceltmıştır. Bakkhalar başlığı altında, kadın karakterler ve Bakkhalar ile benzerlikleri, karşı cins gibi giyinmek gibi temalar tartışılacaktır.

Dionysos kitonyen doğa ile özdeşleştirilmiştir. Karanlık, mağaralar, bataklık, balçık, böcekler, hastalık, cinsellik, doğum, ölüm, kan, süt ve şarap gibi sınırlar ile özdeşleştirilmiştir. Aslında Diyonizyak olan, doğanın kitonyen akışkanlığıdır (Paglia, 2014, s. 43). Dolayısıyla 'Kitonyen Doğa' Diyonizyak Unsurların bir diğer alt başlığıdır.

Gürses'e göre Güneş Tanrısı Apollon, kültür, bilim, bilinç, düzen, uyum, biçim, rasyonellik ve eril olanı temsil ederken, Dionysos doğa, biçim, güdüler, bilinçdışı ve dişil olanı

göstermektedir. Dolayısıyla doğa ve kültür, bilim ve biçim, eril ve dişil dikotomisi Apollonik ve Dionizyak dikotomisi ile temsil edilmiştir (2007, 22). Paglia'ya göre Apollon, Batılı bireyin katı ve soğuk kategorik düşüncesi, saplantı, röntgencilik, putperestlik, faşizm, frijitlik, gözün saldırganlığı, yasallık, tarih, gelenek, alışkanlıkların koruyuculuğu ve biçime verilen önem ile özdeşleşmiştir (2014, s. 110). Paglia Apollonik sistem olarak hem faşizme hem de kapitalizme gönderme yapmaktadır. Yukarıdaki alıntıda faşizm geçerken, çalışmasının başka bir kısmında Apollonik sistem olan kapitalizmin, doğaya egemen olmak için kullanılan Apollonca bir üretim olduğunu belirtmiştir (Paglia, 2014, s. 51). Kapitalist sistemde ilerleme adına doğa sömürülmektedir. Bu da doğanın tahribatını meydana getirmiştir. 'Doğanın Tahribatı' bir diğer alt başlıktır.

Sistemin doğaya egemen olma çabası aynı zamanda insanın kendi doğasına galip gelme çabasını da belirtmektedir. Yani insan, yaşayan bir organizma olduğu için aslında kitonyendir. Fakat Apollonik sistem, insanı doğadan ayırıştırarak farklı bir konuma getirmektedir. Dolayısıyla 'İnsan Doğasının Reddedilmesi' Apollonik unsurların alt başlıklarından biri olarak alınmıştır. Paglia ve Gürses'in önermelerinden hareketle, Apollonik unsurlar başlığı altında diğer kategori 'Apollonik Sistemin Kurumları' olarak düşünülmüştür. Bu kategori ile bağlantılı olarak, gene *Bakkhalar*'daki ana karakterlerden biri olan Pentheus'dan hareketle, 'Pentheus'a Gönderme' diğer bir başlık olarak düşünülmüştür. *Bakkhalar*'da Kral Pentheus'a karşı gelen Dionysos karakteri nedeniyle 'Babaya Baş Kaldırmak' Dionizyak unsurların alt kategorilerinden biridir. Ayrıca kültürü temsil eden Apollonik sistemi reddedip, medeniyetten uzaklaşarak doğaya sığınmak, *Bakkhalar*'ı hatırlattığı için 'Kültürün Reddedilmesi' bir diğer Dionizyak Unsur alt başlığıdır. Kültürden kaçmak aynı zamanda, kültürün koyduğu sınırları reddetmekle bağlantılıdır. Zaten sınırların aşılarak tasfiyesi Dionysos ile ilişkilendirilmiştir (Paglia, 2014, s. 232).

Özetle, Dionizyak unsurların alt başlıkları olarak şu kategoriler öne sürülmüştür:

- Dionysos'a Gönderme
- Bakkhalar'a Gönderme
- Kitonyen Doğa
- Babaya Baş Kaldırmak
- Kültürün Reddedilmesi.

Apollonik unsurların alt başlıkları olarak ise şu kategoriler öne sürülmüştür:

- Pentheus'a Gönderme
- Apollonik Sistemin Kurumları
- İnsan Doğasının Reddedilmesi
- Doğanın Tahribatı

Son olarak, bu çözümleme Ekoeleştirel, Ekofeminist ve mitolojik okumaları içermektedir. Çalışmanın temel sorunsalı, doğa temsillerinin nasıl inşa edildiğini irdelemek ve filmlerin ekosentrik bir mesaj taşıyıp taşımadığını araştırmaktır. Mail yoluyla ulaştığımız yönetmen, filmlerinde ekosentrik bir mesaj olup olmadığı konusundaki sorumuz karşısında sessizliğini korumuştur. Savunduğu sinema pratiğini şu sözlerle özetlemiştir: “‘Açık sinema’ yönetmenden çıktıktan sonra izleyici nasıl görüyorsa öyledir. Hevesi de zaten cevap buldurmak yerine, soru sordurmaktır.” Reha Erdem’in bu cevabından hareketle çözümlemenin araştırma soruları şu şekilde maddelenebilir:

- Reha Erdem’in filmlerinde doğa ve insan dikotomisini görmek mümkün müdür?
- Reha Erdem’in filmlerinde Dionysos ve Apollon dikotomisine rastlanır mı?
- Örneklem olarak seçilmiş filmlerde, Diyonizyak ve Apollonik unsurların etkileşime geçip bir denge durumuna ulaştığı izlenebilir mi?
- Reha Erdem’in filmlerinde, doğa hakkında endişeler olduğu söylenebilir mi?
- Reha Erdem filmlerinde doğa bir karakter olarak yer alır mı?

3.2. *Beş Vakit* Filminin Çözümlemesi

Erdem’in *Beş Vakit* filmi zaman kavramına odaklanmaktadır. Film “BEŞ VAKİT” yazısı eşliğinde başlar. Çünkü filmin zamanı namaz saatlerine göre ilerlemektedir. Bu yüzden beş farklı başlık altında işlenir. Fakat sabah, öğle, ikindi, akşam, yatsı yerine; gece, akşam, ikindi, öğlen, sabah şeklinde tersten ilerlemektedir. Erdem’e göre bu ters zaman kullanımı filmin sonunda umut olması ile alakalıdır (Alam, 2006, s. 46). Bu nedenle gece vakti karanlıkta başlayıp, sabah aydınlıkta bitmektedir. Aydın ise, zamanın tersten kullanımının, zamanın durmasını ifade ettiğini, zamanın durmasının da büyümemeye durumuna denk geldiğini belirtmiştir (2013, s.20). Büyümemeye durumu hem çocuk hem de yetişkin karakterler için geçerlidir. Çünkü çocukların ebeveynleri ile çatışmalarını yetişkinler de kendi ebeveynleri ile deneyimlemektedir. Örneğin Ömer’in babası ile ilişkisi, Zekeriya’nın babası ile ilişkisi ile benzerdir. Zaman sanki bütün karakterler için durmuş, aynı noktaya sıkışmış gibidir.

Film küçük bir köyde geçmekte ve ergenlik çağındaki karakterler Ömer, Yakup ve Yıldız'ın aileleri ile olan ilişkilerine odaklanmaktadır. Filmin temalarından biri ebeveyn ve çocuk çatışması iken, diğeri doğa ve kültür çatışmasıdır. Yalçınkaya'ya göre *Beş Vakit* filmi, doğa ve kültür çatışmasında, doğanın tarafında konumlandırılmıştır. Doğa-kültür çatışmasının doğa kısmı çocuklar üzerinden, kültür kısmını ise beş vakit ezan, yetişkinler ve yetişkinlerin koyduğu kurallar üzerinden gösterilmiştir (Yalçınkaya, 2016, s. 95). Değirmen de benzer bir yorumlamada bulunmuştur. Ona göre, *Beş Vakit* filminin ana sorularından biri; “İnsan neden kendi varoluşunu doğaya zıt bir varoluş olarak konumlandırmaktadır?” (Değirmen, 2015, s. 86). Bu çözümlemede doğa ve insan konumu ‘Diyonizyak’ ve ‘Apollonik’ unsurlar çerçevesinde irdelenecektir. Hangi karakterler kültürün alanında, hangisi doğanın alanındadır, etkileşimleri nasıldır sorularının cevabı aranacaktır.

3.2.1. *Beş Vakit*’teki Diyonizyak Unsurlar

Filmde iki ana Diyonizyak unsur bulunmaktadır. İlki çocukların kültürü reddederek doğada kendilerine bir sığınak bulmasıdır. Bu madde ile ilgili olarak kitonyen doğa unsuru da bulunmaktadır. İkincisi ise babaya veya anneye, yani otoriteye karşı çıkıştır. Bu unsurlar alt başlıklarda tartışılacaktır.

3.2.1.1. Kitonyen Doğa

Reha Erdem filmlerinde doğayı romantize etmemektedir. Doğa kültürün antitezi olan, her şeyin mükemmel olduğu, pastoral, estetize edilmiş, güzel bir sığınak değildir. Aksine doğa, çocuklara iyi bir evlat, uslu bir öğrenci, ev işlerine ve ebeveynlere yardım eden ve onların sözünden çıkmayan mükemmel çocuklar olmayı baskılayan yapay kültürden kaçarak, kendileri olmalarını sağlayan yerdir. Çünkü Diyonizyak doğa, çocuklara kültürün yapay kısıtlamalarından uzak bir şekilde kendileri gibi olma şansı sunmaktadır.

Doğa huzur verici ve korkutucu yönleri ile tasvir edilmiştir. Örneğin ağaçlar ve derelerin rahatlatıcı olması kadar, akrepler ve fırtınalar da korkutucu ve tehdit edicidir. Halil Amca karakterinin doğurttuğu buzağı sahnesi, doğanın yaşam kaynağı olduğunu göstermektedir. Öte yandan ölü akrep, mezar yeri, cenaze ve kurban öğelerinde görüldüğü gibi ölüm de doğanın bir gerçekliğidir. Bu gerçeklikler filmde açık bir şekilde sergilenmiştir.

3.2.1.2. Babaya Baş Kaldırmak

Apollonik düzen ataerkil sistemi sürdürmektedir. Ataerkil sistemde baba ailenin reisidir. Sisteme karşı çıkmak da babaya karşı çıkmak ile eşdeğer okunabilir. Filmin başında Ömer,

babası hasta olduğu için Zekeriya'dan yatsı namazını okumasını rica eder. Babasının hasta olduğunu duyan Yakup, Ömer'e sevinmemesini, babasının yakında iyileşeceğini söyler. Çünkü Ömer'in babasından nefret ettiğini bilmektedir. Hatta ikisi Ömer'in babasını öldürme yollarını tartışırlar. Ömer farklı yollarla babasını öldürmeyi dener. Örneğin doktor imamı muayene ettikten sonra ciğerlerini üşüttüğünü, üşümemesi ve dinlenmesi gerektiğini söylediği için, gece gizlice ebeveynlerinin yatak odasındaki camı açar. Fakat bu babasının sevgisini sadece kendisine yönelmesini istediğinden, küçük kardeşini kıskandığından kaynaklı değildir. Aksine kalktığında küçük kardeşinin üstünü örter. Aynı şekilde anneyi kıskanmaya bağlı Oedipus kompleksi de değildir. Gücü elde tutan ve kültürü temsil eden babayı öldürerek özgür ve doğa ile bir olma arzusundan kaynaklanmaktadır (Yalçın, Aytaş ve Can, 2016, s. 596). Bu nedenle camı açık bırakır. Böylelikle babasının üşütüp öleceğini düşünmektedir. Bir sefer de gene gece tüm ailesi uyurken babasının ilacını alır ve kapsüllerini boşaltır. Boş kapsülleri şişeye geri koyar. Başka bir sahnede Ömer, Yakup'a babasının ölmesi için de dua ettiğini anlatır. Farklı şekillerde babasını öldürmenin yollarını düşünmekte ve arkadaşı Yakup ile bu konuda sürekli konuşarak dalga geçmektedir.

Ömer kadar olmasa da Yakup da babasına karşı gelmektedir. Örneğin bir sahnede, geç kaldığı için babası onu azarlamaktadır. Annesi ise elleri kirli olduğu için kızar. Yakup, öğretmenin kanının lekesi çıkmasın diye doğru düzgün yıkamaz çünkü öğretmene aşıktır. Yakup'un elini yıkamamaktaki ısrarı onu Diyonizyak bir karakter yapmıştır. Çünkü kan kitonyendir ve bu sahnede cinselliği aşkı göstermektedir. Yakup bu nedenle elini yıkamamak için direnir. Fakat babası kızdığı için yıkamak zorunda kalır. Dolayısıyla her iki karakterin de babanın varlığına olan sessiz başkaldırısına tanık oluruz.

3.2.1.3. Kültürün Reddedilmesi

Filmde doğa unsurları, çocukların duygusal durumlarını anlatmak, yani anlam yaratmak için kullanılmıştır. Yıldız'ın olduğu sahneler çiçek görüntüleri ve kuş sesleriyle birleştirilmiştir. Öte yandan, Zekeriya'nın sahnelerinde eşek anırmaları duyulmaktadır. Örneğin, Zekeriya'nın çocuğu doğduğunda ağlarken eşek anırması duyulur. Zekeriya'nın timsah gözyaşları, eşeğin sesiyle ortaya çıkarılmıştır. At kişnemesi Zekeriya'nın sahnelerine ilaveten, Yıldız'ın erkek kardeşini düşürdüğü sahnede de duyulmaktadır (Koçoğlu, 2018, s. 86). Zekeriya karakterinin sahnelerinde ya eşek anırması ya da martıların bağırışları duyulmaktadır. Bu karakterin problemleri yönlerini işaret etmektedir.

Erçetingöz'e göre, karakterlerin duyguları, iç dünyalarındaki fırtınalar, doğadaki gerçek gök gürültüleri ile üst üste bindirilerek ifade edilmiştir (2009, s. 47). Aynı şekilde doğanın görsel unsurları da çocukların ruh halini göstermek için kullanılmıştır. Örneğin ara sahnelerde çocuklar bitkilerin, taşların, çalılırların, çiçeklerin ve toprağın üstünde uyuyor halde gösterilir. Fakat çocuklar uyuyor mu, ölmüş mü, belli değildir. Bir yanda doğanın bir parçası olmuş, huzurlu bir şekilde uyuyor izlenimi, diğer yandan da ölmüş izlenimi verilir. Colin'e (2014, s. 73) göre, çocuklar ölü yaprakların, çiçeklerin veya toprağın üzerinde yatarak zamanı durdurmaya, zalim yetişkin dünyasından uzak kalmaya çalışmaktadırlar. Yetişkinlerin yarattığı kültürden tek kaçış yolu ise doğadır.

3.2.2. *Beş Vakit*'teki Apollonik Unsurlar

Çözümlemede ebeveynler ve çocukların çatışması kral ve baba figürü olarak 'Pentheus'a Gönderme' başlığı altında okunacaktır. Ayrıca 'Apollonik Sistemin Kurumları' ve 'İnsan Doğasının Reddedilmesi' unsurları da incelenecektir.

3.2.2.1. Pentheus'a Gönderme

Beş Vakit'teki en çok öne çıkan Apollonik unsur 'babadır'. Zekeriya ve Yusuf'un babası, yani filmdeki iki farklı ailenin başındaki otorite figürü olarak Bakkhalar hikayesindeki Pentheus'u hatırlatmaktadır. İmam karakteri de Pentheus figürü olarak düşünülebilir. Film boyunca oğullar ve babanın çatışmasına odaklanılmıştır. Bir sahnede köyün imamı vaaz verir: "...ve bakın şöyle dedi. Ey oğullar baba talimini dinleyin ve bilgiyi anlamak için dikkat edin. Çünkü size iyi ders veriyor. Benim öğrettiğimi bırakmayın çünkü ben de babamın oğlu idim. Anamın gözünde nazik ve bir tanecik idim. Ve bana öğretti ve bana dedi oğlum, sözlerime dikkat et dediklerime kulak ver. Onlar gözlerinin önünden ayrılmasınlar. Onları yüreğinin içinde sakla." İslam'da baba ve oğul ilişkisinde, babayı dinlemenin önemi vurgulanmaktadır. Dine göre ebeveynler, özellikle baba, saygı duyulan, sözünden dışarı çıkılmayan önemli figürler olarak kabul edilmiştir. Çocuklar ise ebeveynlerini dinlemeli ve onlara saygı duymalıdır. Apollonik düzenin en önemli unsurlarından biri olan din, ataerkil düzeni savunmakta ve sürdürülmesini sağlamaktadır. Burada hem Apollonik otorite figürü hem de Apollonik sistemin kurumları beraber işlemektedir.

Baba, otorite, güç, korku, ceza ve sertliği göstermektedir. Eğer erkek çocuk babanın istediği kimliğe bürünemezse, aynı zamanda toplumun getirdiği erkek kimliğine de bürünememiş demektir. Filmde bu erkeklik kimliğine, babalık kimliğine ve bu kimliği dayatan ataerkil yapıyı

sürdüren Apollonik sisteme karşı bir eleştiri mevcuttur. Aynı zamanda erkeklik kavramına karşı bir eleştiri bulunmaktadır. Bir sahnede Yakup'un annesi ve Hatice nine merdivenlerde otururlar. Hatice nine, Zekeriya'nın dedelerinin agresif ve zor erkekler olduğunu söyler: "Sinirli hepiciği, erkekler böyle. Oğlancıkken iyi olurlar, baba olunca babalarına çekiverirler, deliverirler. Hepiciğinin içine tüküreyim." Ataerkil sisteme entegre olan erkek çocuklarının babaları gibi olmaktan başka çaresi yoktur. Bu yüzden çocukken iyi huylu olan erkek çocukları, büyüdükçe babalarının özelliklerini üstlenirler.

Sadece çocukların ebeveynleri ile ilişkileri sorunlu değildir. Aynı zaman da yetişkin karakterler de babaları ile problem yaşarlar. Örneğin Zekeriya babası ile bir türlü anlaşamaz, ne yapsa babası onu eleştirir. Filmde Zekeriya'nın babası, ona en çok toprağına düzgün bakmadığı için kızar ve kardeşi Yusuf ile Zekeriya'yı sürekli kıyaslar. Örneğin iki kardeşin ördüğü duvarları karşılaştırır. Yusuf düzgün ve sağlam bir duvar örmüşken, Zekeriya kötü, zayıf ve asimetrik bir duvar örmüştür. Bu nedenle Zekeriya'nın duvarını yıkar. Apollonik düzende biçim, işini düzgün yapma ve genel olarak iş bilinci çok önemlidir. Oğlunun bu özelliği edinememiş olması yüzünden yaşlı adamı sinirlenir. Zekeriya ve Ömer bu anlamda paralel karakterlerdir. Zekeriya ve Yusuf babaları tarafından sürekli karşılaştırıldığı gibi, Ömer ve küçük kardeşi Ali de imam tarafından karşılaştırılır. Zekeriya'nın ördüğü duvarın kötü olması gibi, Ömer babası tarafından azarlanıp odada tek başına bırakıldığında arkasındaki duvarda da çatlaklar görülmektedir. İki karakter de babanın otoritesi altında ezilir ve bu otoriteyi ve bu otoriteye neden olan kültürü kabul etmek istemezler. İmam, Ömer ve Ali'yi birbirleri ile yarıştırdığı gibi, duvar ören Zekeriya ve Yusuf'u gördüğünde de onları yarıştırır.

Bir başka sahnede Yusuf ve babası tarlada çalışırken, Zekeriya ata bağlı sabanı sürer. Fakat at durur. Bunun üzerine Zekeriya küfretmeye ve atı kamçılama başlar. Yusuf ve babası Zekeriya'yı durdurup, atı kurtarırlar. O arbedede babası Zekeriya'yı itip yere düşürür. Zekeriya sinirli bir halde oradan uzaklaşır. Babaları iki kardeş arasından Yusuf'u daha çok sevmektedir. Onların ilişkisi, İmam'ın, Ömer'in kardeşi Ali'yi daha çok sevmesini hatırlatmaktadır. İmam, küçük oğlu Ali'yi çalışkan olduğu için övmekte ve bunu Ömer'in yüzüne vurmaktadır. Öte yandan Ömer'i tembel olduğu için eleştirmektedirler. Ömer bir gün eve geç geldiği için yemek yememek ile cezalandırılır. Yemek sırasında ailesini kenardan izler. Fakat babasının ağız şapırtılarından rahatsız olur ve kulaklarını kapatır. Bunun üzerine babası daha da sinirlenip onu evden atar. Yıldız ise yaramazlık yapmamasına ve tüm kurallara uymasına rağmen annesi

tarafından azarlanır. Fakat annesi ona kızarken, Yıldız sofrayı toplayıp bulaşığı yıkamaktadır. Annesi Yıldız'ın ev işlerine yardımcı olmadığını söyleyerek babasına şikâyet etmektedir. Aslında Yıldız hem okul için çalışır hem de ev işi yaparak kardeşine bakar. Erkek çocukları yaramazlık yapıp sorun çıkardığı için babaları ile çatışma yaşarken, Yıldız haksız yere annesi tarafından suçlanır. Üç çocuk da ebeveynleri açısından mutsuzdur.

Anne ve babasız olan Davut bile aynı şekilde Ahmet ağa tarafından bir avuç fıstık yediği için dövülür. Ahmet Ağa Davut'a babalık yaptığını, yani çocuğu terbiye etmek için şiddete başvurmanın baba hakkı olduğunu söyleyerek kendini haklı görür. Colin'e göre ebeveynlerin çocuklarına disiplin verirken şiddeti kullanmalarının nedeni, ataerkil sistemin kadınları ve çocukları fiziksel olarak istismar etmesini normalleştirmesidir (2014, s. 72). Örneğin Zekeriya hamile karısını döverek düşürmesine neden olmuştur. Bu yüzden Yakup annesinin bu bebeği de babası yüzünden düşürmesinden korkmaktadır. Fakat annesi Yakup'u susturup odun toplamaya yollar. Çünkü şiddet normaldir ve göz ardı edilir. Aynı şekilde Yakup babasından sigara çalarken Zekeriya onu yakaladığı için annesi de oğlunu korumak amacıyla sigarayı kendisi için istediğini söyler. Zekeriya da kızıp karısını iterek gider. Bunun üzerine annesi de Yakup'a vurur. Böylelikle şiddet herkes tarafından uygulanabilir ve kişiden kişiye geçerek sürekli hale gelir.

Özetle, Zekeriya, Zekeriya'nın babası, imam ve Ahmet Ağa gibi karakterler, baba figürü olarak otoriteyi elinde bulundurmaları ile, *Bakkhalar*'daki Pentheus karakterini hatırlatmaktadırlar. Bu karakterler elinde tuttıkları gücü, çocukları ve eşlerini kontrol altında tutmak için kullanmaya çalışırlar. Fakat *Bakkhalar*'ın sonunda yenilen Pentheus gibi buna muvafık olamazlar. Çocukları onların otoritelerine sessizce de olsa baş kaldırırlar.

3.2.2.2. Apollonik Sistemin Kurumları

Filmde okulda okunan ant, camiden gelen ezan ve Arvo Pärt'ın bestelediği kilise ilahileri kullanılmıştır (Alam, 2006, s. 44). Burada doğanın sesleri olan rüzgâr, su ve hayvan seslerine bir karşıtlık oluşmuştur. 'Ezan', 'andımız' ve 'ilahi müziği' Apollonik sistemin kurumları olan din ve okulu göstermektedir.

Filmde ebeveynler ve diğer karakterler çocukların kültüre entegre olmalarını sağlamak için şiddet de dahil olmak üzere farklı yöntemlere başvururlar. Örneğin bir sahnede, çocuklar okulda hayat bilgisi dersini işlemektedir. Konu doğa olayları hakkındadır. Müzeyyen kitaptan konuyu okumaktadır. Öğretmen Müzeyyen'in suratındaki morluğu görünce ona ne olduğunu sorar. Diğer çocuklar gülerek annesinin yaptığını belirtirler. Müzeyyen gibi başka bir öğrencinin

de kolu yaralıdır. O da babasından dayak yemiştir. Öğretmen bunları duymasına rağmen hiçbir şey yapmaz. Anne ve babaların çocuklarını dövmelerini görmezden gelir.

‘Okul’ dışında ‘köy heyeti’, köydeki idari yapılanmayı göstermektedir. İhtiyar heyeti de çocukların gördüğü şiddet karşısında, öğretmenle benzer bir tepki verir. Örneğin, çoban Davut, koyun ve keçilerini otlatırken bir ağaçtan birkaç fıstık koparıp yediği için arazinin sahibi olan Ahmet ağa onu sopayla döver. Köy heyeti ise bu konuda Ahmet ağayı eleştirse de hiçbir şey yapmaz. Ahmet ağaya ne bir ceza verirler ne de Davut için bir şey yaparlar.

Filmde Apollonik sistemin kurumları okul, cami ve köy heyeti ile gösterilmiştir. Bu kurumlarda sistemin değerlerinin nasıl bireylere aktarılmaya çalışıldığı ve bireylerin Apollonik değerler çevresinde şekillendirilmeye çalışıldığı vurgulanmıştır.

3.2.2.3. İnsan Doğasının Reddedilmesi

Yıldız uysal bir karakterdir. Apollonik düzene entegre olmuş, sakın, uslu ve çalışkan bir kız çocuğudur. Öte yandan annesi ile anlaşamaz. Annesi Yıldız doğada geziyor, ev işlerine yeterince katılmıyor ve küçük kardeşine bakmıyor diye onu eleştirir. Değirmen’e göre, Yıldız’ın annesinin onun doğa gezintilerinden duyduğu rahatsızlık, Yıldız’ın kendi kimliğini arayışından duyduğu korkuyu göstermektedir. Yıldız’ın doğada yeni bir kimlik araması, annesinin karakteri ile bütünleştiği toplumsal rol modelinden sıyrılma isteğini göstermektedir (Değirmen, 2015, s. 87). Bu korku Yıldız’ı sürekli eleştirmesi olarak kendini gösterir. Örneğin, Yıldız kardeşini dolaştırırken ayağı takılıp bebeği yere düşürdüğü için Yıldız’ı suçlar. Bu kazada babası dışında kimse Yıldız ile ilgilenmez. Fakat Ömer’in aksine, Yıldız annesine karşı gelmez veya ona zarar vermeye çalışmaz. Sadece annesini sevmemektedir. Babasına ise çok düşkündür. Onunla beraber olmaktan, çalışmaktan ve konuşmaktan keyif alır. Yıldız’ın babası da en çok Yıldız’ı sevdiğini, kızının yerinin başka olduğunu söyler. Babası ile öğretmene süt götürürler. Onlar gibi Ömer’in annesi de ekmek getirmiştir. Öğretmeni teşekkür olarak Yıldız’a okuması için bir kitap verir. Bu Yıldız’ı çok mutlu eder. Gece uyumak yerine yatağında el lambasıyla kitabını okur. Fakat o an ebeveynlerin odasından bir ses duyar ve ne olduğuna bakar. Ebeveynlerinin cinsel birliktelik yaşadığını görür ve bu onu çok üzer. Yorganını başına çekerek ağlar. Yıldız cinsellik düşüncesinden, özellikle babası ile annesinin birlikte olması düşüncesinden çok rahatsız olur. İlk olarak, çocuk olmasından dolayı cinsellik korkutucu gelmektedir. İkinci olarak ise, Diyonizyak alanda normal kabul edilen ve kutlanan cinsellik, vücut sınırları ve insan doğasına dair diğer elementler, Apollonik söyleme göre tiksinti vericidir. Tiksinme, Paglia (2014, s. 107) tarafından

Apollonca bir korku olarak nitelendirilmiştir. Bu yüzden, Yıldız ebeveynlerini cinsel ilişkiye girerken gördüğünde üzüntüye kapılarak ağlar.

Paglia'nın da belirttiği gibi, Apollonik söylem, insan doğasının kitonyen yönlerini görmezden gelmeye çalışır. Çünkü insanın da diğer hayvanlar gibi etten ve kemikten yaratılmış ve doğanın bir parçası olan organizmalar olduğunu reddederek, insanı kültür vasıtasıyla üst bir konuma yerleştirmeye çalışır. Yıldız da ilk başta kendi doğasını reddetmektedir. Yıldız'ın insan doğasını reddetmesi, ebeveynlerinin cinsel birlikteliğini görünce üzülmelerinden anlaşılmaktadır.

3.2.3. Beş Vakit'teki Diyonizyak ve Apollonik Unsurların Etkileşimi ve Dengelenmesi

Yakup ve Ömer filmdeki Diyonizyak karakterlerdir. Özgür ve kurallardan kaçmaya çalışan bir yapıları vardır. Arzularına gem vurmazlar. Örneğin bir gün dışarıda ders yaparlarken, öğretmeninin ayağına diken batar. Yakup âşık olduğu öğretmene hemen yardım eder. Dikeni çıkardıktan sonra parmağı ile kanını siler ve elini yıkamayı reddeder. Ömer bu yüzden Yakup ile dalga geçer. Kan lekesini yıkamaya çalışır. Tam o anda Davut onlara çiftleşen iki eşiği gösterir. Birlikte gülerken eşekleri izlerler. Yıldız ve arkadaşı Zeynep de biraz uzaktan eşekleri izlemektedirler. Zeynep eşeklerin çiftleşmesi karşısında iğrenir ama Yıldız çiftleşmenin doğal olduğunu söyler. Tüm canlıların çiftleştiğini, insanların da herkesin bunu yaptığını söyler: “Senin anan baban da yapıyor, herkes yapıyor. Ne var bunda?” Yıldız anne ve babasının birlikte olduğunu gördükten sonra ilk başta üzülse de bu durumu kanıksamış ve değişime uğramıştır. Diyonizyak doğasını kabul etmeye başlamıştır. O anda Ömer kızları görür ve Yakup'la beraber onları eve kovalar. Apollonik kural koyma arzusu ile kızları kısıtlamak isterler. Yıldız yavaş yavaş Apollonik alandan Diyonizyak alana çekilirken, Ömer ve Yakup da Diyonizyak alandan Apollonik alana çekilmektedirler.

Zamanla Yıldız daha da Diyonizyak alana çekilir. Örneğin kucağında kardeşi ve yanında arkadaşı ile otururken çiftleşen iki köpek görüp güler. Cinsellik önceden olduğu kadar onu rahatsız etmez. Aksine doğal bir olay olarak kanıksar.

Çocuklar Diyonizyak alana ait olsalar da Apollonik unsurlarla girdikleri etkileşim onları dönüştürür. Önceleri doğadayken dere tepe gezip, oynayıp, bulutları izleyip, sigara içerken, sonra sınıftaymış gibi şiir okurlar. Ömer, Yakup ve Yıldız, Davut'la beraber uçurumun kenarında konuşmaktadır. Davut okula gitmese de öğretmen rolünü üstlenmiş gibi davranır ve onlardan şiir okumalarını ister. Yıldız okumaya başlar ama yarısında unuttur. Yakup da şiiri okumayı dener.

Ömer'den ise ikinci ezanını okumasını isterler. Ömer ilk başta istemese de Davut üstelleyince okur. Çünkü Davut'tan babasını öldürmek için akrep istemiştir. Fakat Davut ezan okumazsa akrep getirmeyeceğini söyler. Çocuklar Diyonizyak doğada bile, Apollonik okulda gibi davranırlar.

Yakup Apollonik sistemden daha çok etkilendiği için Ömer'e babasını öldürmemesi gerektiğini, günah olduğunu, yasadışı olduğunu söyler. İki çocuk konuşurken, Ömer'in kardeşi Ali'nin onları takip ettiğini fark edip, uzaklaşırlar. Ali durmayınca Ömer onu korkutup kaçırmak için taş atar. Ali'nin başına bir taş isabet eder ve çocuk ağlayarak evlerine doğru koşar. Pişman olan Ömer, Ali'nin arkasından gider fakat çok geçtir. İmam Ömer'e tokat atar ve yemek yememe cezası verir. Bunun üzerine babasını öldürmek konusunda hırslanan Ömer, Davut'tan ona bir çakı bulmasını ister. Fakat daha sonraki sahnede Ömer evden çıkarken babası yemesi için meyve verir. Ömer isteksizce alır. Bu noktada Ömer değişim geçirmektedir. Babasını öldürme düşüncesinden şüphelenmeye başlamıştır.

Yıldız'ın ailesi bebek düştükten sonra bir sorunun olmadığını öğrendikleri için kurban keserler. Hayvanı keserken Ömer ve Yıldız gözlerini kapar. Ölüm, yaşam, kan ve et kitonyen unsurlardır. Fakat çocuklar bundan rahatsız olur. Çünkü Apollonik sisteme entegre olma sürecindedirler.

Yakup öğretmene bir parça et götürür. Fakat öğretmenin evine geldiğinde babasının camdan gizlice öğretmeni izlediğini görür. Röntgencilik Apollonik bir hareket biçimidir (Paglia, 2014, s. 110). Yakup eti duvarın kenarına bırakır ve öğretmeni uyarmak için diğer cama taş atar. Taşın sesini duyan Zekeriya koşarak uzaklaşır. Öğretmen sesten dolayı dışarı çıkar ve içinde et olan tepsiyi görür. Bunun üzerine Yakup da babasına karşı nefret duymaya başlar ve Davut'tan babasını öldürmek için bir çakı ister. Yakup Ömer'in nasıl hissettiğini anladığı için birbirlerine daha yakınlaşır ve kan kardeş olurlar. Kan Diyonizyak bir göstergedir (Paglia, 2014). Yakup bu noktada Diyonizyak alana çekilirken, Ömer Apollonik alana çekilmektedir. Bu yüzden uçurum kenarında hep beraber kaçmış bir keçiye ararken babasını uçurumdan itip öldürme şansı eline geçtiğinde yapmaz.

Gece olduğunda imam kötüler. Annesi Ömer'i babasının yanına götürür. İmam oğlunun elini tutmak ister ama Ömer uzaklaşır ve Yakup'un babasını ezan okuması için çağırır. Ömer eve gitmek yerine bir tepeye çıkıp şehri izler. Zekeriya ezan okurken güneş doğar. Ömer ağlamaktadır. Köyün görüntüsü üstünde SABAH yazısı görülür ve film biter. Ömer filmin

sonunda babasını öldürmekten vaz geçmiştir. Hatta hastalığı kötüleştiğinden dolayı ağlamaktadır. Ömer tam anlamıyla Apollonik bir karakter olmamış ama, değişime de uğramıştır. Çünkü filmin sonunda güneşin doğması ile umudun varlığı işaret edilmiştir.

Uzlaştırıcı Söylemlerarası safhada Apollonik sisteme entegre olmuş karakterler ve Diyonizyak alana ait karakterlerin etkileşimi sonucunda bir değişim meydana gelmiştir. Bu değişim sonunda da kültür yenilenmiştir. Örneğin imam karakteri Apollonik sisteme entegre olmuş bir şekilde yaşamakta ve buna direnç gösterdiği için oğluna kızmaktadır. Aynı şekilde imamın oğlu Ömer de kültürü reddetmektedir. Hatta bu yüzden babasını öldürmek ister. Ama film boyunca süren çatışmaları sonucunda imam Ömer'i olduğu gibi kabul eder ve Ömer de babasını öldürmekten vazgeçer. Dolayısıyla karakterlerin bu değişimi bir denge durumu ve kültürün yenilenmesini getirir. Yıldız karakteri de bu doğrultuda değişen karakterlerden biridir. Kendi doğasını kabullenip, Diyonizyak doğası ile bağ kurarak cinsellikten duyduğu rahatsızlığı aşar ve cinselliği doğal kabul etmeye başlar. Karakterler böylelikle bir denge durumuna ulaşırlar.

3.3. Hayat Var Filminin Çözümlemesi

Hayat Var'ın kahramanı Hayat, İstanbul'da Göksu kıyısında, kara ve deniz arasına sıkışmış derme çatma bir kulübede babası ve dedesiyle birlikte yaşayan on dört yaşında bir kız çocuğudur. Hayat'ın sorumluluğunu babası üstlenmiştir ama pek başarılı bir ebeveyn değildir. Babası balıkçı gibi gözüксе de aslında fuhuş ile geçinmektedir. Dedesi nefes tüpüne bağlı yaşayan, yatalak, huysuz ve sürekli şikâyet eden bir adamdır. Hayat'ın annesi babasından ayrılıp bir polisle evlenmiş ve bir oğlu olmuştur. Hayat'la ilişkileri kötüdür ve nadiren görüşmektedirler.

Hayat, babasının evinde dedesine bakmakla yükümlü olduğu için mutsuzdur. Öte yandan annesinin evinde de bir ilgi görmediği için kendini eğreti hisseder. Annesi ve üvey babası sadece kendi oğulları ile ilgilenir ve Hayat'tan hazzetmezler. Onun dışında babası müşterilerini eve getirdiğinde Hayat'ın gittiği Keriman'ın evinde ise Keriman'ın aşırı ilgisinden tedirgin olur. Bu nedenle Hayat aidiyet problemi yaşamaktadır.

Bu çözümlemede doğa ve insan konumu 'Diyonizyak' ve 'Apollonik' unsurlar çerçevesinde irdelenecektir. Hangi karakterler kültürün alanında, hangisi doğanın alanında, etkileşimleri nasıldır sorularının cevabı aranacaktır.

3.3.1. Hayat Var'daki Diyonizyak Unsurlar

Hayat Var'da Diyonizyak unsurlar olarak Dionysos'a gönderme, Bakkhalar'a Gönderme ve Kültürün Reddedilmesi kategorileri saptanmıştır. Bu unsurlar alt başlıklarda tartışılacaktır.

3.3.1.1. Dionysos’a Gönderme

Hayat’ın babası Diyonizyak bir karakterdir. Fuhuş yapması ve homoseksüel olması onun toplumun dışına itilmesine neden olmuştur. Karısı bu yüzden onu terk etmiştir. Babası ise ona ‘ibne’ diye hakaret etmektedir. Önceden beraber olduğu bir adam onunla sürekli iletişime geçmeye çalışır ama Hayat’ın babası ondan uzak durur. Hayat’ın babası fuhuş ile uğraşması ve homoseksüel olması nedeniyle cinselliği ile öne çıkan Diyonizyak bir karakterdir.

3.3.1.2. Bakkhalar’a Gönderme

Hayat okulda pek başarılı ve mutlu değildir. Apollonik sistemin kurumlarında kendini dış dünyaya kapatır. Fakat doğada gezerken, kedi ile oynarken, suyu izlerken mutludur. Ayrıca sinirlendiği zaman bahçelerindeki tavuğu kovalar. Dolayısıyla doğada özgürce gezen ve hayvanları avlayan Bakkhalar’ı hatırlatmaktadır.

Hayat’ın babası eve fahişe ve müşterileri getirdiği zaman, Hayat’ı komşuları Kamile’ye yollar. Bu karakter Hayat’a aşırı ve yersiz bir ilgi göstermektedir. Örneğin, Hayat’ı lunaparka götürür ve bir alete binerler. Fakat Hayat rahatsız olur ve nefesi daralır. Hayat çıkmak istese de Kamile onu bir tur daha bindirir. Hayat’a tavşanım diye hitap eder ve sürekli ona dokunur. Hatta ayaklarını yıkarken öper. Hayat bu ilgiden rahatsız olduğu için onu gördüğünde saklanır. Öte yandan Hayat’ın iyiliğini de gözetir. Örneğin Hayat, bakkal tarafından tecavüze uğradıktan sonra, Kamile onu bulup, yardım eder. Kendisinin de k    ken tecavüze uğradığını söyler. Daha sonra bakkala gidip, bir tür kadın dayanışmasını andıracak biçimde bakkalın aynasını parçalar (Aydın, 2013, s. 26). Kamile’nin Hayat’a olan aşırı ilgisi ve onun için bakkalın camını kırması, Bakkhalar’ı hatırlatmaktadır.

Hayat’ın fahişe karakteri ile iyi anlaşması, onunla beraberken kendisi gibi rahat davranması ve etkileşimleri Bakkhalar’ı hatırlatan bir diğer unsurdur.      kadınların birlikteliği ve dayanışmasını vurgulamaktadır. Dionysos’a tapan kadınlar olan Bakkhalar kendi aralarında uyum içinde var olmaktadır.

3.3.1.3. Kültürün Reddedilmesi

Hayat, Jin karakteri gibi çok az konuşur. Dilin reddi sistemin sorgulanması anlamına geldiği için, Apollonik sınırcılığın reddi olarak da okunabilir.      dil kültürü, kültür de ataerkil sistemi ve Apollonik olanı ifade eder. Hayat sadece belli kişilerin yanındayken konuşur. Hayat’ın sessizliği onun çevresinde olanları onayladığı anlamına gelmez. Buradayım diyen ve baskıya direnen aktif bir sessizliktir ( ak rlar ve G    , 2012). Örneğin Apollonik düzenin

simgesi olan öğretmeni ve müdürü onunla konuşurken cevap vermez veya aynı şekilde otoriteyi simgeleyen üvey babası düzgün oturmasını söyledikten sonra cevap vermese de daha da yayılarak oturur. Büyükbabası Hayat tuvaletteyken ondan ekmek istediğinde elini yıkamaz. Suyu akıtıp yıkar gibi yapıp, pis elleri ile ona ekmek verir. Fakat fahişe karakteri ile rahatça konuşur. Dolayısıyla Apollonik söyleme doğrudan uymak veya karşı çıkmak yerine, uzlaşmaya gider. Kendisini güvende hissettiği zaman konuşur. Hayat'ın fahişe arkadaşı onun güzel giyinip makyaj yapmasına yardım eder. Böylece Hayat, Diyonizyak olanın alanına daha fazla girer.

Hayat çocukluktan kadınlığa geçiş aşamasında olan bir ergendir. Fakat çocuk olarak kalmak ister. Bu yüzden parmağını emer, kardeşinin emziğini kullanır, konuşmak yerine bebekler gibi mırıldanır ve babasının ona hediye ettiği oyuncakla oynar. Bu oyuncak düğmesine basınca bir şarkı söylemektedir: “Sen benim günüşiğimsin. Benim tek günüşiğimsin. Gökyüzü gri olduğunda beni mutlu edersin. Seni ne kadar sevdiğimi bilemezsin. Lütfen güneş ışığımı alma benden. Seni seviyorum.” Belki de çevresinden göremediği sevgiyi, bu oyuncaktan elde etmeye çalışmaktadır. Yetişkin olmak, sorumluluk alarak sisteme dahil olmak anlamına gelmektedir. Bu yüzden büyümeyi reddetmektedir. Ayrıca çocuk olarak kalmak istediği için cinsellik ile ilgili bir şey gördüğü zaman kendini dış dünyaya kapatır ve gene parmağını emmeye başlar. Örneğin babasının evinin arkasındaki ağaçlık alanda öpüşen bir çift gördükten sonra, parmağını emerken çimlerin arasında yatar.

Hayat okulda öğretmeni ve arkadaşları tarafından sevilmez. Bundan dolayı bir kaçış yeri olarak gördüğü koro çalışmalarına kendini adar ve sürekli koroda söyledikleri Orhan Gencebay'ın *Aklım Takıldı* şarkısını mırıldanır. Ası'ya göre, Erdem, filmde kullanmak için arabesk müziği kasıtlı olarak seçmiştir. Çünkü arabesk müzik alt sınıfların müziği olması ile sınırlarda yaşayan insanların yaratıcılıklarının ifade aracı olarak görülmüştür (Ası, 2016, s.56). Alt sınıfların müziği olması Diyonizyak alanda olduğunu göstermektedir. Eğitimli ve sosyal-ekonomik seviyesi yüksek burjuva sınıfının tercih ettiği bir müzik değildir. Dolayısıyla Apollonik sistemin görmezden geldiği kültürün bir parçası olarak Diyonizyak söylemin alanındadır.

Hayat'ın şarkı mırıldanmaları mutsuzken, sinirliyken, tacize uğradığında veya genel olarak olumsuz durumlarda daha net duyulur. Hayat'ın mırıldanması karşı karşıya kaldığı zorluklar için geliştirdiği bir savunma mekanizması gibidir. Bu mırıldanma bir nevi isyan olarak

okunabilir. Ayrıca arabesk türe ait bir şarkı mırıldanması, bu eyleminin bir isyan olduğu tezini güçlendirmektedir. Çünkü arabesk içinde isyanı barındıran bir müzik türüdür.

Hayat yaralı bir hayvana benzemektedir (Aydın, 2013, s. 28). Çünkü Hayat'ın çevresi ile iletişim kurarken kullandığı mırıldanması, bir hayvanın inleme seslerini hatırlatmaktadır. Bu da Hayat'ın doğanın alanına çekilmiş olduğu ve Diyonizyak bir karakter olduğu fikrini güçlendirmektedir.

Hayat'ın zorluklardan kaçmak için sığındığı müzik dışındaki diğer unsur ise doğadır. Örneğin evlerinin bahçesinde baktığı bir yavru kedi onun tek arkadaşısıdır veya suda kendi yansımasını dakikalarca izler. Doğada tek başınayken daha sakin ve huzurludur. Dolayısıyla Hayat'ın Diyonizyak alana çekilmiş bir karakter olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

3.3.2. Hayat Var'daki Apollonik Unsurlar

Hayat Var'daki Apollonik unsurlar arasında Pentheus'a Gönderme, Apollonik Sistemin Kurumları, İnsan Doğasının Reddedilmesi ve Doğanın Tahribatı kategorileri saptanmıştır. Bu unsurlar alt başlıklarda tartışılacaktır.

3.3.2.1. Pentheus'a Gönderme

Hayat'ın üvey babası olan polis, mesleğinden gelen gücüyle düzen koruyucu, iktidarın simgesi, güç ve otorite sembolü olan silahın sahibidir (Gürses ve Becerikli, 2016, s. 1514). Bu özellikleri nedeniyle Kral Arketipine en yakın karakter olarak nitelendirilebilir. Hem özel hayatında hem de işinde kuralları koyar ve uygular. Annesi de üvey babası gibi Hayat'ı kontrol etmeye çalışır. Hayat'a oldukça muhafazakâr bir elbise hediye eder. Fakat ardından da zorla saçlarını keser. Bu da ilişkilerini daha da bozar.

Apollonik söylemin simgesi olan Hayat'ın annesi gibi üvey babası da Apollonik kültürü reddeden Hayat ile iletişime geçmeye, onu kontrol etmeye çalışır. Ancak bunu yaparken ataerkil söylemi kullandığı için işe yaramaz. Örneğin Hayat koltukta otururken üvey baba düzgün oturması için onu azarlar veya Hayat üvey kardeşini isteksiz bir biçimde tutarken çocuk ağlamaya başladığı için onu elinden alır ve düzgün tutmadığı için Hayat'a kızar. Babası oğluna aşırı bir ilgi ile davranmaktadır. Annesi de aynı şekilde oğlunun çok üstüne düşer. Fakat Hayat'a ilgisiz davranmaktadır. Bu aşırı ilgide abes bir yan vardır. Hayat'a ne kadar kötü davranıyorlarsa, oğullarına da o kadar iyi davranırlar. Apollonik sistemin cinsiyetçi yapılanması nedeniyle erkek bireyler daha önemlidir. Dolayısıyla erkek evlatlar kız çocuklarından daha değerlidir. Bu nedenle Hayat göz ardı edilirken, erkek bebeğe aşırı bir ilgi ile yaklaşılır. Hayat'ın dedesi bile bunun

farkındadır. Annesinin Hayat'ı sevmediğini ve istemediğini söyler. Hayat bu yüzden kardeşini kıskanır. Örneğin bir sahnede, annesi babasının evinde temizlik yaparken, Hayat kardeşi kucağında suyun kenarında oturmaktadır. Bir şeyin suya düşme sesi gelir. İzleyici Hayat'ın bebeği suya attığını sansa da sadece oyuncak düşmüştür.

Aslında Hayat üvey babasına karşı çıkararak, otoriteye karşı çıkmaktadır. Dolayısıyla üvey baba karakteri otoriteyi tutan kral figürü Pentheus olarak düşünülebilir.

3.3.2.2. Apollonik Sistemin Kurumları

Reha Erdem filmlerinin çoğunda otoriteyi temsil eden bir öğretmen figürü bulunmaktadır. Örneğin *Kosmos* ve *Beş Vakit*'te de bir öğretmen figürü bulunmaktadır. Öğretmen çocuklara sosyal hayatın kurallarını öğretmek ve çocukları belli bir kalıba sokmakla yükümlüdür. Dolayısıyla gelecek nesillere Apollonik değerleri benimseterek, sistemin daimî olmasını mümkün kılar. Bu nedenle, okulda geçen sahnelerde sistem yani Apollonik olan temsil edildiği için, Diyonizyak unsurlardan noksanıdır. Renk, müzik ve doğa sesleri duyulmamaktadır. Dionysos'un çok sesliliğinin eksikliğini belirten bu sessiz ve renksiz anlatım Apollonik yapıyı göstermektedir. Öte yandan Diyonizyak alanda duyulan sesler rüzgâr, dalgaların sesleri, gemilerin düdükları, taraftarların naraları, tadilat sesleri ve ambulans sirenleri gibi doğanın ve insan hayatının karmaşasını gösteren gürültüler olmaktadır.

Hayat, Apollonik alanın kurumlarından olan okulda bir türlü kabul görmez. Örneğin bir sahnede, sınıfta hoca ders anlatırken Hayat'ın arkasındaki öğrenci sırasına vurarak onu rahatsız eder. Üçüncü kez vurduktan sonra Hayat dayanamayıp onun defterlerini yere atar. Öğretmen ise sadece Hayat'a kızar. Hayat bir kez de sınavda kopya çekerken yakalanır. Müdür Hayat'ın durumunu konuşmak için babasına ulaşmaya çalışır ama başarılı olamaz. Onun yerine Hayat'ın üvey babası öğretmen ile konuşmaya gelir. Sınıfta sırasına giderken bir öğrenci çelme takar.

Hayat okula giderken iskelede gördüğü iki çocuk yolunu kesip ona sigara uzatır. Bir berberin aynasından ağızda bir sigara ile kendisine bakarken berberin müşterisi onu ayıplar. Aslında Hayat sigara içmez, sadece aynadan kendisini izler. Gene de şikâyet edilir. Daha sonra müdür Hayat'ın çantasını arar ama sigara bulamaz. Hayat ne yapsa okula bir türlü entegre olamaz. Okula tek aйтmış gibi hissettiği an sınıf arkadaşlarına abur cubur dağıttığı zamandır. Mutlu hissetse de aslında bakkalın tacizi nedeniyle o kadar abur cuburu olduğu anlaşılır. Dolayısıyla bu aidiyet hissi çok sürmeyecektir. Zaten Hayat'ın sınıf arkadaşları abur cubur

vermesi için onu sıkıştırmaya başlarlar. Hayat’a şarkı söyleyen çocuk, onları görünce korkutup kaçar ve Hayat’ı onlardan kurtarır.

Hayat’ın annesinin, biçime, ahlak kurallarına ve geleneklere olan bağlılığı onun Apollonik söylem tarafından tek tip haline getirilen bir karakter olduğunu göstermektedir. Hayat’ın, annesi ile olan ilişkisi kötüdür. Nadiren bir araya gelirler. Geldiklerinde ise aralarında sürtüşmeler yaşanır. Hayat’ın annesi faydacı, ataerkil ve çıkarıcı davranmaktadır. Ev sahibi olma, koca sahibi olma ve ‘erkek çocuk’ sahibi olma onun için önemli olan unsurlardır. Hayat’ın annesi Apollonik sistem içinde sindirilmiş ve sisteme eklemlenmiş kadının simgesi olarak okunabilir. Bakkhalar’ın tersine, dişil yönü evlilik kurumu ile sınırlandırılmıştır. Evlilik Apollonik sistemin belki de en önemli kurumlarından birisidir. Çünkü evlilik kurumu sayesinde yeni nesillere sistem değerleri öğretilir. Hayat’ın annesi, evlilik ve oğlu sayesinde Apollonik sistemin ‘ahlaklı ve geleneksel toplumun’ devamını sağlamaktadır. Ayrıca Hayat’ın annesinin eşi, yani üvey babası polistir. Polis teşkilatı, devletin kolluk güçlerinin bir parçasıdır. Dolayısıyla üvey babanın Apollonik sistemin bir diğer kurumu olan polis teşkilatını gösterdiği söylenebilir. Filmde, okul, evlilik ve polis teşkilatı olmak üzere üç ayrı Apollonik kurum bulunmaktadır.

3.3.2.3. İnsan Doğasının Reddedilmesi

Hayat’ın annesi ile ilişkisi olumsuz anlardan oluşmaktadır. Örneğin Hayat ilk defa regl olduğunda annesi ona tokat atar. “Anadolu’da yaygın olan ve ataerkil zihniyetin ürünü olan bu âdete göre, ilk kez regl olan genç kıza, onda utanma duygusu yaratması ve hareketlerine, bu duyguyu hatırlayarak dikkat etmesi için tokat atılır (Aydın, 2013, s.25).” Bu adet, kız çocuklarına vücutlarından utanmayı öğretmektedir. Halbuki regl kanaması çocukların sağlıklı bir biçimde büyüdüklerini göstermektedir ve doğaldır. Dolayısıyla burada insan doğasının saklanması, bundan utanılması söz konusudur. Bu da insan doğasının reddedilmesi olarak okunabilmektedir.

3.3.2.4. Doğanın Tahribatı

Reha Erdem filmlerinde doğanın tahribatı ve insanın zarar görmesi birlikte işlenmiştir. Estes hem bireyin duygu dünyasındaki hem de dış dünyada meydana gelen kirlenmenin aynı oranda acı verici olduğunu öne sürmüştür (Estes, 2004, s. 339). Estes’in tezi ile benzer şekilde, doğa ve bireyin zarar görmesi Erdem sinemasında da beraber gösterilmiştir. Örneğin *Hayat Var*’da ekranda doğa görülür, ardından kirlenmiş, insanların neden olduğu çirkin ve harabe yapılar görülür. Bu ikilik sürekli vurgulanmaktadır. Ayrıca fahişe kadınların sömürüsü ve Hayat’ın tecavüze uğraması, doğanın kirlenmesiyle paralel sunulmuştur. Çünkü ekosistemin

tahribi de bir nevi tecavüzle benzer anlamlar taşımaktadır. Hayat dedesine sigara almak için gittiği bakkal tarafından tacize uğrar. Bakkal bunun karşılığında Hayat’a abur cubur verir. Sonraki sahnelerde Hayat elinde abur cubur dolu bir poşet ile görüldüğünde, tacize uğradığı anlaşılır. Dolayısıyla doğanın sömürülmesi ve Hayat’ın diğer karakterler tarafından kullanılması beraber işlenmiştir.

3.3.3. Hayat Var’daki Apollonik ve Diyonizyak Unsurların Etkileşime Geçip Dengelenmesi

İstanbul hem Diyonizyak hem de Apollonik yanları bünyesinde barındıran bir şehirdir. Bir yanda burjuvazi, kurallar, iş hayatı ve beton yapılar ile batının simgesidir. Öte yandan kenar mahalleler, çöplükler, ormanlar, deniz, fakirlik, hastalık, göç, tembellik ve fahişelik ile oldukça Diyonizyak ve kitonyen bir şehirdir. İstanbul; doğu ve batı, dişil ve eril, düzen ve kaos, gelenek ve modernite gibi birbirine zıt unsurları bünyesinde barındırmaktadır. Apollonik sistemin soluklaştırdığı bir atmosferi vardır. Polis sirenleri, tadilat sesleri, şehrin ne olduğu belirsiz ve tekinsiz diğer sesleri, bunalımlı ruh halini göstermektedir. Bunun yanında Diyonizyak arabesk müziği, insan sesleri ve bağırışları da duyulur. Colin’e göre (2014, s. 170), Erdem’in çoğunlukla erkekler tarafından icra edilmiş ve maskülen bir tür olan arabesk müziği, İstanbullu bir genç kızın problemleri ile bağdaştırarak kullanması; arabeskin çevresindeki maço kültürü yerinden ederek, kadınların baskılandığı birçok arabesk filme bir karşı örnek sunmaktadır. Dolayısıyla bu farklı unsurları içinde barındıran İstanbul kategoriler arası bir şehir olarak düşünülebilir. İstanbul şehrinin kendisi Diyonizyak ve Apollonik unsurların sürekli etkileşimde olduğu bir mekandır.

Filmde klişe Yeşilçam imgeleri bulunmaktadır. Örneğin arabesk müziğin olması, Hayat’ın televizyonda *Fatmagül’ün Suçu Ne?* filmini izledikten sonra kendisinin de Fatmagül gibi tecavüze uğrayan fakir bir kız olarak kurgulanmış olması bu klişelere göndermedir. Fakat yönetmenin klişeleri alışlagelmiş kodları dışında, dağınık bir şekilde kullanması, filme bu klişeleri bozan ve deforme eden bir özellik vermektedir (Değirmen, 2015, s. 97). Bu klişelerin olduğu sahnelerde, martıların çığlık sesleriyle, kedi miyavlamasıyla, gemi kornalarıyla, sirenlerle, cam kırılma gürültüleriyle ve film boyunca süren Hayat’ın mırıldanma sesiyle bozulmaya uğratılmıştır.

Hayat’ın dedesi evlerindeki televizyonu sattığı için Hayat çok üzülür. Nefesi sıkışmaya başlar. Hayat ve dedesinin arasındaki ilişki yüzeyseldir. Hayat sadece zorunda olduğu için dedesine bakar. Fakat Hayat’ın babası onu sürekli aramaya gelen adam ile kavga ettikten sonra

Hayat nefes darlığı çekmeye başlar. O an dedesi yatağından inip sürünerek Hayat'a kendi oksijen maskesini verir. Bu aralarında görülen ilk yakınlaşma anıdır. Daha sonra Hayat dedesinin sakladığı parayı çalmaya çalışırken yakaladığında, dedesi onun parayı almasına izin verir. Çünkü o da değişmeye başlamıştır. Bu iki karakter arasında, nefes darlığı ile bir paralellik çizilmiştir. Oksijen tüpüne bağlı olan yatalak dede ve arada nefes darlığı çeken Hayat arasındaki paralellikle, Hayat'ın dedesine, babasına, annesine, okula, bakkala, Kamile'ye yani kendisini sınırlayıp hapseden ve ait olmadığı Apollonik dünyaya olan tutsaklığı gösterilmiştir.

Hayat'ın babası kaçakçılık yaparken tutuklandığı için okul dönüşü onu almaya gelmez. Hayat da tüm gece şehrin sokaklarında dolanır. Seyyah bir kaset satıcısının önünde durup çalan arabesk şarkıyı dinler. Bir arabada öpüşen bir çift görür. Gece vakti İstanbul'un tüm Diyonizyak özellikleri açığa vurulmuş ve Hayat Diyonizyak alana iyice çekilmiştir.

Babası hapiste olduğu için gelmeyince dedesinin oksijen tüpleri biter ve nefes alamadığı için durumu kötüleşir. Hayat çiçekli elbisesini giyip rujunu cebine koyar. Defterlerini, okul çantasını ve kıyafetlerini yere atar. Apollonik düzeni tamamen reddedip Diyonizyak bir karakter haline gelmiştir. Dedesine oyuncağını vermeye çalışır. Artık çocuk olmayı istemez. Hatta Hayat'ı seven çocuk geldiğinde oyuncağı nehre atar. Birlikte tekneye binerek denize açılırlar. Gemilere taş atarlar ve birbirlerine vurarak oynarlar. Deniz görüntüsü ile film biter.

Hayat'ın çevresindeki herkes ondan bir şey beklemektedir. Dedesi ona bakmasını, annesi edepli bir kız çocuğu olmasını ve kardeşi ile ilgilenmesini, babası görünmez olmasını, bakkal onu taciz ederken sessiz kalmasını, Keriman onunla bebek gibi oynarken sakin olmasını, öğretmeni okulda uslu ve çalışkan olmasını ister. Hayat, bu istekler ve talepler yüzünden boğulmak üzeredir. Hayat'tan bir şey beklemeyen tek karakter, Hayat'a olan hislerini şarkıları ile belli eden çocuktur. Final sahnesinde Hayat'ın kaçtığı oğlanla arasındaki ilişki ve Kosmos ile Neptün'ün arasındaki ilişki ortak bir yön barındırmaktadır (Doğan, 2018, s. 89): İki çift de insan davranışlarının dışında kalan farklı bir dil kullanırlar. Işık çalarak, şarkı söyleyerek ve gülerek anlaşılırlar. Hayat'ın filmin sonunda dedesini eve kapatarak, oğlanla kaçması bir sınır aşma anıdır. Oğlanın suratı Fenerbahçe renkleriyle, Hayat'ın ise fahişeden aldığı rujla kırmızıya boyanmıştır. Kırmızı, *Jin* filminde olduğu gibi burada da isyanın rengidir. Tekne ile son sürat giderler ve onlara dayatılan sınırları aşarlar.

Filmin sonunda Hayat'ın dedesini eve kapayarak, ölüme terk etmesi, Hayat'ın Apollonik sistemin tutsaklığından kurtulmasına gönderme yapmaktadır. Hayat oğlanla bota binerek;

dedesinden, babasından, annesinden, okuldan, bakkaldan, Kamile'den kısacası onu boğan her şeyden, Apollonik sistemin tüm kısıtlamalarından kaçmıştır. Sonunda Hayat Diyonizyak alana tamamen girer.

Filmin sonunda Apollonik olan ile Diyonizyak olan karşılaşmıştır. Üçlü İşlev Modelinin uzlaştırıcı Söylemlerarası boyutunda Hayat; annesi, dedesi ve babası ile harmoni içinde birleşememiştir. Kavgı, bağrış çağrış ve çatışma içinde Uzlaştırıcı Söylemlerarası süreci meydana gelmiştir. Bunun sonucunda Hayat Apollonik söylemi tamamen reddetmiş ve Diyonizyak alana dönmüştür.

3.4. *Kosmos* Filminin Çözümlemesi

Bu bölümde *Kosmos* filminin çözümlemesi yapılacaktır. *Kosmos* filmi Kars'a nereden geldiği belli olmayan, herhangi bir kategoriye konulamayan Battal'ın yöre halkı ile etkileşimine odaklanmaktadır.

Bu çözümlemede doğa ve insan konumu 'Diyonizyak' ve 'Apollonik' unsurlar çerçevesinde irdelenecektir. Hangi karakterler kültürün alanında, hangisi doğanın alanında, etkileşimleri nasıldır sorularının cevabı aranacaktır.

3.4.1. *Kosmos*'daki Diyonizyak Unsurlar

Kosmos'da Dionysos'a Gönderme, Bakkhalar'a gönderme, Kitonyen Doğa, Babaya Baş Kaldırmak, Kültürün Reddedilmesi unsurları bulunmaktadır. Bu bölümde, bu unsurlar tartışılacaktır.

3.4.1.1. Dionysos'a Gönderme

Dionysos ve Battal arasında bazı paralellikler bulunmaktadır. Nasıl Battal'ın Kars'a nereden ve nasıl geldiği belli değilse, Dionysos'un da Thebai kentine nereden ve nasıl geldiği belli değildir. Battal'ın kimliği yoktur. Dolayısıyla memleketi ve kim olduğu ile bir bilgi verilmez. Battal'ın da Dionysos gibi iyileştirici güçleri vardır. Köy kahvesini bir kürsü gibi kullanıp insanlara vaaz veren Battal, Antik Yunan Tanrısı Dionysos'un çağdaş versiyonu olarak düşünülebilir (Gürses ve Becerikli, 2016, s. 1514).

Battal ismi bile bu duruma gönderme yapmaktadır. TDK Online Güncel sözlüğüne¹⁷ göre Battal şu anlamlara gelmektedir:

- Sakat, viran, terk edilmiş.

¹⁷ Erişim tarihi 10.06.2019.

- Araplarda gülmece yaratanlara verilen ad. Âşık anlamında kullanılır.
- Cesur, kahraman.
- Pek büyük, iri.
- İşsiz güçsüz.
- Çerçöp, tahıl içinde bulunan yabancı bitki tohumları.

Battal hem olumlu hem de olumsuz çağrışımları içermektedir. Büyük, cesur, kahraman anlamını da içermekte, işsiz güçsüz, terk edilmiş, sakat, yabancı bitki tohumu anlamını da içermektedir. Aynı zamanda aşık anlamına gelmektedir ki bu da Battal'ın aşkı aramasını açıklamaktadır. Hem tinsel hem tensel aşkı hem de Allah aşkını vurgulamaktadır.

Battal kasabaya ilk geldiğinde Neptün'ün ölmüş kardeşini sudan çekip alarak onu hayata döndürür. Bu Dionysos'un şifa verici olması özelliğini hatırlatmaktadır. Battal daha sonra Öğretmen, Baldız ve Tahir karakterlerini de iyileştirecek, bu nedenle kasaba halkı sağlık problemleri için ona akın akın gelmeye başlayacaktır.

Battal daha sonra Neptün ile tanışırken kendini Kosmos olarak tanıtır. Kosmos kelimesi Yunan mitolojisine dayanmaktadır. Reha Erdem, filmlerinin hikâyelerinde Yunan ve Roma Mitolojisinden gelen semboller kullanmaktadır (Yalçın, Aytaş, Can, 2016; Gürses ve Becerikli, 2016). Örneğin, *Kosmos* filminde karakterlerden biri kendini Neptün olarak çağırılmaktadır. Neptün Roma Mitolojisinde deniz tanrısının adıdır. Ana karakterin adı aslında Battal olsa da o da kendini Kosmos olarak tanıtır. Kosmos ise gene Yunan Mitolojisine ait bir kavramdır.

Yunan mitolojisine göre başlangıçta sadece Kaos vardı. Tanrılar ve titanlar meydana geldikten sonra ise Kosmos, Kaos'un yerini almıştır. Kosmos düzenli evreni nitelemektedir. Kosmos'da tüm doğa olaylarının meydana gelmesinin nedeni tanrıların eylemleridir. Vernant'a göre, Yunan Mitolojisindeki düzen, yani Kosmos, Yunan toplumsal düzeni ile ilişkiliydi ve insan hayatını da düzenlemekteydi (Gül, 2018, s. 47). Kosmos kaosu tersidir ve hem karmaşık hem düzenli sistemi nitelemektedir. Pythagoras'a göre kozmos, evrenin düzeni anlamına gelmektedir (Ası, 2016, s. 72). Gerçekten de Battal'ın varlığı şehre hem düzen hem de kaosu getirmiştir.

Kosmos kültür tarafından bozulmamış saf insan doğasını temsil etmektedir (Ası, 2016, s. 80). Dolayısıyla Apollonik kültürün alanı dışındadır. Reha Erdem söyleşilerinde, Battal'ı mucizeler gerçekleştiren bir şaman veya kutsal biri olarak tanımlamıştır (Ası, 2016, s. 91). Kosmos'un doğaüstü güçleri vardır. Dolayısıyla insan üstü olarak nitelendirilebilir. Neredeyse tanrısal olduğu söylenebilir. Ama Diyonizyak ve kitonyen olduğu için tanrısal olarak

nitelendirilemez. Çünkü Kosmos tek tanrılı dinlerdeki kural koyucu ve günahkarları cezalandıran tanrıya hiç benzememektedir. Kosmos, aynı Dionysos gibi, bazen coşkulu, bazen de sakin davranmaktadır. Sınır tanımamakta, insan bedeninin getirdiği kısıtlamalara sığmamaktadır. Ağaçlara tırmanıp, Neptün ile uçar. Özellikle Neptün ile birlikteyken kendi özünü daha kolayca açığa vurmaktadır.

Doğan, Kosmos karakterini cinsiyetsiz olarak ele almıştır (2018, s. 88). Çünkü Kosmos ne tipik bir kadın gibi ne de tipik bir erkek gibi kurgulanmıştır. Hem erkek hem kadın özelliklerini içermektedir. Zira ‘Kosmos’ kelimesi dengeyi temsil etmektedir. Bazen kadınsı, bazen erkeksi tasvir edilen Dionysos gibi hem efeminen özellikleri hem de maskülen özellikleri barındırmaktadır.

Battal Dionysos gibi çalışmaya ve düzene dahil olmaya karşıdır. Bu yüzden bazı dükkanları soyar. Çalışmayı reddetse de Apollonik düzende var olmak için parasının olması gerektiğinin de farkındadır. Bu yüzden kahvede çalışmayı kabul eder. Fakat gece bütün kesme şekerleri yiyip, kapıyı açık bırakarak gittiği için kahveci onu kovar. Burada Battal’ın Apollonik sisteme entegre olma direnci görülmektedir.

3.4.1.2. Bakkhalar’a Gönderme

Battal, Kars’a geldiğinde karşılaştığı şey, derede sürüklenen kardeşi için çığlık çığlığa bağırarak Neptün olur. Neptün bağırırları ve koşuşturmasıyla Bakkhalar’ı hatırlatmaktadır.

Battal daha sonra sakladığı parasını almak için nehir kenarına geri döner. Neptün orada onu beklemektedir, gene bir kuş gibi ötüp, Battal’a seslenir ve cebinden onun için sakladığı parayı çıkarır. Onu görünce Battal çok sevinir ve adını sorar. Rüzgâr kuvvetli biçimde esmekte ve Neptün’ün saçlarını savurmaktadır. “Adım Neptün olsun.” diye cevap verir. Bunun üzerine Battal da kendi isminin Kosmos koyar.

Neptün, Battal kardeşini kurtardıktan sonra ne zaman onu görse, aynı Bakkhalar gibi bağırarak onunla bir kovalama oyunu girer. Neptün karakteri, Dionysos’un yanında ve sembolik olarak da Apollon’un karşısında yer almaktadır. Roma mitolojisinde Neptün olarak geçen tanrı Yunan mitolojisinde Poseidon olarak karşımıza çıkmaktadır. İlyada mitosunda Troya tarafında Aphrodite, Apollon ve Ares bulunmaktadır. Thetis, Athena, Hera ve Poseidon ise Yunanlıların yanında yer almıştır. Yani Poseidon ve Apollon karşı konumlara yerleşmiştir. Poseidon titanlardan, Kronos ve Rhea’nın oğlu, Zeus’un kardeşidir. Her ne kadar Zeus baş tanrı olsa da Poseidon kardeşi Zeus ile çatışmaktadır. Çünkü tanrıların babası olan titan Kronos alt

edildikten sonra, oğullarından Zeus gökyüzü, Hades yeraltı dünyası ve Poseidon da denizleri kontrol altına almıştır. Üç dişli yaba, yunus ve at sembolleri olmakla beraber, boğa ile de sembolize edilmiştir. Depremleri kontrol ettiği için, destanlarda Poseidon, “Enosigaios” yani yeri sarsan anlamında bir sıfatla anılmıştır (Kantar, 2013, s. 40). Doğa olayları, baş tanrı olması nedeniyle Zeus ile ilişkilendirilse de doğanın öngörülemez ve hırçın yanını Poseidon’un simgelediği belirtilmiştir (Gül, 2018, s. 59). Neptün karakteri de ne zaman belirse rüzgarlar esmektedir. Aynı Poseidon’un doğanın hırçın yanını kontrol etmesi gibi, Neptün de gelişiyse sert rüzgarların esmesine neden olmaktadır. Aynı zamanda Neptün çılgınlıkla koşuşturan vahşi Bakkhalar’ı da çağrıştırmaktadır.

Neptün dışında Bakkhalar’a başka göndermeler olduğu söylenebilir. Battal Kars’a gelmeden önce, oradaki halkın tamamen Apollonik düzene sıkışmış olarak yaşadıkları söylenemez. Örneğin Battal ilk geldiğinde şehirde yürürken bir evin içerisinde müzik eşliğinde dans eden insanları, özellikle de kadınları görür. Daha sonra gene şehirde gezerken, açık havada bir ateşin çevresinde dans eden bir grup adama rastlar. Dans Dionysos şenliklerinin önemli bir parçasıdır. Yunanistan’da yapılan Dionysos şenliklerinde dans ve kendinden geçme önemli unsurlar olarak kabul edilmiştir. Bu törenlerde kadınlar vahşi ve özgür danslar sergileyerek cinsel gücü kutsamışlardır (Gül, 2018, s. 71). Dionysos törenlerine katılanlar, başka birinin yerine kendini koymak, gerçek dünyadan sıyrılmak için bedenlerini boyayıp, maskeler takıp, kadın kılığına girip, kurban olan hayvanın postunu da giyerek, çanlar çalarlardı (And, 1962, s. 67). Böylece gerçeklikten sıyrılıp, ritüslerin gerektirdiği ruh haline bürünebilirlerdi. Dans sahneleri bu törenleri hatırlatmaktadır.

Ayrıca bu törenleri hatırlatan bir sahne daha vardır. Battal eczaneden çaldığı kırmızı ojelerle hem kendi hem de Neptün’ün elleri ve ayaklarını boyar. Adeta kuşlar gibi yatağı üstüne tüneler ve odanın içinde uçmaya, duvarlarda yürümeye ve dolapların üstüne konmaya başlarlar. Neptün ile iletişimleri de kurtların veya kuşların davranışlarını andırmaktadır. Ayrıca bu sahnede yazılı kağıtların uçuşması insan dilinin öneminin olmadığını, Neptün ve Kosmos’un aşklarını hayvanlar gibi bağırarak, çılgınlık atarak, doğanın diliyle yaşadıklarını göstermektedir. Kosmos ve Neptün iletişim kurmak için çok az konuşurlar. Sadece kuşlar gibi öter ve bağırır. Burada da insanın hayvanlardan en önemli farklarından biri olan dilin dışlanması görülmektedir. Apollonik unsurlardan biri olan dili kullanmadan aşkı yaşarlar. Başka bir sahnede, Neptün kuş

gibi öterek salıncakta sallanırken, Battal da bir sincap gibi ağaca tırmanır. Bu davranışları hayvanların hareketlerini andırmasıyla Diyonizyaktır.

Kosmos filminde Neptün, Baldız ve Öğretmen karakterleri sürekli Battal'ın çevresinde olmaları, Dionysos'a yoldaşlık eden, onunla esriyen Bakkhalar'ı hatırlatmaktadır. Bakkhalar, kendilerini tümüyle doğa ile özdeş kılan, aynı zamanda doğanın yıkım ve yaratım sürecinin de onaylayan kadınlardır (Çağlıyan, 2017, s. 48).

Bir sahnede kazları güden Neptün görülür. Bu görüntü ile kesilmek üzere olan hayvanların sesleri işitilir. Hayvanların kesimini hatırlatan sesler ile gösterilen Neptün, Dionysos için hayvanları kurban eden Bakkhalar'ı hatırlatmaktadır. At heykeli, uçan kuşlar, at arabasındaki atların görüntüleri arasında Neptün Öğretmenin evinin camına taş atar. Battal'ı Öğretmen'den kıskanmaktadır. Bu hareketi vahşi davranışlarda bulunan Bakkhalar'ı hatırlatmaktadır.

Sonraki sahnede yolda zorlanarak yürümekte olan Yüzbaşının baldızı gösterilir. Kız kardeşi onu zorla arabaya sokar ve giderler. Baldız hastalığı yüzünden topallamaktadır ve ağrısını geçirmek için eczaneden ilaç almak ister ama kardeşi izin vermez. Baldız karakteri daha sonra Battal'dan yardım isteyecektir. Battal'ın çevresindeki kadın karakterlerden biri olan Baldız, Apollonik düzeni simgeleyen bacanağı Yüzbaşı ve kız kardeşini dinlemeyip kafasına buyruk oluşu ile gene Bakkhalar'ı hatırlatan karakterlerden biridir.

3.4.1.3. Kitonyen Doğa

Filmin hikayesi kış mevsiminde meydana gelmektedir. Dolayısıyla kar, buzlar, çamur, kapalı hava gibi doğa unsurları gösterilir. Bu unsurlar doğanın, karanlık, soğuk ve korkutucu kitonyen yönünü vurgulamaktadır.

Filmde kitonyen doğaya gönderme yapan bir diğer unsur kemik imgesidir. Kosmos ve Neptün iki farklı sahnede birbirlerine kemik atarlar. Neptün salıncakta sallanırken Battal ona kemiği bir çatıdan atar. Daha sonra Neptün Battal'ın yaşadığı belediye binasındaki odasına gider ve Battal'ın ona attığı kemiği fırlatarak bağırır. Et ve kemik görüntüleri, insanın hayvandan farkı olmadığını, insanın da bir hayvan olduğunu hatırlatmak için kullanılan bir unsurdur. Kemik, et, kan ve vücut sıvıları kitonyen olmaları nedeniyle Diyonizyak ve kitonyen unsurlardır. İnsana kendi doğasını göstermektedir.

3.4.1.4. Babaya Baş Kaldırmak

Kosmos'da babaları ölmüş dört kardeş babalarının katili olarak en küçük olanı suçlamaktadır. Bundan dolayı küçük kardeş, Battal'ın yaşadığı belediye binasındaki odalardan birinde saklanır. Battal onu bulunca, ağabeylerinden saklandığını, babasının ve eşinin bir ilişkisi olduğunu, bu ilişki yüzünden babasının ölmesini dilediğini anlatır. Ağabeylerinin ona zarar vermesinden korktuğu için koşarak kaçmaya çalışır. Battal da onu tren istasyonuna kadar takip edip bütün parasını ona verir. Trene binip kaçan küçük kardeşin abileri, Battal ona yardım ettiği için bacaklarından sürüklerler ama bu Battal'ı korkutmaz. Daha sonra silah sesleri devam ederken, ortanca kardeş askeri aracı durdurup babasını öldürdüğünü itiraf eder. Babaya karşı çıkmak, onun otoritesini reddetmek Diyonizyak bir eylemdir. Dolayısıyla babasından nefret eden ve babasını öldüren kardeş ve suçlanan en küçük kardeş Diyonizyak alana çekilmişlerdir.

3.4.2. *Kosmos*'daki Apollonik Unsurlar

Kosmos'da, Pentheus'a Gönderme, Apollonik Sistemin Kurumları, İnsan Doğasının Reddedilmesi unsurları bulunmaktadır. Bu bölümde bu unsurlar tartışılacaktır.

3.4.2.1. Pentheus'a Gönderme

Yahya ve Komutan karakterleri Pentheus ile benzer özellikler göstermektedir. Bakkhalar'da Pentheus, kadınları Dionysos'u kabul edip ona taptıkları, sarhoş olup orgiastik ritüellere katıldıkları için kınar. Yahya, kızı ile aşkın ilişkilendirilerek konuşulmasına tahammül edemez ve Battal'ın elinde sigara söndürür. Aynı şekilde Garnizon Komutanı baldızının *Kosmos*'dan yardım almaya gitmesini anlayamaz ve baldızın üzerinde yatan *Kosmos*'u görünce beraber olduklarını zannederek onun peşine düşer. Yüzbaşı kendi ailesinin reisi olarak baldızını da kısıtlamaya çalışmaktadır. Ayrıca şehirdeki ordunun en üst düzey yöneticisi olarak bir otorite figürüdür. Bu yönü ile, Bakkhalar hikâyesindeki Pentheus'u hatırlatmaktadır. Doğu Garnizon komutanı kurallar koyarak otoriteyi sağlaması ile tipik bir kral arketipidir (Gürses ve Becerikli, 2016, s. 1514). Gürses ve Becerikli, Komutanın eril Devletin ve militarizmin Baba/Kral özelliklerini ortaya koymakta olduğunu belirtmiştir. Zaten filmin sonunda, baldızını Battal ile görmesi ile onu şehirden kovalayan da odur. Bakkhalar hikâyesinde başarısız olan Pentheus'un aksine, yüzbaşı bu filmde Dionysos figürünü uzaklaştırmayı başarmıştır.

3.4.2.2. Apollonik Sistemin Kurumları

Battal şehre geldikten sonra Neptün'ün kardeşine hayat vermesi ile halkın güvenini kazanmıştır. Bundan dolayı insanlar onu memnuniyetle karşılar ve Apollonik bilinçle onun istediği kadar kalabileceğini dile getirirler. Kars'ın mert ve iyi bir şehir olduğunu, karın kötülük

ve pislikleri temizlediğini söylerler. Kahvedeki adamlar Kosmos’a sürekli kasabalarının nasıl iyi bir yer olduğunu, insanların nasıl mert kişiler olduğunu, kötü ve ahlaksız şeylerin olmadığını söylerler. Fakat ironik bir şekilde arkadan sürekli bombalama sesleri gelmekte ve sürmekte olan savaşı işaret etmektedir (Ası, 2016, s. 89). Kasabalarının iyi bir yer olduğunu söylemeler de aktif bir savaş bölgesinde yaşamaktadırlar. Buna rağmen savaşı kabullenmiş ve içselleştirmiş görünmektedirler. Savaş günlük hayatlarının bir parçası olmuştur. Apollonik düzenin gerekliliği olan sınırları koruma isteği nedeniyle süren savaşı tamamıyla benimsemişlerdir.

Film boyunca savaşın sürmekte olduğunu belirten silah ve askeri uçakların sesleri duyulmaktadır. Doğu garnizonu ve yüzbaşıyla görüşmek isteyen kardeşler sahnesinde ordunun ciddiyeti hissedilmektedir. Apollonik düzenin en önemli göstergelerinden biri olan ordu ve ordu mensupları, otoritenin sahipleri olduğu için dört kardeş problemlerini çözmek için yüzbaşını görmek isterler. Babalarının cesedine cinayet şüphesinden otopsi yapılmasını talep ederler. En küçük kardeşlerini suçlamaktadırlar. Komutan onları ciddiye almaz ve kovar.

Atatürk heykelinin görüldüğü sahnede, üzerindeki tabutta ceset olan mavi bir Toros marka araba gelir ve heykelin önünde durur (Koçoğlu, 2018, s. 94). Bu noktada kardeşlerden en küçüğü kapıyı açar ve kaçmaya çalışır, ama başarısız olur. Babalarının ölümünden onu sorumlu tutan diğer kardeşler ise onu yakalayıp arabaya bindirirler. Mustafa Kemal Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucu lideri olması nedeni ile, düzenin en önemli sembollerinden biridir. Ayrıca Toros marka araba 90’lı yıllarda sivil polis ile özdeşleştirilen bir sembol olmuştur. Türkiye İnsan Hakları Vakfı’nın kurucu üyesi Necdet İpekyüz’ün hazırladığı rapora göre (Bulut, 2012); 90’lı yıllarda Güneydoğu’da hem yöre halkı hem Kürt aydınlar hem de halka yardım etmek için giden görevliler faili meçhul cinayetlerin hedefi olmaktaydı. Faili meçhul cinayetler Toros marka araba özdeşleştirilmişti. İpekyüz’e göre, o dönemde bu arabalar görüldüğünde insanlar kaçmaya çalışıyorlardı. “Çünkü Toros marka araba ölüm demekti” (Bulut, 2012). Dolayısıyla hem Atatürk heykeli hem de Toros marka araba üst üste bindirilerek Apollonik sistemin simgesi olarak işlemiştir.

Battal terk edilmiş bir binaya bakarken, askeri ve yasak bir bölgede olduğundan dolayı bir asker onu çevirip kimlik görmek ister. Sınırlar koyan asker orduyu, yani Apollonik düzeni göstermektedir. Daha sonra kimliği olmadığı için Battal’ı garnizona götürürler. Yahya, Doğu Garnizonunda Yüzbaşını Battal’ı salması için ikna eder.

Ermenistan ile sınırın açılması için imza toplayan üç genç kahveye girer. Sınırların kaldırılmasını istemek Diyonizyak bir davranıştır. Kahvedekileri ikna etmeye çalışırlar, ama kahvedeki adamlar Ermenilere karşı önyargılıdır. Onları düşman olarak nitelerler. Geçmişten gelen nefretlerine sarılmışlardır. Bu da Apollonik düzeni nasıl içselleştirmiş olduklarını göstermektedir. Ermenistan ile sınırların kaldırılmasını istemeyenler, Apollocu bir anlayışla, sınırları korumak istemektedirler. Sınırların açılması için imza toplayan gençler gibi, kapalı kalması için de imza toplayan başka bir grup da mevcuttur. Bu grup sonraki sahnelerde görülür. Örneğin şehir meydanında bir araba içerisinde sınırın açılmaması için megafonla propaganda yapmaktadır. Toprakların kendilerine ait olduğunu ve sınırların açılmasının felaketler getireceğini söylerler. Aynı meydanda, bu araba nasıl daireler çizerek gidiyorsa, kazlar da daireler çizerek yürümektedir. Kazlardan pek de farklı olmayan bir şekilde meydanda dolanan araba, insanların da kendi çevrelerinde nasıl döndüklerini ve bir yere varamadıklarını, sınırlar yüzünden kısır bir döngüye sıkıştıklarını sezdirmektedir. Apollonik düzene sıkışmış, kendi doğalarını görmeyen insanlar, sınır gibi yapay kurgularla, diğer insanlarla aralarına set çekmektedirler.

3.4.2.3. İnsan Doğasının Reddi

Yahya Battal'ı garnizondan çıkarttıktan sonra, kalacak yer ve kahvede iş bulur. Fakat çalışmak istemeyen Battal gece kahveyi kapatmadan çıkıp, şehrin sokaklarında istediği gibi dolaşır. Bir camdan eğlence düzenleyen insanları izler ve tam o sırada köpekler tarafından köşeye sıkıştırılan Öğretmeni görüp ona yardım eder. Film boyunca inek, köpek, karga, kuş ve kaz sesleri duyulur ve görüntüleri gösterilir. Bu doğayı, Diyonizyak unsurları vurgulamaktadır. Aynı zamanda insanlar ile hayvanlar arasındaki benzerliği göstermek için de kullanılmıştır. Zaten insan da türü nedeniyle hayvan sınıflandırılmasına girmektedir. Bunu göstermek amacıyla insan ve hayvan imgeleri art arda kullanılmıştır. Hatta Battal ilk defa öğretmenle karşılaştığı sahnede öğretmen köpeklerden havlıyorlar diye korkmuştur. Battal ona yardım eder fakat Öğretmen onun köpekleri sanıp, Battal'a kızar. Bunun üzerine Battal şöyle der: "Korkmuşlar sizden. Onlar sahipsiz. Onların başına gelenler de hep insanlar yüzünden. Çünkü hakkın yerinde kötülük var. Adaletin yerinde de kötülük var. Aslında insanoğlunun başına gelen hayvanların da başına geliyor. O nasıl ölüyorsa öteki de öyle ölüyor. Hepsinin bir soluğu var. İnsanın hayvana bir üstünlüğü yok efendim. Çünkü hepsi boş. Çünkü hepsi aynı yere gidiyorlar. Hepsi aslında

toprakta ve hepsi de toprağa dönüyor.” Bu monologda insan ve hayvanın dikotomisinin anlamsızlığı ve insanlarla diğer hayvanların benzerliği vurgulanmıştır.

Kosmos öğretmen ile beraber olmayı istemektedir. Bunun amacı sadece cinsel ihtiyacını gidermek değildir. Bedensel arzularıyla beraber duygusal açlığını da gidermeye çalışmaktadır. Seviştikten sonra öğretmene sarılıp konuşmaya, onu okşamaya devam eder. Kosmos sadece cinsel dürtüleri için kadınlarla beraber olmak istemez. Aşkı aramaktadır. Cinsel birliktelik erginleme törenlerinin sonucudur ve kosmosda uyumu getirmesi amacını taşımaktadır. Toplumsal ritüellerden biri olan erginleme başlangıç törenlerinde, çocukluktan ergenliğe geçen kız ve erkek çocukları belirli aşamalar ve testlerle sınanmıştır. Tecimer erginleme başlangıç törenlerinin cinsiyetlerin netleşmesi amacını taşıdığını dile getirmiştir (2006, s. 63). Cinsiyetler kesinleştikten sonra bireylerin yapması gereken şey; mitsel başlangıçtaki ilk cinsel birleşmeyi deneyimlemek için kendini tamamlayacak olan karşı cinsi bulup, birlikteliği yaşamaktır. Bu cinsel birliktelik ile kozmosta uyum sağlanabilir. Tecimer’e göre erginleme törenlerinin amacı, cinsel birlikteliğin (veya cinsel birlikteliğin yaşanmasına izin veren evlilik) deneyimlenmesi ile bütünlüğün yani kosmosda uyumun yakalanmasıdır. Bu nedenle Battal aşkı aramaktadır. Sadece tensel değil, tinsel birleşme onun için önemlidir. Hem ruhun hem de bedenin isteklerini gidermeye yönelik davranmaktadır. Zaten Kosmos’un, Diyonizyak yaşam enerjisini kasaba insanına aktarmak için onlara cinsel ve duygusal aşkı hatırlatması gerekmektedir. Cinsel ve tinsel olanın birleşmesi, Eleştirel Üstsöylem ile Kurmaca Karşıt söylemin denge durumuna gelerek Söylemlerarası safhasına ulaşma durumunu göstermektedir. Battal Öğretmen ile buluşmaya gittiğinde, Öğretmen Battal ile beraber olduğu için utanç duymaktadır. Apollonik alanına ait değer yargılarıyla kuşatılmış Öğretmen, arzularına yenik düştüğü için hem kendini hem Battal’ı suçlamaktadır. Ama Battal “Vücudunuzun isteği ruhunuzun da isteği değil mi?” diye sorunca, Öğretmen sinirli bir şekilde olmadığını, onu sadece hayvanların yaptığını, insanların farkının kalmayacağını söyler. Battal da zaten bir fark olmadığını dile getirir. Hem ruhu hem bedeni ile onu sevmeye geldiğini söyler ama Öğretmen daha da sinirlenip onu kovar. Çünkü öğretmen karakteri kendi Diyonizyak doğası ile yüzleşememekte ve doğasını reddetmektedir.

3.4.2.4. Doğanın Tahribatı

Kosmos’da doğanın tahribatı *Hayat Var* filmindeki gibi arka planda gösterilir. Filmde kirlilik görülmez. Onun yerine insan yapılarının doğanın yerini almış olması vurgulanır. Örneğin Battal şehirde gezerken arkada çarpık yapılaşma görülür. Çarpık yapılaşma, doğanın tahribatını

gösteren bir unsurdur. Çünkü insanlar doğayı hiçe sayarak, bir bölgeye gelip evlerini inşa etmişlerdir.

3.4.3. *Kosmos*'da Diyonizyak ve Apollonik Unsurların Etkileşimi ve Dengelenmesi

Kosmos'da mitolojik göndermelerin yanında İslam ve tasavvuf düşüncesine de göndermeler mevcuttur. Örneğin Yahya, Battal'a oğlunu kurtardığı için teşekkür eder ve Battal şöyle cevap verir: "Her şey herkesin başına aynı geliyor. İyi ile kötünün, cömert ile cömert olmayanın başına gelen şey aynı. İyi adam nasılsa, suç işleyen de öyle. Yemin edenle yeminden korkan aynı birbiri gibi. Hayatta herşeyde bela şu ki: herkesin başına gelen şey aynı. Hem de insanoğlunun yüreği kötülükle dolu ve ömürleri devamınca yüreklerinde delilik var ve sonra ölümlere katılıyorlar. Çünkü bütün yaşayanlarla olanlar için ümit var. Çünkü sağ köpek, ölü aslandan iyi. Çünkü yaşayanlar biliyorlar ki ölecekler. Fakat ölümler bir şey bilmez ve artık onlar için bir ölüm yok. Çünkü onların alınması unutulmuş." Bu cevaptan iyilik ve kötülüğün beraber var olduğu çıkarılmaktadır. Burada iyi ve kötü dikotomisi irdelenmektedir. Nasıl Dionysos ve Apollon beraber var oluyorsa, iyi ve kötü de beraber var olmaktadır.

Diyonizyak unsurlar filmde, öteki, geri plana atılmış, görmezlikten gelinmiş olan ile gösterilmektedir. Kültürel ekoloji; kültürü, Diyonizyak ve Apollonik olarak ikiye ayırmıştır. Buna göre, Diyonizyak yok sayılmakta, bastırılmakta ama gene de kendini göstermeye çalışmaktadır. *Kosmos* karakteri bu açıdan okunduğunda, Apollonik söylemi yani sistemi gösteren Kars şehrine gelen yabancı, Diyonizyak olanın simgesidir. Farklı davranışlarıyla, derviş edasıyla, başka dünyadan gelmiş gibi olmasıyla insanları etkilemiş ve son durum olan Uzlaştırıcı Söylemlerarası safhanın meydana gelmesi için karakterleri dönüşüme uğratmıştır. Örneğin ilk başta Apollonik bir figür olan Yahya, Battal'ın polislerden kaçmasına yardım etmiştir. Böylelikle Apollonik düzene karşı gelerek Diyonizyak alana çekilmiştir.

Yahya, Battal çocuğunu hayatını döndürdüğü için ona sürekli yardım eder. Kahveci ile konuşup ona iş ayarlar. Aynı zamanda belediye binasında kalması için ona bir oda bulur. Fakat kahveci Battal çalışmadığı için şikayetçidir. Örneğin, Battal'a çöp çıkarma görevi verir, fakat Battal kapının önünde beyaz bir güvercine bakmaya dalar. Kahveci tembel olmasından şikâyet eder. Kahvedekiler yargılayan gözlerle Battal'a bakarlar. Biri çalışmayanı Allah'ın sevmediğini söyler. Apollonik düzenin en önemli unsurlarından biri de çalışarak sisteme dahil olmak, üretmek, bir artı değer yaratmaktır. Fakat Battal bunu sorgulamaktadır. Battal'a göre çalışma

dolayısıyla para kazanan insan, kendine gerekenden daha fazla harcamaktadır ve bu durum insanlara dert olmaktadır. Varlık sahibi olmak anlam taşımamaktadır. Tersine bir cezadır. Çünkü daha fazlasına sahip olma isteği hem bireyin mutsuz ve tatminsiz hissetmesine neden olmakta, hem de çevresindeki diğer insanlara da zarar vermektedir. Battal para çalar ama aynı zamanda ihtiyacı olanlara parayı verir. Parayı saklamaz. Aslında Battal'ın yaptığı eylem hırsızlık gibi görünse de kapitalist sistemin toplama ve yığma çılgınlığına karşı bir isyan olarak da okunabilir (Koçoğlu, 2018, s. 96). Paglia'nın belirttiği üzere kapitalizm Apollonik sistemdir. Dolayısıyla Battal'ın bu sisteme karşı olduğu söylenebilir.

Kahvedekiler Battal'ı anlayamaz. Kahveci Battal'ın orada çalışmasını istemez. Sadece Tahir Battal'ı anlamaya çalışır. Battal'ın yemek ve içmekte gözü olmadığını söyler. Gerçekten Battal sadece az miktarda çay içmekte ve şeker yemektedir. Birisi ona çay söylemek isteyince kabul etmez. İsteğinin sadece aşk olduğunu dile getirir. Ama kahvedekiler onun sadece cinsel birliktelik aradığını zanneder. Halbuki o hem “gönül hem ten” birlikteliğini aramaktadır. Tam o sırada Neptün babasına bir şey söylemek için içeri girer. Battal ona dönüp: “İşte bak, bir nar cenneti, diri suların kuyusu...Ben bununla kendimden geçerim. Bakışı seher gibi, güneş gibi temiz, ay gibi güzel. Bu kız da kim, ben bilirim” der. Battal burada Neptün için cinsel arzusunu dile getirir. Fakat bu Yahya için kabul edilemez. Hiçbir şey söylemeden sigarasını Battal'ın elinin üzerinde söndürür ve o anda köpekler ulumaya başlar. Apollonik kısıtlamaların etkisi altında olan Yahya, kızı hakkında bu sözlerin söylenmesini kaldıramaz. Apollonik düzende evlatlar babanın sorumluluğu ve koruması altındadır. Özellikle kız çocuğu ile baba ilişkisi, ataerkil düzende babanın kız çocuğunu kontrol etmesi şeklinde düzenlenmiştir. Yahya korumacı ve sahiplenici bir tavırla, Neptün hakkında böyle konuşulmasına tahammül edemez. Neptün üzgün bir şekilde babası ile oradan ayrılır. Yahya yaptığından pişman olur ve Battal'a kömür götürür. Battal Yahya'yı görünce hiçbir şey olmamış gibi mutlu olur ve gülümser. Yahya, onun için sobasını kurup, yanar hale getirir. Battal'ın elinde sigara izinin hiç olmamışçasına yok olduğunu görür. Bunun nasıl olduğuna akıl sır erdiremeyen Yahya, çıkıp gider. Battal kahveye geri döndüğünde insanlar elinin gerçekten iyileşip iyileşmediğini merak etmektedir. Kahveci elini kontrol eder ve gerçekten de iyileşmiş olmasına anlam veremez. Burada Diyonizyak ve Apollonik olan karşılaşmış, bir çatışma meydan gelmiş ve denge durumuna ulaşılmıştır. Çünkü Yahya ilk başta Battal'a kızsada sonra öfkesi geçmiş ve onu olduğu gibi kabul etmiş, hatta ona yardım etmiştir.

Yahya gibi öğretmen de cinsellik kavramı ile sorun yaşamaktadır. Battal ile beraber olduktan sonra büyük bir utanç duyar ve intihar eder. İntihar etmeden önce bir aynada kendini izlerken gösterilir. Dionysos kendisini aynada izlerken Titanların saldırısına uğrayıp öldürüldüğü için, Dionysos kültüründe aynanın sembolik bir önemi bulunmaktadır. Ayna ölümü gösteren bir sembol gibidir. Öğretmen intihar etmeden önce aynada kendine bakarken görülür. Apollonik düzene entegre olmuş öğretmenle Diyonizyak bir figür olan Battal'ın etkileşimi, yıkıcı bir şekilde Söylemlerarası düzleme geçildiğini göstermektedir. Kosmos'un neden olduğu esrime duygusunun altında kalan Öğretmen, doğada yapılan Dionysos şenliklere katılan, şarabın etkisi altındaki Bakkhalar'ı hatırlatmaktadır. Fakat bu noktada Öğretmen Apollonik değerlerinden sıyrılmaz ve yaptığını kabul edemez. Bu yüzden intihar eder. Apollonik ve Diyonizyak unsurlar karşılaşmış ve yıkıma son açmıştır.

Bu noktada gerilim artar. Battal Neptün'ün kardeşini kurtarsa da sonunda İlhan ölür. Aynı şekilde Battal terzi karakterini hastalığından kurtarsa da öğretmenin duyduğu utanç nedeniyle intihar etmesine neden olur. Belki de terzinin öksürüğü onun ölümcül bir hastalığı olduğunu göstermektedir. Ölmesi gereken iki kişinin yerine başka kişiler ölmüştür. Dolayısıyla aslında Battal'ın müdahale ettiği denge gene de kendini korumuştur. Bu Diyonizyak olanın hem iyileşme hem de yıkım potansiyelini beraber bünyesinde bulundurmasından kaynaklanmaktadır. Doğa nasıl hem şifayı hem de hastalığı bünyesinde barındırıyorsa, Diyonizyak söylem de hem yıkım hem de yenilenmeyi içermektedir. Battal, insan kılığında Thebai'ye giden Dionysos'un filmin hikâyesindeki yansıması olduğundan dolayı hem şifayı hem de ölümü beraberinde getirmiştir. Mucizelere olduğu kadar felaketlere neden olmuştur.

Ermenistan ile sınırın açılması için imza toplayan üç genç kahveye girer. Sınırların kaldırılmasını istemek Diyonizyak bir davranıştır. Kahvedekileri ikna etmeye çalışırlar, ama kahvedeki adamlar Ermenilere karşı önyargılıdır. Onları düşman olarak nitelerler. Geçmişten gelen nefretlerine sarılmışlardır. Bu da Apollonik düzene nasıl entegre olmuş olduklarını göstermektedir. Ermenistan ile sınırların kaldırılmasını istemeyenler, Apollocu bir anlayışla, sınırları korumak istemektedirler. İmza toplayan genç, düşmanlıkların unutulması ve ilişkilerin, aynı zamanda da ekonominin düzelmesini istemektedir. Karşılıklı konuşur ve tartışırlar. Sonunda Tahir imzalar. Burada Diyonizyak ve Apollonik olan iki unsur karşılaşmış ve denge durumuna gelmiştir. İlerleyen kısımda, hayvanların korku içinde ve öfkeli bağırışları duyulurken sınır açılması yanlılarına, karşıtları sopalarla saldırır. Bir sonraki sekansta insanlar gibi dövüşen

köpekleri görürüz. Burada hem insanların hayvanlarla olan benzerliği vurgulanmış, hem de Diyonizyak ve Apollonik unsurların etkileşime girmesinin yıkıcı yönü gösterilmiştir.

Peynirciden sonra bakkal da soyulur. Bunun üzerine sınır açılması karşıtlarından genç bir adam kahveye gelip köylüleri ikna etmeye çalışır. Yabancıların gelmesi ile adetler ve ahlakın bozulacağını söyler. Bu arada Battal içeri girip, çay ister ama bu sefer parasını verir. Ermenilerin hırsızlık yaptıklarını düşünürken aslında hırsızlıkları yapan Battaldır. İmza karşıtı genç Battal’a yanaşıp kim olduğunu öğrenmeye çalışır. Battal kendini tanrı misafiri olarak tanıtır. Adam aslında yabancılara karşı olmadığını, ama yeryüzünün bozulduğunu söyler. Battal: “Yeryüzünde ne kötülük olacağını asla bilemezsin. Eğer bulutlar yağmur yüklüyse, yeryüzüne boşalırlar. De ki bir ağaç devrildi, nereye devrilirse ister güneye ister kuzeye, orada kalır. Ne fayda...Neyi gördüm? Neyi bildim? Tek bulduğum: Allah insanı doğru yarattı. Fakat onlar çok düzenler aradılar.” Bunları söylerken genç adam rahatsız olur. Tekrar hoş geldin deyip, hızlıca gider. Battal insanların kendi doğalarından uzaklaşıp, farklı bir düzen getirmeye çalışmalarını eleştirmektedir. Dolayısıyla genç adama, kendi kurdukları kapalı toplum düzeninin ne kadar anlamsız olduğunu, sınırların er ya da geç açılacağını göstermeye çalışmaktadır. Bu yüzden genç adam rahatsız olmuştur. Bu noktada Apollonik ve Diyonizyak olan birbirini reddetmektedir.

Diyonizyak ve Apollonik etkileşiminin doğurduğu çatışma Kars’taki hayatı iyice sarsmaya başlar. Örneğin Battal ilaç bekleyen baldıza ilaç vermek yerine onu iyileştirmeye çalışırken polisler içeri girer ve Battal’ın Baldıza saldırdığını zannederler. Bu yüzden de Battal’ı kovalamaya başlarlar. Aynı şekilde Battal’ın İlhan karakteri ile etkileşimi de bir yıkımı getirecektir. Filmin başında Battal’a taş atarak ona düşmanca davranan İlhan aslında konuşmadığı için kızgındır. İlhan diğer çocuklarla da kavga eder. Çünkü hayvanlara kötü davrandığı için diğer çocuklar onu kabul etmez. Çocuklardan biri İlhan’ın hikâyesini Tahir saçını keserken anlatır. Çocuk adeta bir masalı anlatır gibi olayı hikâye etmiştir. Bir çocuk boğulup öleceğini düşünmeden, bir kediyi köprüden aşağı atar. Bu yüzden rüyasında kendisini kedi mahkemesinde görür. Baş kedi çocuğa ceza olarak konuşmayacağını söyler. Kediler cezasının kalktığı anlamına gelen bir işaret gönderene kadar dilsiz olmak zorundadır. Çocuk cezasını kabul eder ve konuşmayı bırakır. Battal İlhan’ı iyileştirmek için onunla boğuşurken, gökyüzünden meteor, kuyruklu yıldız, uydu veya uzay aracına benzer bir cisim düşer. Oğlan işaret diye bağırır. Bunun kedilerden ona konuşması için gönderilen işaret olduğuna inanmıştır. Bu yüzden konuşmaya başlar. Fakat bu noktadan sonra hastalığı kötüleşir. Battal’ın oğlanın dilini çözme

başardığını düşünen ninesi ilk başta ona minnet duyarken, oğlan daha sonra hızla kötüleştiği için Battal'ı suçlar. İlhan ninesinin evinde yatarken Battal onu ziyarete gider. İlhan cezasının bitip bitmediğini sorar. Bittiğini söyleyen Battal'a ondan daha önceden çaldığı parayı vermek ister, ama Battal parayı bırakıp gider. Kısa bir süre sonra da çocuk ölür. Söylemlerarası düzlemdeki en büyük kırılma noktası İlhan karakterinin ölmesidir. Bundan sonra her şey tepetaklak olur.

Battal cismin düştüğü yere geldiğinde bunun uzay aracına benzeyen mekanik bir obje olduğunu görür. Belki bir uydu, belki de uzay gemisi olabilir. Battal aracı incelerken, arkadan kuş sesi ve telsiz konuşmasına benzer bir ses duyulur. *Kosmos*'daki ses kullanımı da hem Diyonizyak hem de Apollonik öğelerin birleşmesini içermektedir. Bundan kasıt, farklı seslerin farklı görüntülerle kullanılmasıdır. Ası'ya göre, *Kosmos*'daki sesler diyejetik değildir çünkü çerçevenin dışından gelmektedirler. Yani çerçeve içindeki görüntüde görülen eylemler ile, duyulan sesler örtüşmemektedir. Örneğin, Apollonik düzeni gösteren bombalama sesleri arasında Diyonizyak olan hayvan ulumaları, bağrıışları ve ötüşleri duyulmaktadır. Buna ilaveten, gökten cisim düştükten sonra duyulan telsiz sesleri anlaşılmas sözcükleri ve elektrik cızırtısı ile sanki alternatif bir evrenden gelmektedir.

Olay yerine sirenleri duyulan polis araçları gelir. Şehir halkı merakla cismin düştüğü yere doğru gitmekteyken herkes ne olduğu hakkında farklı bir yorum yapar. Neptün kuyruklu bir yıldız olduğunu düşünür ama Yahya ona katılmaz. Sınırların açılmasına karşı olanlar ise Ermenistan tarafından atılan bir roket olduğuna eminlerdir. Polis, halkın olay mahallinden uzaklaşması uyarısı yapar.

Battal askerlerden kaçarken ilk önce cismin düştüğü alana geri döner. Daha sonra İlhan'ın cenazesine denk gelir ve ağlamaya başlar. Diğer çocuklar oğlanın ölümünden Battal'ı sorumlu tuttukları için ona taş atmaya başlarlar ve hayvan görüntüleri ve sesleri arasında gördüğümüz Battal kaçmaya devam eder. Kaz, at ve inek sesleri duyulur ve görüntüleri gösterilir. Battal en sonunda Yahya'nın evine gelir ve Yahya ona kaçması için yardım eder. Çünkü uzlaşmacı Söylemlerarası denge aşamasında, Yahya Battal'ın etkisiyle bir dönüşüm geçirmiştir. Neptün Battal'ın arka kapıdan çıkmasına yardım eder. Asker gitmek üzereyken Neptün bağırır ve tam o anda bir rüzgâr çıkar. Bu Neptün'ün Battal'a vedasıdır. Battal geldiği gibi telaş içerisinde, nefes nefese, ağlayarak ve koşarak kaçmaktadır. Kar yağmaktadır ve gökyüzü karanlık ve bulutludur. Kamera yukarı aya doğru hareket etmektedir. Filmin

başlangıcıyla aynı şekilde sonlanır. Dionysos'un sembollerinden biri olan ayın görüntüsü kapanış sahnesidir.

Battal'ın etkileri ortadan kalktığında ya da azalmaya başladığında, insanların ilk baştaki tepkilerinde çok daha sert bir tutumla, yabancıya yani Battal'a başkaldırmışlardır. Battal, yabancı olarak geldiği yerden, bulunduğu yeri dönüştürmüş olma hissiyle ayrılmak daha doğrusu kaçmak zorunda kalır (Gürses ve Becerikli, 2016, s. 1514). Sonuç olarak Apollonik olan ile Diyonizyak olan karşılaşmış, etkileşime geçmiş ve yıkıcı sonuçlar sonunda bir dengeye ulaşılmıştır. Bu denge ahengi, mükemmel bir mutlu sonu göstermemektedir. Aksine şiddetli bir çatışma süreci sonunda geline kültürel değişim ile ulaşılan bir dengeyi göstermektedir. Gene de filmin sonunda, Diyonizyak figür Battal, Kars'ta yakınlaştığı insanların hayatlarını geri dönüştürülemeyecek bir şekilde değiştirmiş ve o insanların değerlerini sorgulamalarına neden olmuştur. Bu değerlerden kasıt Apollonik sistemin değerleridir. Böylelikle oradaki kültür yenilenmiştir.

3.5. *Jin* Filminin C z mlenmesi

Jin 17 yaşında değer bir kızın,  yesi olduğu terör örgütünden ve kolluk kuvvetlerinden kaarak ninesinin yanına gitme hikayesini anlatmaktadır. Yönetmene göre Jin, cevapları kesinleşmemiş, bocalayan bir karakterdir ve bu nedenle  rg tt n ayrılır (Değirmen, 2015, s. 114). Jin başında kırmızı başörtüsü ile ormanda tek başına büyükannesinin yanına gitmesi ile modern bir kırmızı başlıklı kız hikayesini andırmaktadır.

Erdem, değer bir gerilla kadınının çıkmazını anlatan *Jin* ile, *Kosmos* filmi ile başladığı, doğanın insan tarafından tahribatı temasını işlemeye devam etmiştir (Colin, 2014, s. 119). Değirmen'e göre, *Jin* filminin hikayesini besleyen iki ana gövde vardır (2015, s. 112): İlki, insanın kendi istekleri ve amaçları doğrultusunda doğaya müdahale etme yetkisini kendisine hak görmesi sonucu, doğayı kaprislerine amade bir nesne haline getirmesi ve bu bakış açısıyla doğayı sömürmesi olarak düşünülebilir. İkincisi, Kürt sorununu ele alarak bir tartışma açmasıdır. Bu iki konu, doğa ve insan dikotomisi üzerinden bir araya getirilmiştir. Film boyunca kadraj dış sesler ile, bomba ve silah sesleri duyulur. Bu da bir savaşın sürüp gitmekte olduğu izlenimini verir. Lakin klasik savaş filmlerinde seyircinin görmeye alışık olduğu, savaşan tarafların net bir ayrımı yoktur. Aynı şekilde bir tarafın y c tilip, diğer tarafın canavarlaştırıldığı bir söylem de bulunmamaktadır. C nk  filmde x halkının y halkı ile olan mücadelesi değil, insanların çatışmasının neden olduğu doğa tahribatı gösterilmektedir. Ası'ya göre, Erdem bu filmde

gerillanın devlete karşı olan mücadelesini değil, bir kadının doğa ve hayvanlar ile, devlete ve gerillaya yani insana karşı olan mücadelesini göstermektedir (2016, s. 99). Dolayısıyla bu bir savaş filmi değil, doğa temalı bir filmidir.

Bu çözümlemede doğa ve insan konumu ‘Diyonizyak’ ve ‘Apollonik’ unsurlar çerçevesinde irdelenecektir. Hangi karakterler kültürün alanında, hangisi doğanın alanında, etkileşimleri nasıldır sorularının cevabı aranacaktır.

3.5.1. Jin’deki Diyonizyak Unsurlar

Jin’de, Bakkhalar’a Gönderme, Kitonyen Doğa ve Kültürün Reddedilmesi unsurları bulunmaktadır. Bu bölümde bu unsurlar tartışılacaktır.

3.5.1.1. Bakkhalar’a Gönderme

Jin Kürtçede hayat, Jin ise kadın anlamına gelmektedir (Colin, 2014, s. 118). İ harfinin üzerindeki aksana göre kelimenin anlamı değişmektedir. Filmin adı hem ‘kadın’ hem de ‘hayat’ kavramlarına gönderme yapmaktadır. Kadınların doğurgan olmaları nedeniyle hayat kaynağı olmaları göndermesi yapılmıştır. Paglia, kadınların doğa gibi doğurgan olmaları nedeniyle Diyonizyak olarak kabul edildiğini belirtmiştir (Deveci, 2018, s. 612). Dolayısıyla kadın karakterlerin varlığı Dionysos’u göstermektedir. Ayrıca Jin, Dionysos gibi iyileştiricidir. İlk önce bacağı yaralanmış bir eşeği, daha sonra da bacağı yaralı bir askeri iyileştirir. Eşek ve askere davranışı aynıdır. İkisine de yardım eder. Asker bir tehdit kaynağı olsa da yardımını esirgemez.

Reha Erdem filmlerinde kadınlar Diyonizyak alanda bulunmaktadır. Özellikle *Jin*’de bu daha çok vurgulanmıştır. Çünkü Jin doğa ile tamamıyla bütünleşmiş bir karakterdir. Bir hayvan ormanda nasıl rahat davranıyorsa, Jin de o kadar rahattır. Örneğin, Jin aynı *Kosmos*’daki Battal karakteri gibi rahatça ağaca tırmanıp inmektedir. Geceleri bir ağacın üstünde uyur. Vahşi hayat ile bir olmuştur. Bu karakterin Bakkhalar’a benzerliği görülmektedir.

Filmin başında örgüt üyelerinin mağarada kurduğu kamplar görülür. Jin’in yanında oturan kadın annenin yokluğunu anlatan bir türkü söylemektedir (Colin, 2014, s. 186). Türküsü bitince Jin ona sarılır ve diğer örgüt üyeleri ateşin başında dururken gizlice kamptan uzaklaşır. Bu kadın gibi, Jin’in karşılaştığı kadınlar ona yardım eder ve iyi davranır. Bakkhalar’da olduğu gibi, kadınlar arası dayanışma göze çarpmaktadır. Jin doğa ile bir bütün hale gelmiş olmasıyla Diyonizyak alandadır ve Bakkhalar’ı hatırlatmaktadır.

3.5.1.2. Kitonyen Doğa

Film eğrelti otu, peygamber devesi ve çeşitli ağaçların görüntüleri ile açılır. Karanlık, toprak, ölü yapraklar, kaplumbağa, geyik ve kertenkele görüntüleri ile devam eder. Bu kitonyen nesneler ile doğanın varlığı film boyunca vurgulanır.

3.5.1.3. Kültürün Reddedilmesi

Değirmen’e göre, Erdem filmlerinde kırmızı renginin kullanımı, toplumsal kodlara göre oluşturulmuş anlamından farklıdır (2015, s. 114). Kırmızı kanın ve etin rengidir. Dolayısıyla kitonyen bir çağrışımı vardır. Değirmen ise Erdem’in kırmızı rengini mücadelenin simgesi olarak kullandığını öne sürmüştür. Dolayısıyla, *Hayat Var* filminin sonunda, Hayat’ın kırmızı rujla yüzünü boyadığı ve *Kosmos*’da, Kosmos ile Neptün’ün ayaklarını kırmızıya boyadığı sahneler gibi, Jin’in de giydiği kırmızı tülbent, düzene baş kaldırmayı temsil etmektedir. Sadece kırmızı başlıklı kız hikayesindeki gibi büyükannesine giden bir kızın hikayesinden fazlası olarak düşünülmüştür. Fakat aynı benzetme ile düşünüldüğünde, Jin eğer kırmızı başlıklı kız ise, karşılaştığı ve ona zarar vermek isteyen adamlar kötü kalpli kurt olarak düşünülebilir. Çünkü Jin, film boyunca erkek karakterlerden kaçmaktadır.

Jin doğada insanların arasında olduğundan daha güvende hissetmektedir. Bombalar ve ordunun tehdidi ile karşı karşıya geldiğinde doğa sayesinde kurtulur (Ası, 2016, s.101). Bu nedenle, kültürün alanından kaçarak doğaya sığınır. Kültürün alanında, insanlar Jin’e zarar vermektedir. Jin bombalardan saklanmak için girdiği mağarada karşılaştığı ayı ile bile arkadaş olurken, insanlar onun için tehlike oluşturmaktadır. Sonuçta ayı da silah seslerinden korkup mağaraya sığınmıştır. Jin ayının da silah ve patlama seslerinden korktuğunu görünce, ona korkmamasını söyler ve bir elmayı ona doğru atar. Ayı elmayı yerken “Güle güle arkadaş” deyip uzaklaşır. Jin sadece ayı ile değil, birçok hayvan ile karşılaşır, insanlarla girdiği etkileşimden daha iyi bir etkileşime girer. Örneğin işçilerin başı Jin’e saldırmadan önce tehlikeyi haber verir gibi atın kişneme sesi duyulur ve sonrasında ise acı acı bakışları görülür (Koçoğlu, 2018, s. 112). At adeta Jin’e yardım etmek için kişnemiştir.

Filmde Jin’in karşılaştığı bir diğer hayvan geyiktir. Jin bir mağaranın ağzında yemek yerken, Apollonik düzenin koruyucusu ordunun uçakları geçer ve saklanır. Bir süre yürüdükten sonra dinlenirken bir ses duyar ve hemen saklanarak silahı ile beklemeye koyulur ama teröristler veya askerler yerine bir geyik çıkar karşısına. Mutlu bir şekilde ona bakar ve geyik gider. Geyik motifi *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filminde de Erdem’in kullandığı bir motiftir. Geyiğin Dionysos

dinindeki yeri önemlidir. Geyik motifi “Şarkı Söyleyen Kadınlar Filminin Çözümlemesi” başlığı altında tartışılmıştır.

Jin çok az konuşur. Dilin reddi sistemin sorgulanması anlamına geldiği için, Apollonik sınırcılığın reddi olarak da okunabilir. Çünkü dil, batıyı, ataerkil sistemi ve Apollonik olanı ifade etmektedir. Ancak Jin sadece belli kişilerin yanındayken konuşur. Örneğin, kıyafet almak için girdiği evdeki nine ile, ona yardım edip kendi kızı gibi iyi davranan otobüs şoförü ile, otobüsteki küçük kızla ve kurtardığı askerle konuşur. Ayrıca yol sormak için çobanla da konuşur. Fakat hapisshanede askerlerle konuşmaz. Dolayısıyla Apollonik söyleme doğrudan uymak veya karşı çıkmak yerine, uzlaşmaya gider. Kendisini güvende hissettiği zaman veya gerekli olduğu zaman konuşur.

Jin’in hem terör örgütü hem ordu hem de sivil insanlardan kaçarak doğaya sığınmasını, konuşmayı reddetmesini ne ordunun ne örgütün otoritesini kabul etmemesini kültürün reddi olarak okumak yanlış olmayacaktır.

3.5.2. Jin’deki Apollonik Unsurlar

Filmde Pentheus'a Gönderme, Apollonik Sistemin Kurumları ve Doğanın Tahribatı unsurları bulunmaktadır. Bu bölümde bu unsurlar tartışılacaktır.

3.5.2.1. Pentheus'a Gönderme

Jin kimlik aramasına denk gelince karakola götürülür. Karakoldaki komutan karakteri, o bölgede denetimi elinde tutması ile bir otorite figürüdür. Dolayısıyla Pentheus gibi yöneticidir ve bir kral figürü olarak okunabilir.

3.5.2.2. Apollonik Sistemin Kurumları

Jin, gerilla kıyafetleri içindeyken ve elinde silahını tutarken bir güç ve korku öznesi olur. Tüfek fallik bir nesne olarak gücü sembolize etmektedir. Ama sivil kadın kıyafetleri giydiği an bu gücü kaybeder. Bundan dolayı Jin gerilla kıyafetleri içindeyken çoban ondan korkar ama normal kıyafetler içindeyken ona sarkıntılık eder. O halde terör örgütü de ordu kadar Apollonik düzeni temsil etmektedir. Çünkü ordunun varlık amacı, devletin düşmanları ile savaşarak ülkeyi korumaktır. Dolayısıyla ordunun varlığını mantıklı göstermek için bir ‘düşmana’ ihtiyaç vardır. Terör örgütü de bu işlevi doldurarak Apollonik bir unsur haline gelmektedir. Bu noktada Apollonik düzeni gösteren tüfek olmaksızın, Jin’in bir kadın olarak, Diyonizyak bir özne olarak gücü kalmaz. Dolayısıyla Apollonik düzenden, yani hem örgütten hem de ordudan uzaklaşarak Diyonizyak doğaya kaçır.

Jin örgütten kaçtıktan sonra bir eve denk gelir. Örgüt ve ordu dışında ilk karşılaştığı Apollonik sistemin parçası bu küçük evdir. Biraz yiyecek, bozuk para, bir kitap ve kıyafet çalar. Jin tam çıkacakken telefonla annesini arar. Sonra da gider ve tekrar dağa çıkar.

Jin evden çıktıktan sonra bir kovuğa sığınır ve yemek yerken evden aldığı coğrafya kitabını karıştırır ve heceleyerek konuları okumaya başlar. “Türkiye’nin neresinde yaşıyorum?” okuduğu ilk cümledir. Coğrafya kitabını okuması bilinçli bir seçimdir. İlk olarak okul kitabı Apollonik bir kurum olan okulu göstermektedir. İkinci olarak, coğrafya sınırlarla ilgilidir. Türkiye sınırlarının nerede bitip, nerede başladığı Apollonik düzenin belirlediği sınırlara gönderme yapmaktadır. Devletin varlığını hatırlatmak istemişçesine tam o anda bir jet uçağı geçer ve korkan Jin kovuğun iç kısmına kaçarak saklanır. Dolayısıyla ordu, devletin kolluk güçlerinde biri olarak Apollonik bir kurumdur. Coğrafya kitabının gösterdiği okul ise bir diğer Apollonik kurumdur.

3.5.2.3. Doğanın Tahribatı

Apollonik düzenin çatışması doğaya ciddi anlamda zarar vermektedir. Film boyunca bomba ve çatışma sesleri duyulmakta ve çatışma nedeniyle hayvanlar ölmekte, ağaçlar parçalanıp yanmaktadır. Jin de hayvanlar gibi bombalardan ve kurşunlardan kaçır. Bir geyiğin çatışma anında vurulması gösterilir. Bir sahnede, Jin çatışma yüzünden yanmış ağaçların, harap olmuş doğanın içinden yürürken doğanın tahribatı gözler önüne serilir. Apollonik söyleme göre doğa sömürülebilir bir nesnedir. Dolayısıyla terör örgütü ve ordu çatışmasında, bölgede yaşanan yıkım önemsizdir.

3.5.3. Jin’deki Apollonik ve Diyonizyak Unsurların Etkileşimi ve Dengelenmesi

Filmde asıl karaktere odaklanan sahnelerde doğanın unsurları, yani Dionysos’un alanı görülmektedir. Askerlerin olduğu sahnelerde, hapishane gibi sistemin kurumları görülmektedir. Ağaçlar, dereler ve hayvanlardan; nezarethane, ev içleri ve otobüs sıralarına geçiş olmaktadır. Dolayısıyla Apollonik olandan Diyonizyak olana geçişler iki kategorinin farklılıklarını vurgulamaktadır.

Örneğin Jin’in ordu ile ilk karşılaşması bu noktada önemlidir. Jin karnını doyurmak için bir kuşun yuvasına çıkar ve orada duran üç yumurtadan ikisini alır ama anne kuş koruma hissi ile bağırmasını arttırınca birini bırakır ve sadece tek bir yumurtayı içer. Çünkü Jin doğadaki diğer canlılara değer vermektedir. Bir sincap gibi rahatça ağaçtan aşağı inerken askerlerin geldiğini

fark eder. Jin'in durduğu ağacın altında dinlenirler. Kuşun bağırışından şüphelenen askerler Jin'in olduğu noktaya işaret ederler. Fakat bir şey yapmadan oturup molalarına dönerler. Bir asker türkü söylemeye başlar. Jin askerin türküsünden hoşlanır. Bir anons gelir ve askerler koşarak uzaklaşır. Bu noktada ilk defa Diyonizyak olan figür Jin ile Apollonik figür olan askerlerin karşılaşması verilmiştir.

Apollonik düzenle ikinci karşılaşması olan eve gittikten sonra, yola çıkar ve otostop çeker. Fakat arabalardan inen adamlardan korkup saklanır. Erkeklerden korkmasına rağmen, yolun kenarında gördüğü yılandan hiç korkmaz. Bir tır onu alır. Tır şoförü iyi bir adamdır. Yol boyunca konuşurlar. Jin inerken otobüs ve minibüs dışındaki araçlara binmemesini, özellikle kamyonlardan uzak durmasını tembihler ve bir gofret verip veda eder. Jin'in Apollonik düzenle ikinci etkileşimi de yıkıcı değil yapıcı olmuştur. Tırdan inip otobüse bindikten sonra gerilim artmaya başlar. Otobüs asker durdurmasına denk gelir. Otobüsten inince İzmir'e otobüs bileti almak ister ama sabaha kadar sefer olmadığını öğrenir. Bunun üstüne otobüs bileti satan adam Jin'i taciz eder. Jin iğrenmiş ve rahatsız olmuş bir şekilde uzaklaşır. Otobüste gördüğü kadının bir kamyonla çalışmaya gideceğini görünce onunla gider. Jin gofretini onunla paylaşır. Karşılaştığı kadınlar, erkeklerin aksine ona destek olmuştur.

Çalışma yerine gelince, işveren ilgisini çektiği için Jin'i durdurur. Yaşını ve kimliğini sorar. Jin'in kimliği olmasa da işveren, Jin'den hoşlandığı için sorun olmadığını söyler. Bütün gün çalıştıktan sonra işveren yevmiyesini alması için çağırır onu. Sadece ona özel muamele olduğunu söylerken adeta Jin'i uyarmak istercesine at kişner. Jin, ertesi günün akşamı işverenin yanına gider. Adam orada Jin'e tecavüz etmeye çalışır. Jin karşı koyar ve kaçır. Fakat adam Jin'i yakalayıp döver. Bunlar olurken at yardım etmek istercesine kişneyip tepinir. Jin bir taşla işverenin kafasına vurarak ondan kurtulur ve ormana kaçır. Apollonik düzende Jin'e yer yoktur. Kriz yaşanmış ve Jin doğaya kaçmak zorunda kalmıştır. Ertesi gün otobüs garına tekrar gider. Otobüse binip Mersin'e yola çıkar. Yanına oturan küçük bir kız ona ne olduğunu sorar. Jin bir köpeğin saldırdığını söyler. Küçük kız nasıl korkmadığını, o Jin'in yerinde olsaydı, korkup kaçacağını söyler. Jin ise bir köpeğin büyük olsa bile bir insanı alt edemeyeceğini, eğer kaçarsa daha da çok korkacağını söyler. Jin karşılaştığı sorunlarla baş edebilmektedir. Fakat bu sefer karşısına daha büyük bir sorun çıkacaktır. Askerlerin kimlik taramasına denk gelir. Taramada Jin'i ve yaşlı bir adamı alıp karakola götürürler. Karakolda asker Jin ile konuşmaya çalışır ama Jin Türkçe anlamıyormuş gibi yapar. Çevirmeni çağırır ve onun vasıtasıyla konuşurlar. Tam o

anda çatışmadan haberler geldiğini duyunca, Jin ve yaşlı adamı nezarethaneye koyarlar. Yaralı teröristi de Jin ve yaşlı adamın yanına getirirler. Jin teröristi tanır ve hemen yanına gider. Terörist Jin'in kulağına bir şey fısıldadıktan sonra Jin onu öldürür. Jin bir köşede ağlarken, çevirmen gelip Jin'e yılmış ve tecavüze yeltenir. Yaşlı adam onaylamaz ama yardım etmek için de hiçbir şey yapmaz. Çatışma yüzünden bütün askerler sahaya gittikleri için komutan nezarethanedekilerin salınması emrini verir. Jin koşarak ormana doğru kaçır. Bu nokta kırılma anıdır. Çünkü Apollonik ve Diyonizyak olanın karşılaşması bir felaket meydana getirmiştir. Jin iki defa ona tecavüz etmek isteyen erkeklerin saldırısına uğramış, başka bir teröristi öldürmek zorunda kalmıştır. Doğaya geri kaçmaktan başka şansı kalmaz. Kaçarken bir ana yola gelir. İçten içe hala büyükannesine gitmek istediği için otostop çeker ama araçlar onu almaz. Oturup dinlenirken yolda karşıdan karşıya geçmeye çalışan bir kaplumbağa görür. Kendisi gibi o da çabalamaktadır. Bir araç durur ve iki adam çıkar içinden ama Jin korkup kaçır. Arabadan telsiz sesleri gelmektedir. Bu da polis veya asker olduklarına bir işarettir. Jin Apollonik düzen ile bir defa daha karşılaşma riskini ve kaçmak zorunda kalır.

Tekrardan dağa çıkar. Uçurumun kenarındayken teröristleri görür. İlk başta ısıklık çalmaya yeltense de sonra vazgeçer. Çünkü onlarla bir araya gelmesi, askerler ile karşılaşmasından farklı bir sonuç vermeyecektir. Apollonik düzenle etkileşimi bir felaket getirecektir.

Ormanda yürürken birdenbire bombalar düşmeye başlar. Böcekler, hayvanlar ve Jin kaçırlar. Bir eşek ölüsü görür. Hüzünle ona bakar. Apollonik çatışmanın neden olduğu doğa tahribatı, Jin'i derinden yaralamaktadır. Bir kovukta ağlarken bir vaşak gelir, ondan çekinir sonuçta vaşak yırtıcı bir hayvandır ama hayvan dönüp gider.

Apollonik düzenin çatışması doğaya zarar vermeye devam etmektedir. Bomba ve çatışma sesleri tekrardan duyulur. Jin kulaklarını kapır, diğer hayvanlar kaçır ve bir geyik vurulur. Jin çatışma yüzünden yanmış ağaçların, harap olmuş doğanın içinden yürürken bir askere denk gelir. Asker yaralanmış bir şekilde yerde yatmaktadır. Yaralı askeri kovuğa taşır ve onu teröristlerden gizler ve yarasına pansuman yapır.

Jin gece eşyalarını sakladığı kovuğa gider ve terör örgütünün kıyafetlerini giyer. Sivil halde Apollonik düzenle baş edememiştir. O da örgütün kıyafetlerini giyerek, düzene karşı çıkmaya karar verir. Asker, Jin'e şükran duymaktadır ve onunla konuşmaya çalışır. Jin umursamaz ama ona yardım etmeye devam eder. Su ve yemeğini askerle paylaşır. Asker Çanakkale'den geldiğini, kardeşleri olduğunu anlatır. Annesinin fotoğrafını gösterir. Babasını hiç

görmediğini söyler. Jin bunun üzerine sinirlenir. O da babasını hiç görmediğini, Jin iki yaşındayken götürüldüğünü söyler. Bu noktada Jin'in neden terör örgütüne katıldığını öğrenmiş oluruz. Asker, toprağı bol olsun der ama mezarı olmadığı için Jin sinirlenir ve bağırır. Apollonik bir figür olan asker ve Diyonizyak figür Jin'in etkileşimi kriz halindedir. Fakat Jin gene de ona yardım etmeye devam eder.

Jin, sabah olduğunda askere dönüş yolunu gösterir. Hatta telefonla konuşmasına bile izin verir. O arada kendi annesini de arar. Annesine gelmeyeceğini söyler, sonra telefonu askere geri verir. Jin'in Apollonik düzene geri dönmeyeceği, Diyonizyak doğada kalacağı anlaşılır. O sivil yaşam, ordu ve terör örgütünde kısacası kültürün tüm ulaştığı yerlerden ve toplumsal yaşamdan kaçarak doğaya sığınmaya çalışmaktadır.

Asker hatıra olarak telefonun Jin'de kalmasını ister ama Jin kabul etmez. Asker “Bir gün inşallah bir yerde karşılaşırız. Çay bahçesinde mesela. Adını söyleyeydin bari.” der. Jin adını söyler. Asker hakkını helal etmesini isteyerek uzaklaşır. Bu noktada Diyonizyak olan ile Apollonik olan iki farklı figürün karşılaşması bir değişim meydana getirmiştir. Jin yumuşamış, asker de düşmanı olan bir teröriste yakınlık ve şükran duymaya başlamıştır. Normalde birbirine düşman olan iki kişiden birinin diğerini öldürmesi ile sonuçlanacak senaryo farklı şekilde gelişmiştir. Jin genç askere kıyamamıştır. Her ne kadar Apollonik düzenden sadece zarar görse de şifa verici Diyonizyak yanı ağır basmış ve askere yardım etmiştir. Bu karşılaşma askeri de değiştirmiştir. Artık düşmanı, düşman olarak görmemektedir. Bir gün tekrar bir araya gelmeyi diler. Öte yandan bu karşılaşma bir yıkım getirecek ve Jin'in sonu olacaktır.

Asker gittikten sonra Jin de ormana iner. Ama ormanda ordu tarafından pusuya düşürülür. Bir anda her yerden kurşun yağmaya başlar. Hızlıca adeta bir sincap gibi ağaca tırmanır. Fakat vurulur ve yere düşer. Jin'in bedeninin çevresine hayvanlar toplanır. Adeta cenazesine gelmiş gibi başında beklerler. Jin kameraya bakarken bir bomba sesi duyulur ve ekran kararır. Sonunda ölmüştür.

Diyonizyak karakter Jin'in, Apollonik düzenle karşılaşması genel olarak yıkıcı sonuçlar doğurmuş ve onun ölümüne neden olmuştur. Fakat bütün bu karşılaşmaların sonucunda Apollonik bir figür olan yaralı askeri değişime uğratmıştır. Filmin sonundaki tek umut bu değişim olanağı olmuştur. Jin'i bir terörist değil, ona yardım eden ve hayatını borçlu olduğu bir insan olarak görmeye başlar. Kültürün yenilenmesini sağlayan tek nokta burasıdır. Sadece bir karakter de olsa değişmiştir. Öte yandan Apollonik düzen var olmaya devam edecektir. Bu da

Diyonizyak doğanın tehdit altında kalacağı ve iki unsurun çatışma durumunun süreceği anlamına gelmektedir.

Sonuç olarak Apollonik olan ile Diyonizyak olan karşılaşmış, etkileşime geçmiş ve yıkıcı sonuçlar beraberinde bir dengeye ulaşılmıştır. Bu denge ahengi veya mükemmel bir mutlu sonuç göstermemektedir. Aksine şiddetli bir çatışma süreci sonunda geline kùltürel değışim ile ulaşılan bir dengeyi göstermektedir. Gene de filmin sonunda, Diyonizyak figür Jin, karşılaştığı insanlardan sadece birinin bile olsa, hayatını geri dönüştürülemeyecek bir şekilde değıştirmiş ve o insanın değerlerini sorgulamasına neden olmuştur. Bu değerlerden kasıt Apollonik sistemin değerleridir. Böylelikle kùltürün yenilenmesini sağlamıştır.

3.6. *Şarkı Söyleyen Kadınlar* Filminin Çözömlenmesi

Şarkı Söyleyen Kadınlar deprem tehlikesi nedeniyle neredeyse tamamı boşaltılmış bir adadaki bir grup insanın hayatlarından bir kesite odaklanmaktadır. Sert mizaçlı ve oğlu ile problemler yaşayan Mesut Bey, mucizevi güçleri olan ve herkese yardım etmeye çalışan Esma, hastalanan atları iyileştirmeye çalışan ve hiç konuşmayan Esma'nın akrabası Emin, Esma'nın tek başına ve çaresiz bir halde bulduğu Meryem, Mesut Bey'in hasta ve hayata tutunamayan oğlu Adem, darbe döneminde işkence görmüş mahkumlara sağlıklı raporu verdiği için vicdan azabı çeken ve bundan dolayı adaya kaçmış olan Doktor ve Adem'in kötü davrandığı eşı Hale karakterleri oluşturmaktadır.

Değirmen'e göre, filmde karakterler üç gruba ayrılmıştır (2015, s. 119). İlk grubu Esma ve Emin'in oluşturmaktadır. Bu karakterler diğ er insanlardan farklı bir şekilde, saf bir inançla yaşamaktadırlar. İkinci grupta sistemin bekçisi olarak konumlanmış, eril zihniyetin ve toplumsal düzenin değerlerini benimsemiş ve bu değerleri çevrelerindeki kişilere dayatan, korku ve vicdan azabı içinde hayatlar süren Mesut ve Doktor bulunmaktadır. Son olarak da bu iki grup arasında olan ve herhangi bir kategoriye tam olarak girmeyen, zayıf ve kendini gerçekleştirememiş olan Âdem bulunmaktadır. Değirmen'in bu kategorilerinden hareketle, ilk gruptaki Esma ve Emin karakterlerini Diyonizyak figürler, ikinci grubu Apollonik figürler olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü Esma ve Emin doğanın bir parçası olarak, Apollonik sistemin değerleri ile kısıtlanmamış, kendi inançları ve değerleri doğrultusunda hayatlarını yaşarken, Mesut ve Doktor karakterleri Apollonik sistemin değerlerini içselleştirmiş, fakat bu yüzden umutsuzluk ve korku içinde yaşayan karakterlerdir. Filmin hikâyesi ilerledikçe ve Esma'nın diğ er karakterlerle etkileşimi arttıkça, ilk gruba daha sonra Meryem ve Hale de katılacaktır. Ayrıca kayıp oğlunu

arayan acılı anne karakteri de bu kategoriye girmektedir. Diyonizyak ve Apollonik Unsurlar başlıkları altında bu savın nedenleri tartışılmıştır.

Bu çözümlemede doğa ve insan konumu ‘Diyonizyak’ ve ‘Apollonik’ unsurlar çerçevesinde irdelenecektir. Hangi karakterler kültürün alanında, hangisi doğanın alanında, etkileşimleri nasıldır sorularının cevabı aranacaktır.

3.6.1. *Şarkı Söyleyen Kadınlar*’da Diyonizyak Unsurlar

Şarkı Söyleyen Kadınlar’da, Bakkhalar’a Gönderme, Kitonyen Doğa, Babaya Baş Kaldırmak ve Kültürün Reddedilmesi unsurları bulunmaktadır. Bu unsurlar bu bölümde tartışılacaktır.

3.6.1.1. Bakkhalar’a Gönderme

Hikâye adada geçmektedir. Dolayısıyla denizin hikâyedeki yeri önemlidir. Deniz unsuru, Reha Erdem’in *Hayat Var, Koca Dünya ve Kaç Para Kaç* filmlerinde olduğu gibi bu filmde de önemli bir unsurdur. Boydak’a (2006, s. 137) göre, Reha Erdem’in birçok filminde deniz en belirgin sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Deniz adanın çevresini belirleyip sınırladığı gibi karakterleri de sınırlamaktadır. Karakterler bir yanda adada kalmak isterken bir yandan da deprem tehlikesi yüzünden korkmaktadır. Kadın karakterler bu konuda daha farklı bir tavır takınmaktadır. Esmâ’nın etkisi ile Meryem ve Hale adada kendilerini güvende hissederler. Sürekli doğanın içinde, ormanda çimlerin üstünde yatarken, denizde yüzerken ve şarkı söyleyip dans ederken görünmektedirler. Hatta Hale en rahat yatağın deniz olduğunu söyler. Diğerleri de ona katılır. Bir tepede kuşların ötmesi gibi bağıarak deniz hakkında aynı şeyleri söylerler. Martılar tepelerinde uçmaktadır. Koşarak kıyafetleri ile denize dalarlar. El ele tutuşarak yüzerler. Bu halleri ile doğa ile bir bütün olmuş gibi gözükmektedirler. Bu nedenle Bakkhalar’ı hatırlatmaktadırlar. Özellikle Esmâ karakterinin doğa ve diğer insanlar ile etkileşiminde Bakkhalar ile olan benzerliği görülmektedir. Örneğin, filmin açılışında çok güçlü rüzgarlar esmektedir. Esmâ ormanda yürürken bir ağaç yıkılıp, önüne devrilir. Tam yıkılırken bir at adeta Esmâ’yı uyarırcasına kişner. Bu noktada dış sesi duyarız: “Allah bazı kullarının ruhlarını kendisini görme şevkiyle ve aşkıyla genişletmiştir ki onların kalpleri Allah aşkının billur saflığı ile doludur. Zaman onlardan sorulur.” Esmâ’nın bu kullardan biri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü tehlike anında atlar vasıtasıyla uyarılmış ve kurtulmuştur. Esmâ’nın hayvanlar ile özel bir ilişkisi vardır. Bu yönüyle oldukça Diyonizyak bir figürdür. Sonraki sahnede, Esmâ evine giderken bir geyik görür. Geyik, Bakkhalar ile özdeşleştirilen bir

hayvandır. Deübner, Dionysos törenlerini tasvir eden çizimlerde, Bakkhalar'ın kollarında ya bir çocuk ya da geyik tutar şekilde gösterildiğini belirtmiştir (And, 1962, 56). Ayrıca Dionysos rituslarında kadınlara yavru geyik, erkeklere sarmaşık dövmeleri yapılırdı (Tecimer, 2006, s. 50). Geyik sembolünün Dionysos inancı için önemi görülmektedir. Geyik motifi filmde başka sahnelerde de tekrarlanır. Örneğin, filmin sonuna doğru Âdem ortadan kaybolduğunda, Esma onu aramaya çıkar. Esma ormanda Adem'i ararken Allah'tan ona yol göstermesini ister. Dua ederken orada uyuyakalır. Uyanınca bir geyik görür. Geyiği takip edip Adem'i yerde uzanırken bulur. Esma kucağında Adem'i çocuk gibi taşıyarak götürür. Bu hali ile güçlü Bakkhlar'dan birisidir. Diğer kadınlar gelip Esma'ya taşımakta yardım ederler.

Filmin başında Esma ilk defa Meryem'i gördüğünde onu geyik zanneder. Çünkü Meryem daha önce Esma'nın geyik gördüğü yerde çalılıarın arasında saklanmaktadır. Sonra onun Meryem olduğunu ve başından kötü bir şey geçtiğini anlar. Meryem Esma'ya pastanecinin nasıl onu taciz ettiğini anlatır. Esma onu evine götürür ve yatağını ona verir. Kendisi de küçük kanepede yatar. Pastaneci ile dalga geçerek Meryem'in moralini düzeltmeye çalışır. Daha sonra geyiği göstermek için Meryem'i ormana götürür. Orada kafasına geyik boynuzlarına benzer dallar koyar ve geyiklere seslenerek yürürler. Meryem de onunla arar geyiği. Önce coşkulu bir şekilde ararlar sonra toprağa yan yana yatıp dinlenirler. Başka bir sahnede tekrar ormanda Esma ve Meryem görülmektedir. Esma tatması için Meryem'e bir ot verir. Şifalı ve güç verici olduğunu söyler. Kendi de biraz yedikten sonra kükreme taklidi yapar. TV'de gördüğü bir kadının, bir kaplanı köpek gibi evcilleştirmiş olduğundan bahseder. "Kaplan, kaplan olduğu hatırlayarak kadını kapsa nasıl olur?" diye sorar. Burada vahşi bir hayvanın evcilleştirilmesinin doğasına nasıl aykırı olduğu ve bunun eleştirisi görülmektedir. Bunun üstüne 'kap kap kaplan kapıyor' diye şarkı söylerler. Sonra hoplayıp zıplayarak Bakkhalar gibi dans ederler. İki kadının Bakkhalar ile benzerlikleri görülmektedir.

Esma herhangi bir karakter sağlık sorunu yaşadığında onları iyileştirir. Hatta ölmüş olan Adem'i hayata döndürür. Bu Diyonizyak iyileştiriciliğinin simgesidir. Bakkhalar gibi kendinden geçen Esma, Dionysos'un iyileştirici ve var edici yanını göstermektedir. Doğadan gücünü alan Esma, otlar ile şifalı karışımlar yapıp Adem'e verir. Mesut fenalaştığında, Esma herhangi bir cihaz kullanmadan Mesut'un tansiyonuna bakar. Doktor geldiğinde, o da Esma ile aynı sonucu söyler. Esma Doktor gibi bilimin olanaklarını kullanmadan sağlık sorunlarını anlama ve iyileştirme gücünü elinde tutmaktadır. Besleyici ve iyileştiricidir.

Esma karakteri aynı zamanda Prometheus'u hatırlatmaktadır. Yangın sahnesindeki alev imgeleri insanlara ateşi taşıyan titan Prometheus'u çağrıştırmaktadır. Ayrıca, Nietzsche'ye göre, Prometheus aslında Dionysos'un maskelerinden biridir (Çağlıyan, 2017, s. 49). Prometheus insanlara ateşi vererek onlara bir özgürlük sunmuştur. Zeus'un öfkesini üzerine çekmesiyle, sonsuz işkence ile cezalandırılmıştır. İnsanların yararı için kurban etmiştir kendini. Esma da Prometheus'u akla getirmektedir. Çünkü çalıştığı aile ve çevresindeki diğer insanlar için çok çaba sarf etmekte, kendisi için bir şey yapmamaktadır. Adem'i diriltmiş olsa bile, Mesut ona düşmanlık besler ve saldırır. Prometheus Zeus'u dinlemeyip, insanlara ateşi vermiştir. Bunun üzerine Zeus, Hephaustus'a Prometheus'u Kafkasya Dağına çakmasını emretmiştir. Prometheus, Zeus onu affedene dek yıllarca orada kalmıştır. Bu süre boyunca her gün bir kartal gelip onun ciğerini yemiş, gece olunca sabaha kadar ciğeri tekrar eski haline gelmiş ve ertesi gün aynı ceza tekrarlanmıştır (Dougherty, 2006, s. 5). Bu cezaya benzer bir şekilde Esma her gün Mesut'un evinde çalışmakta, ona ve çevresindeki insanlara yardım etmeye çabalamaktadır, fakat her gün bu kısır döngü tekrarlanmaktadır. Sonunda ise Mesut'un onu suçlaması ile kaçmak zorunda kalır.

Esma karakterlerin hangisinin yardıma ihtiyacı olsa, onlara yardım etmeye çalışır. Meryem ve Handan da Esma'dan etkilenirler. Hatta Adem'e bile etkisi geçer. Fakat Adem'in erkek bünyesi bunu kaldıramaz ve bocalar. Öte yandan kadınlar, kendi problemleri ve onlara yapılan haksızlıklara rağmen, diğerlerine yardım etmeye, destek olmaya ve onları iyileştirmeye devam ederler. Esma Mesut tarafından kovulsa da ona yemek götürür ama Mesut istemez. Sonra pişman olup peşinden seslenir, koşar. Esma onu duymaz ve ormanın içinde yürümeye devam eder. Uçurumun kenarından bakarken düşer. Emin ertesi sabah Esma'yı uçurum kenarında bir taşın üzerinde baygın halde bulur ve onu iyileştirir. Emin de Esma kadar güçlü olmasa da şifa verici özellikler taşır. Meryem geceleyin erkek karakterlerden birinin saldırısına uğrasa da kimseden şikayetçi olmaz. Hande, Âdem onu ne kadar aldatıp kullansa da ona hala yardım etmeye çalışır. Fakat erkekler bu yapıcı güçten mahrumdur.

Ada iskelesinde kayıp oğlunu arayan acılı anne karakteri de Diyonizyak figürlerin arasına girmektedir. Oğlunu arayan anne, faili meçhul cinayetler yüzünden kaybolan kişilerin annelerini akla getirmektedir. Apollonik sistem, devletin kolluk kuvvetlerinin olanaklarını kullanarak, kendine tehdit olarak gördüğü kişileri ortadan kaldırabilir. Çocuğunu arayan bu kadın, Apollonik sistemin kurbanlarından birisidir. Dolayısıyla Apollonik söylemin karşısında konumlanmış

olması onu Diyonizyak bir karakter yapmıştır. Ayrıca Bakkhalar'ı hatırlatmaktadır. Çünkü polisler onu götürmeye geldiğinde onlara karşı çıkarak çocuğunun hakkını savunur.

Filmdeki kadın karakterler otoriteye sessizce karşı koyarak, kendi aralarında doğanın içerisinde var olmaktadır. Kadınların doğada huzur içinde bulunmaları, birbirleri ile dayanışma içinde olmaları Bakkhalar'ı hatırlatmaktadır.

3.6.1.2. Kitonyen Doğa

Adada iki tehlike kaynağı bulunmaktadır: deprem ve atlardaki salgın hastalık. İki tehdit de doğadan kaynaklanan kitonyen tehditlerdir. Doğa hem şifayı hem de hastalığı bünyesinde barındırmaktadır. Kitonyen toprak demonik, küflü ve hastalık dolu olarak nitelendirilmiştir. *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'daki doğa da aynen böyle demoniktir. Bu yüzden adada depremler meydana gelmekte, güçlü rüzgarlar esmekte ve atlar hastalanmaktadır.

Atların hastalığıyla bir tek Emin ilgilenmektedir. Hayvanlara yardım etmek için onlara ilaç sürer fakat Emin'in Esmâ gibi iyileştirici bir gücü yoktur. Bu yüzden atlar ölmektedir. Fakat Emin ve Adem'in Esmâ ve diğer kadınlarla etkileşimi sayesinde, yaraları ve problemleri ile yüzleşme cesareti edinir, kendi problem ve acıları ile yüzleşirler (Yalçınkaya, 2016, s. 122). Sürekli hasta atlarla ilgilenmekten Emin'in de vücudunda yara çıkmıştır. Kendine pansuman yapar. Film ilerledikçe Emin kitonyen doğa ile daha da bütünleşir ve daha da Diyonizyak bir karakter haline gelir.

3.6.1.3. Babaya Baş Kaldırmak

Âdem karakteri babası ile sorunlu bir ilişkiye sahiptir. Babası ondan memnun değildir, çünkü Âdem Mesut'un istediği kalıba girmekte direnir. Mesut, düzgün bir hayatı olmadığı, bir işte tutunamadığı, eşi ile ilişkisini sürdürmediği için oğluna kızar. Hatta Âdem hasta olduğunu söylemek ve yardım istemek için aradığında bile telefonunu açmaz. Âdem evine kalmaya gelince çok sinirlenir. Adem'in Esmâ'nın yaptığı yemekleri bile yemesini istemez. Mesut'un biçime ve geleneksel değerlere olan bağlılığı, onun Apollonik söylemin belirli bir kalıba soktuğu bir karakter olduğunu göstermektedir. Âdem bu özellikleri taşımadığı için ona kızmaktadır. Adem'e tedavi için para vermesinin tek nedeni ondan kurtulmayı istemesidir.

Âdem de babasının istediği kişi olamamanın verdiği aşağılık kompleksi ile, hepten babasının onaylamadığı eylemlerde bulunur. İşinden kovulur, karısını aldatır, çalar ve boş boş gezer. Böylelikle hem sisteme hem de babasına direnir. Bu nedenle sürekli tartışır. Adem babasının arzularını yerine getirmeyerek ona karşı çıkmaktadır.

3.6.1.4. Kültürün Reddedilmesi

Bu filmde Erdem filmlerinden ayrılan bir nokta vardır. Normalde kültüre direnen ve bu yüzden konuşmayı reddeden karakterler kadındır. Hayat ve Jin gibi. Fakat bu filmde, Emin konuşmaz. Esmâ dışında diğ r insanlarla bir ilişkisi yoktur. Herkesten uzak durur. Atlar ile ilgilenmediğı zamanlar kitabını okur. Tam anlamıyla doğanın içinde münzevi bir var oluşu vardır. Apollonik alandan kendini soyutlayarak doğada Esmâ, atları ve kitabı ile yaşamayı seçmiştir. Bu nedenle Diyonizyak bir karakterdir. Diğ r insanlarla ve onların dünyası ile bir ilgisi yoktur ve onların arasına girmeyi reddeder. Dolayısıyla kültürü de reddetmektedir.

3.6.2. şarkı Söyleyen Kadınlar'da Apollonik Unsurlar

şarkı Söyleyen Kadınlar'da, Pentheus'a Gönderme ve Apollonik Sistemin Kurumları unsurları bulunmaktadır. Bu unsurlar bu bölümde tartışılacaktır.

3.6.2.1. Pentheus'a Gönderme

Mesut Kral arketipinin özelliklerini taşımaktadır: emreder, kontrol eder, düzeni sağlar, kuralları koyar. Fakat tam anlamıyla otoritenin sağlayıcısı olarak kabul edilemez; ada yıkılmaktadır, hastalık her yere yayılmaktadır (Gürses ve Becerikli, 2016, s. 1515). Ayrıca kendi oğluna bile sözünü dinletememektedir. Kral figürü olan Mesut, bunları engellemek için bir şey yapamaz. Bu durum, Dionysos'un gelmesinden sonra, Thebai kentinin yıkılmasını, düzenin sarsılmasını çağrıştırmaktadır.

Mesut, yani ailenin reisi, burjuva sınıftan olması ile Bakkhalar hikâyesindeki Pentheus'u hatırlatmaktadır. Bakkhalar'da Pentheus, kadınları Dionysos'u kabul edip ona taptıkları, sarhoş olup orgiastik ritüellere katıldıkları için kınar. Bu filmde kadınlar bu tür eylemlerde bulunmamaktadır. Fakat bu eylemleri çağrıştıran daha ufak çaplı eylemlerde bulunurlar.  rneğ n, romantik veya cinsel anlamda özgürlüğünü eline almış kadın karakteri, ya da bu yönde hareket eden kadın karakteri otorite sahibi erkek karakterler tarafından engellenmektedir. Mesut, Esmâ'nın Emin ile beraber olduğunu öğrenince onun gelmesini istemez. Halbuki Emin Esmâ'nın akrabasıdır. Mesut Esmâ'yı kınar ve onu uzaklaştırmaya çalışır. Bu açıdan Mesut'un tam bir Apollonik karakter olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Mesut ayrıca görünüşüne düşkün bir karakterdir. Apollonik estetik anlayışına göre her şey düzgün ve nizamlı olmalıdır. Her ne kadar toplum içine pek çıkmasa da gene de dış görünüşüne önem verir.  rneğ n, Esmâ ormanda geyik gördükten sonra koşa koşa Mesut'a haber vermeye gider. Mesut banyoda saçını boyamaktadır. Esmâ onu saçını boyarken gördüğü için

çok kızar. Sonra sakinleşince Esmâ ile geyik hakkında konuşur. O anda Esmâ Mesut'un alnındaki saç boyasını fark eder ama Mesut saklamaya çalışır.

Mesut avlanmaktan hoşlanır. Evi avlanmış ve doldurulmuş hayvan kafaları ile doludur. Fakat karnını doyurmak ve hayatta kalmaktan ziyade, onları evinin duvarını süslemek için öldürür. Doldurulmuş hayvanlar, o hayvanları öldürdüğünün bir göstergesidir. Doğa ile uyum içinde yaşamaz. Kendini onlardan izole etmiştir. Adada bazı anlar silah sesleri duyulmaktadır. Bu sesler Mesut'un avlanırken silahını ateşleme sesleridir. Meryem ve eski eşi ormanda konuşurken onları gözetlediğinde elinde bir tüfekle ağacın arkasında onları dinlerken görülür. Ayrıca röntgencilik Apollonik bir eylemdir.

Mesut ve Doktor kadınlara karşı oldukça ataerkil ve nesneleştirici bir bakış açısı taşımaktadır. Havuzda hoşlarına giden kadın vücut tipinden bahsederler. Ama kadın vücuduna tam anlamıyla bir meta gibi yaklaşırlar. Apollonik sistemde ataerkil düzen işlemektedir. Dolayısıyla kadının konumu ikincildir. Cinsel bir obje olarak görülmektedir. Mesut ve Doktor da Apollonik söyleme entegre olmuş karakterler olarak bu söyleme aktif olarak katılmaktadırlar. Dolayısıyla Mesut ve doktor karakterlerinin otorite figürü olmaları ile Pentheus'u hatırlattıkları söylenebilir.

3.6.2.2. Apollonik Sistemin Kurumları

Doktorun kendi özel muayenesi vardır. Orada çalışmaktadır. Fakat darbe döneminde hapishanede çalışmış ve işkence gören mahkumlara sağlam raporu vermiştir. Bu nedenle şehirden kaçarak adada saklanmaktadır. Doktor iki farklı Apollonik kurumu göstermektedir: hastane ve hapishane.

Doktor, Mesut ile benzer bir karakterdir. O da Apollonik sisteme tamamıyla entegre olmuştur. Örneğin onun da kadınlara yaklaşımı cinsiyetçi ve metalaştırıcıdır. Esmâ Meryem'in başından geçenleri anlatınca, "Keşke göğüslerini göstermeseymiş." diyerek kızı suçlar. Meryem'in muayenesinde çalışmasına izin verse de onun işini bile bile ağırlaştırır. Su taşımak ve depoyu doldurmak Meryem'in işinin bir parçasıdır. Doktor duş alırken suyu ziyan eder. Böylelikle Meryem'in iş yükü artmaktadır. Meryem'e bu şekilde yük olmasına rağmen onunla evlenmek ister. Evlenme teklifini Meryem'in geçmişini araştırıp onu daha önce evlendiğini bildiğini söyleyerek yapar. Meryem bir süre düşündükten sonra kabul eder. Fakat doktor çok kıskanç ve sahiplenicidir. Örneğin bir sahnede Meryem ve Adem'i ormanda konuşurken gizlice izler. Röntgencilik Apollonik bir eylemdir. Âdem mutsuz ve yalnız olduğu için Meryem onu

teselli etmeye çalışır. Fakat Âdem Meryem'in bacaklarına dokunmaya çalışınca, Meryem uzaklaşır. Ama Âdem eve gitmek için yardım isteyince reddedemez. Doktor bütün bunları gördüğü için çok sinirlenir, eve giderken Meryem'in kapının önünde bıraktığı su bidonlarını tekmeleyerek devirir ve su yere dökülür. Meryem gelince tekrar doldurmak zorunda kalır. Doktor gene suyu boşa akıtır. Meryem'den intikam almak amacıyla bunu yapmaktadır. O akşam Âdem düştüğü için Doktoru çağırırlar. Adem'in yarasına bakarken bile bile acıtır. Bir merhem bırakır ve Mesut'u bir kenara çekip durumunun ciddi olduğunu, tedavi için yollaması gerektiğini söyler. Göndermesi konusunda ısrar eder çünkü Adem'in sağlık durumunu önemsemekten ziyade, Meryem'i Adem'den kıskanmaktadır. Bu yönüyle diğer karakterleri kontrol etmeye çalışan bir otorite figürüdür ve Apollonik bir karakterdir.

Oğlunu arayan acılı anne karakteri adada oğlunu arayarak gezerken polisler onu yakalayıp götürürler. Burada polis teşkilatına işaret edilmektedir. Hapishane, hastane ve polis teşkilatı filmde saptanan Apollonik kurumlardır.

3.6.3. *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da Diyonizyak ve Apollonik Unsurların Etkileşimi ve Dengelenmesi

Şarkı Söyleyen Kadınlar'da iki dış ses kullanımı bulunmaktadır. Bu iki ses kullanımı Diyonizyak ve Apollonik söylemin sembolleri olarak düşünülebilir. Bunlardan ilki Halit Ergenç'in seslendirdiği Fecr suresinin 27. ayetinde geçen nefs-i mutma'inne ayetinden parçalar iken, ikincisi ise Reha Erdem'in kendisinin seslendirdiği, adada hoparlörden gelen uyarı anonslarıdır (Yalçinkaya, 2016, s. 119). Nefs-i mutma'inne kavramı, günümüzde, tasavvufi bir terim olarak 'insan benliğinin en üst mertebelerinden biri' anlamında kullanılmaktadır (Sülün, 2009, s. 2). Mutmain kelimesi TDK online sözlüğüne¹⁸ göre, "inanmış, gönlü kanmış, emin olan" anlamına gelmektedir. Yani inançlı bireyin kendi benliğinin üst seviyesine çıkması olarak yorumlanabilir. Anonslar ise adadaki tehlikeyi, tehlikeden kaçmayı vurgulamaktadır. Yalçinkaya'ya göre bu anonslar, nefs-i emare'dir. Emare, nefsin kötülüğü emredip durması anlamına gelmektedir (Sülün, 2009, s. 13). Yani, Nefs-i emare, insanın korkak ve kaçmaya çalışan yönünü gösterirken, nefs-i mutma'inne adadan kaçmayan, ada ile bütünleşmiş, cesur karakterleri göstermektedir. Belediye hoparlörlerinden yapılan anonslar, adadan ayrılmayı öğütlemektedir. O halde, hoparlörden gelen dış ses, Halit Ergenç'in okuduğu sözlerin tersini göstermektedir. Ayrıca aksanı, okunma şekli, sesin tonu itibariyle kötü bir ritim taşımaktadır. Bu

¹⁸ Erişim tarihi 10.06.2019.

iki karşıt ses bir dikotomiyi işaret etmektedir. Bir yandan belediye yetkililerinin adayı terk etme çağırısı Apollonik söylemin mesajını oluştururken, diğerk yanda inancın getirdiği adada kalma isteği Diyonizyak söylemin alanında ele alınabilir. Bu iki dış sesin, film boyunca birbirleriyle çatışan mesajlar vermesi Apollonik ve Diyonizyak söylemin çatışması olarak okunabilir.

Yalçınkaya'ya göre, filmdeki dış seslerin oluşturduğu ritim, tasavvuftaki nefis mertebelerine gönderme yapmaktadır. Emmare nefsin yüzünden, adadan, yani depremden dolayısıyla tehlikeden kaçmak, kişinin kendi iktidarının sebep olduğu bir seğımdir (Yalçınkaya, 2016, s. 119). Kişinin iktidarına örnek olarak, Mesut ve doktor karakterlerinin durumları verilebilir. Hem Mesut hem Doktor; erkek, baba ve patron olarak iktidarı ellerinde tutmaktadır. Bu iki karakter Apollonik söyleme en çok entegre olmuş iki karakterdir. Mesut adada elektrikler gittiği, sular akmadığı ve TV düzgün çalışmadığı için şikâyet etmektedir. Adada hayat kalmadığından yakınmaktadır. Bir yandan adada kalmak ister, öte yandan da terk etmeyi göze alamaz.

Doktor Meryem'in gelişi ile yumuşamıştır. Bakkhalar'da Dionysos'u kabul eden kâhin Teiresias gibi eski halinden farklılaşmıştır. Doğa ile arasındaki bağı, kendi doğasını yavaş yavaş hatırlamaya başlamıştır. Doktor Meryem ile etkileşime geçtikten sonra yavaş bir şekilde değişime uğramaya başlar. İlk başta sürekli Meryem'i gözetlemekte ve ona zorluk çıkarmaktadır. Örneğin Meryem ve Âdem ormanda otururken onları gözetler. Fakat onlarda uzaklaşmaya çalışırken yere düşer ve yakınında bir atın kendisi gibi yerde yatmakta olduğunu görür. Bu anda Diyonizyak doğanın ve kendisinin de doğadaki diğerk varlıkların bir parçası olduğunun farkına varmaya başlar. Bu noktada Diyonizyak ve Apollonik unsurlar etkileşime girmekte, değişim ufak ufak olsa da başlamaktadır. Meryem tüm bu olanlardan habersiz, Doktorun evlilik teklifini kabul eder. O anda deprem olur. Bu deprem, Diyonizyak ve Apollonik unsurların etkileşiminin getirdiği sarsıntı olarak okunabilir.

Doktor, evlilik kutlamasında Meryem'e Cahit Sıtkı Tarancı'nın *Desem ki* şiirini okur. Suratsız ve sessiz Doktor, şiir okuyan bir adam haline gelmiştir. Kutlama bittikten sonra, Meryem ve Doktor yatak odasına giderler. Meryem üzerini çıkarırken, Doktor "Keşke o adama göğüslerini göstermeseydin." der. Doktor hala Apollonik kısıtlamaların etkisinde olduğu için Meryem'i suçlamaktadır. Meryem bundan dolayı doktora kırılmıştır. Ondan ayrı aşağı odada yatmaktadır. Doktor bu duruma üzölse de Meryem'i anlamaz ve kızmaya devam eder. Doktor Meryem'i kontrol etme hakkını elinde tuttuğunu düşünmektedir. O yüzden böyle

davranmaktadır. Doktorun Meryem ile iletişimindeki sürtüşmeler, eleştirel üst söylem ve kurmaca karşıt söylemin bir araya gelmesinden doğan problemler olarak okunabilir.

Meryem'in eski eşi onu bulur ve hasta olduğunu söyleyip yardım ister. Meryem de Doktorun sakladığı parayı bulup, eski eşine verir. Ama eski eşi onunla bir araya gelmek istemektedir. Meryem ise Doktora söz vermiştir. Doktoru sevmeye çalışır. Bütün bunları gören Mesut Doktora haber verir. Doktor, Meryem'in onu tuzağa düşürmeye çalıştığını düşünmektedir. Meryem ise sadece onu sevmeye çalışmaktadır. Eski eşi ve Doktor arasında kalan Meryem tükenmiştir. Her ne kadar Meryem ikisine de yardım etmek istese de iki adam da sadece Meryem'e zorluk çıkarmaktadır. Bu noktada, valizleri ile sokakta oturan kadınlar ve yük çeken at görüntüleri art arda gösterilir. Erkeklerin yükünü çeken kadınlar ve adalarda ulaşım aracı olarak kullanılan atlar arasında bir bağ kurulmuştur (Koçoğlu, 2018, s. 116). Her ikisi de erkeklerin yükünü taşımaktadır ve her ikisi de bu sorumluluk altında ezilmektedir. Apollonik düzenin ataerkil örgütlenmesi kadınları ezmektedir.

Meryem gece ormanda yürürken birisi ona saldırır. Ertesi gün yaralı bir şekilde yatarken, Esmâ, Âdem, Mesut, doktor ve Hale yanında dururlar. Esmâ Meryem'in ayaklarını ovuştururken "Şu iki işi bana yapma. Elini üstümden uzaklaştır ki, dehşetin beni yıldırmasın. O zaman çağır, ben cevap veririm ya da ben söyleyim, bana cevap ver. Yanlışım ne, suçum ne? Bana suçumu günahımı bildir. Ne için saklıyorsun yüzünü ve beni kendine düşman sanıyorsun? Bak. Lime lime yırtık bir elbise gibiyim. Unuttun mu insan olduğumu? İnsan ki kadından doğmuş. Günleri kısa ve sıkıntıya tok. Çiçek gibi açar ve solar. Gölge hızıyla da kaçır ki tutamazsın." der. Burada hem Allah'a hem de suçu işleyen kişiye yakarmaktadır. Aynı zamanda genel olarak kadınların erkeklerden çektiği zulme eleştiri getirmektedir. Suçlunun kim olduğu kesin değildir ama bir ipucu vardır. Meryem saldırganın sol elinde bir yüzük olduğunu söyler, fakat odadaki bütün erkeklerin sol elinde yüzük vardır. Âdem Meryem'den içlerinden hangisinin saldırgan olduğunu söylemesini ister. Esmâ'ya ve Meryem'e sarılmaya çalışır. Doktor Adem'i susturmak ister ama Âdem Meryem'e dönerek önceden Doktorun işkence görenlere sağlam raporu verdiği için adada saklanan bir ödle olduğunu söyler. Esmâ ve Hale onu susturmaya çalışır. Âdem söylememesi gereken bir şeyi söylediğini fark edince Mesut ve Doktorun onu öldüreceğini söyleyerek kadınlara sarılır. Âdem tam olarak Apollonik söyleme dahil olmadığı için onlara karşı gelmekte, öte yandan da onlardan korkmaktadır.

Kadınlar ormanda otururken Hale niye polise gitmediklerini sorar. Meryem tanıdık biri olduğunu söylemiştir. Kimin yaptığını bilse de polise gitmek istemez. Bir yandan tanıdığı insanları korumak ister, öte yandan da zaten polis, Apollonik sistemin en büyük bekçilerinden bir tanesi olduğu için yardımcı olamayacaktır. Kadınlar erkeklerin problemleri dünyasından kaçmak için doğaya sığınmışlardır.

Meryem hala su bidonlarını eve taşımaktadır. Doktor gelip elinden bidonları alarak önünde yere çömelir. Durmasını ister. Elini tutarak onu affetmesini ister. Kendisinin herzeyi affettiğini söyler. Meryem gerçekten işkenceci olup olmadığını sorar. Doktor hiçbir şeyi bilmediğini söyleyerek eve döner. Doktor uyurken Meryem odasına girer. Doktorun masasında duran silahı alıp ona doğrultur. Sonra yerine geri koyar. Doktor sessizce ağlar çünkü Meryem'in silahı kendine doğrulttuğunu görmüştür. Bu haliyle Meryem uysal halinden sıyrılıp gerçekten vahşi bir Bakkha gibi gözükmemektedir. Fakat kendini durdurur. Ertesi gün Doktor yaşlı bir hastasından para almaz. Yaşadığı değişim belirgin hale gelmeye başlamıştır.

Doktor çok büyük bir vicdan azabı çekmektedir. Meryem'den kendisinden korkmamasını, isterse adadan gidebileceklerini söyler. Hatta Doktor için Meryem'in ona iyi davranması bile önemli değildir. Meryem'e bakmak, onunla ilgilenmek istemektedir. Meryem'in ateşi olduğunu fark eder. Doktor Meryem'e bakmadığı için kendine kızar, ona düzgün bir yatak almaya karar verir. Tesadüfen Meryem'in eski eşi yatağı getirir. Meryem'i yaraları ile görünce Doktorun onu dövdüğünü düşünerek ona saldırır. Meryem gitmesi için bağırarak adamın üstüne vahşi bir Bakkha gibi atlar. Doktor silahı ile adama ateş eder ama adam kaçır.

Âdem Apollonik ve Diyonizyak kategorileri arasında sıkışmış bir karakterdir. Ne tam birine ne ötekine tam anlamı ile entegre olmuştur. Bu yüzden sorunludur. Örneğin işte rüşvet alır ama Apollonik bir görev bilinci ile rüşvet aldığını patronlarına bildirir. Bu yüzden de işten kovulur. Karısını aldatmaktadır. Fakat sevgilisine de iyi davranmaz. Hatta sevgilisi ile beraberken Hale'yi arayıp ondan borç ister. Beraber yatarken, sertçe sevgilisinin üstüne çıkar ama kız onu iter. Âdem, cinselliğe Apollonik söylemin hedeflemeci seks anlayışı ile yaklaşır. “Paglia'nın deyimiyle hedeflemeci ya da nişan almacı seks sadece vajinal penetrasyonu içermektedir. Öte yandan ön sevişmede Dionysos'un akışkan ve yayılcı özelliğini ön plana çıkarılır” (Gürses, 2007, s. 89). Fakat Âdem, çevresindeki kadınların hepsine hedeflemeci seks anlayışı ile yaklaşmaktadır.

Adem'in kadınlara bakış açısı babası ve doktor ile benzerlik gösterir. O da kadınları bir meta gibi görmektedir. Hatta Esma Adem'in yarasına merhem sürerken ona bile saldırır. Esma "Abi yapma! Beni Allah yarattı" deyince Âdem yere devrilip "Beni kim yarattı?" diye ağlamaya başlar. Esma onu da Allah'ın yarattığını söyler. Doktor ve Meryem'in düğününde de herkesin gözü önünde sürekli Hale'ye fiziksel olarak tacizde bulunur. Meryem ile ormanda otururken onu da taciz eder. Kadınları bireyden ziyade cinsel nesne olarak görmektedir. Bu bakış açısı nedeniyle onları sömürür. Örneğin, hastane masrafları için Hale'den para ister. Hale, Adem'in kendisini aldattığını bile bile ona para ve alyansını verir. Buna rağmen, karısının diğer mücevherlerini çalarak babasının yanına gider.

Adem'in kadınları nesne gibi görmesi onlara kötü davranmasına neden olmuştur. Esma'nın yardım elini iter ve ona karşı kötü davranır. Örneğin iyileşmesi için kaydattığı şifalı karışımı içmek yerine saksıya döker. Esma'ya ve diğer herkese karşı gardını almıştır. Durduk yere problem çıkarmaktadır. Bir sahnede Esma'nın evine gider ve çamaşırlarını karıştırır. Emin'in kitabını yere atar. Arkasından Emin gelip çakısıyla Adem'i alt eder ve kitabını ister. Kitabını masaya koyup oturur. Âdem koşarak kaçır. Bunu gördükten sonra babasına Esma'nın Emin ile beraber olduğu yalanını söyler.

Âdem Diyonizyak doğanın bir parçası olan hayvanlarla anlaşılamaz. Örneğin, Mesut'un köpeği Simba, onu görünce deli gibi bağırmaya başlar. Âdem yolda gördüğü atlara taş atar. Apollonik sistemde ne kadar bocalamışsa, doğada da o kadar bocalamaktadır. Kendisini eğreti ve yabancı hisseder. Hayvanlar tarafından da bir tehlike gibi görülür. Apollonik karakterler de ondan uzak durmaya çalışır. Sadece filmdeki kadınlar ona şefkatle yaklaşmaktadır.

Adem'in dönüşümü Esma'nın onu hayata döndürmesi ile belirgin bir hale gelir. Esma, sadece dua ederek Adem'i hayata döndürdükten sonra bayılır, kendine geldiğinde çok halsizdir. İnsanların acılarını alıp kendine katar. Her ne kadar diğer insanları iyileştirse de kendi kötüleşir. Âdem acı çeken atların, diğer hayvanların ve insanların halinden anlamaya başlar ve önceki halini bir körlük durumu olarak değerlendirir. Yaşama bakış açısı değişmiştir. Bireysel yarar endişesinden, kolektif topluluğun yararına geçmiştir. Şehir hayatının donuk ilişkilerinin neden olduğu yalnızlık ve narsisizmden, diğer canlılara teması içeren bir düzleme geçmiştir. Adem'in yakarışı, eril zihniyetinin ve yabancılaşmanın karşısına inancın özünü koymuştur (Değirmen, 2015, s. 126). Böylelikle Apollonik sınırlamaların içinde var olmaya çalışan Âdem, Diyonizyak bir figür olan Esma'nın sayesinde, doğa ile bağını tekrar keşfetmiştir. Eleştirel üst söylemde

Apollonik düzende sıkışmış olan Âdem, Diyonizyak ortamda girdiği etkileşim sayesinde Söylemlerarası düzlemde bir dengeye yavaş yavaş ulaşmıştır. Örneğin, Âdem önceden Mesut'un kıyafetlerini izin almadan giymeye çalışırken, Esmâ onu iyileştirdikten sonra babasından kibarca izin alır. İlk başta Simba sürekli Adem'e havlarken, iyileştikten sonra iyi anlaşmaya başlarlar. Hatta ona sarılıp öper. Âdem karısından çaldığı mücevherleri ona geri verir. Babası ile sarılır. Oğlunu arayan kadını ararken Meryem'in eski eşine denk gelir. Yaralanmıştır ve açtır. Âdem onu çarşıya götürüp yardım eder. "Ne çok yaralı insan ve hayvan var. Ne çok yara var. Ben bunları hiç mi görmedim?" diyerek kendi körlüğüne ve bencilliğine şaşar. Adama çıkarıp parasını verir. Tam o anda oğlunu arayan kadını iki polis yaka paça götürmeye çalışmaktadır. Âdem yardım etmeye çalışır ama ona izin vermezler. Polis memurlarından birisi onu alaşağı eder. Apollonik düzene karşı gelmeye çalışınca şiddetli bir tepki ile karşılaşmıştır.

Esmâ'nın duası kısa bir süre için işe yarasa da Âdem gene kötüleşir. Doktoru çağırırlar. Doktor Adem'i muayene ederken, Doktorun yüzünde ne kadar çok acı olduğundan, gözlerinin acı ile parladığını, bir zamanlar Doktorun da kendisi gibi kör olduğunu söyler. Meryem'in Doktora kendi körlüğünü hatırlattığını söyler. Çünkü Doktor da Âdem gibi Diyonizyak olanla girdiği etkileşim sonucu değişmiştir. Artık kör değildir.

Âdem ölmek üzereyken yanında sadece üç kadın ve Simba vardır. Mesut döndüğünde Adem'in öldüğünü anlayınca Esmâ'yı suçlar, Esmâ'yı korumaya çalışan Meryem'i itip saldırmaya çalışır. Hale onu tutar, Simba da Mesut'a saldırır. Böylelikle kadınlar kaçarlar. Mesut silahını alıp, elektrikleri çalıştırır. Simba onu engellemeye çalışınca onu vurup öldürür. Trafo patlar ve yangın çıkar. Esmâ Emin ile bir ata binip kaçarken Mesut'un önüne bir ağaç yıkılır. Doktor da Meryem'i aramaktadır. Meryem'in eski eşi yangını söndürmeye yardım etmektedir. O da Adem'in ona yaptığı iyilik sayesinde bir dönüşüm yaşamıştır.

Mesut ağacın üstüne düşmesinden sonra Hale ve Meryem ormanda yerde yatarken görülür. İkisi de artık hiç korkmamaktadır. Bir geyik görülür. Tüm film boyunca Esmâ'ya yol gösteren geyiktir bu. Esmâ Emin ile ata binerek kaçarlar. Bir kuş ötüşü duyulur. Meryem de o sesin aynısı ile cevap verir. Esmâ'nın güvende olduğunu anlarlar. Aslında bu noktada Apollonik olan ile Diyonizyak olanın karşılaşması ve bir arada var olması söz konusudur. Apollonik burjuva kültürü içerisinde tek yönlü hale getirilen karakterlerin baskılanmış duyguları harekete geçiren Diyonizyak figür Esmâ'nın gidişi ile hikâyedeki diğer karakterler, Uzlaştırıcı Söylemlerarası boyutunun getirdiği krizler ile boğuşabilmek için farklılaşmışlardır.

Kosmos'da Dionysos'u simgeleyen yabancı olan Battal gibi, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'daki Esma ve Meryem de Apollonik düzende yaşayan insanlara kendi doğalarını hatırlatmayı istemektedir. Battal, kültürün baskıladığı ve yüz çevirdiği şeyleri, insanlara hatırlatmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla Battal karakterini bir kültür eleştirisi figürü olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Aynı şekilde *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da Esma bu görevi üstlenmiştir. Diyonizyak figürün, diğer karakterlerle etkileşime geçmesi Apollonik unsurlarla Diyonizyak unsurların karşılaşp uzlaştırıcı söylemde dengeye ulaşılmasını göstermektedir. Fakat bu denge tamamıyla mükemmel ve uyumlu olmak anlamına gelmemektedir. Aynı şekilde Apollonik veya Diyonizyak olanın diğerini yenip sindirmesini de içermemektedir. Etkileşimleri ile bir değişimin meydana gelmesi ve bu iki unsurun yıkıcı veya yapıcı bir biçimde bir arada var olması anlamına gelmektedir. Nitekim *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'ın sonunda Âdem, Mesut ve Simba ölür, Esma ve Emin kaçmak zorunda kalırlar. Doktorun yangında başına ne geldiği belirsizdir. Meryem ve Hale mutlu bir şekilde yıldızlara bakarken film sonlanır. Sonuçta bütün karakterler değişime uğramış ve kültür yenilenmiştir.

3.7. Koca Dünya Filminin Çözümlemesi

Koca Dünya Ali ve Zühal'in hikayesine odaklanmaktadır. Ali ve Zühal aynı kurumda yetişmiş kimsesiz çocuklardır. Kardeş oldukları söylenmiştir ama birbirlerine pek benzemezler. Ali bir araba tamircisinde çalışmakta ve kendisi gibi genç çocuklarla beraber köhne bir evde yaşamaktadır. Zühal ise bir aileye evlatlık verilmiştir. Fakat evlatlık verildiği aile ona kötü muamele etmektedir.

Bu çözümlemede doğa ve insan konumu 'Diyonizyak' ve 'Apollonik' unsurlar çerçevesinde irdelenecektir. Hangi karakterler kültürün alanında, hangisi doğanın alanında, etkileşimleri nasıldır sorularının cevabı aranacaktır.

3.7.1. Koca Dünya'daki Diyonizyak Unsurlar

Koca Dünya'da, Dionysos'a Gönderme, Bakkhalar'a Gönderme, Kitonyen Doğa, Babaya Baş Kaldırmak ve Kültürün Reddedilmesi unsurları bulunmaktadır. Alt başlıklarda bu unsurlar tartışılacaktır.

3.7.1.1. Dionysos'a Gönderme

Ali'nin aktif bir cinsel hayatı vardır. Dolayısıyla filmin başından itibaren Diyonizyak bir yönü vardır. Seks işçileri ile ilişkiye girmektedir. Zühal ile kaçmadan önce trans bir seks işçisi ile görülür. Öte yandan Apollonik düzende tutunmaya da çalışmaktadır. Ormana kaçtıktan sonra

Zühal ormanda kalsa da Ali kasabaya sürekli gider. Bir tamircide çalışır. Patronu onu panayıra götürür. Panayır alanındaki rengarenk giyinmiş, rahat hareket eden çingeneler Diyonizyak olarak nitelendirilebilir. Çünkü rengarenk, uyumsuz, kirli ve zevksiz giysileri ve rahat hareketleri ile Apollonik kültürün en önemli öğelerinden olan ideal biçim ve uyumun karşısında Diyonizyak karakterler olarak yer almışlardır. Aynı zamanda göçebe, eğitimsiz olmaları ve müziğin onlar için çok önemli olması nedeniyle Apollonik söylemin tam karşısında konumlanmışlardır. Özellikle sürekli müzikle iç içe olmaları ve aykırı oluşları ile tam anlamıyla Diyonizyaklardır. Ali panayırdaki bir seks işçisi ile beraber olur. Zühal için cinsellik sadece korkutucu anılardan oluştuğu için kardeşinin panayıra gitmesini istemez. Zühal'in cinselliğe bakış açısı, *Beş Vakit*'teki Yıldız'ın bakış açısı ile benzerdir. İkisi de cinsellikten korkar ve tiksinti duyar. Ali ise panayıra gitmekten kendini alıkoyamaz. Ali aynı zamanda Zühal'e karşı bir çekim hissetmektedir. Örneğin, Zühal çayı geçmek için kıyafetlerini çıkarırken, Ali Zühal'in bacaklarına bakar ama hemen bakışlarını kaçıır. Ali'nin Zühal'i kardeşi olarak koruma isteği ve kardeş sevgisi, yeni yeni keşfettiği cinselliği ile bulanmıştır. Benzer bir şekilde Zühal de Ali'yi kıskanmaktadır. Beraber panayıra gittiklerinde Çingene kadından rahatsız olup Ali'yi ondan kıskanır ve yanlarından uzaklaşır. Ali Zühal'i ararken başka bir oğlanla konuştuğunu görür. Ali ona sinirli bir şekilde seslenir. O da Zühal'i kıskanmıştır. Zühal Ali'nin panayıra gittiğini ne zaman anlasa, ondan gitmemesini ister. Ali de gitmeyeceğini söyler ama kendine hâkim olamaz ve işe gitmek yerine panayırdaki çingene kadına gider.

Ali aynada saçını düzeltirken Zühal onun kıyafetleri içinde sigara içişinin taklidini yapıp güler. Ali de Zühal'in kıyafetlerini giyip onun taklidini yapar. Birlikte gülerler. Yere düşüp uzanırlar. Dionysos bazı tasvirlerde sakallı ve maskülen bir erkek, bazılarında ise sakalsız ve uzun saçlı güzel genç bir adam olarak tarif edilmiştir. Çünkü iki cinsiyetin de özelliklerini barındırmaktadır. Dolayısıyla Ali'nin ve Zühal'in birbirlerinin kıyafetlerini giymeleri Dionysos'un travestiliğini hatırlatan bir sahnedir. Bu duruma benzer olarak ormanda kadın kıyafetleri içinde dolaşıp annesine seslenen bir adam bulunmaktadır. Sonuç olarak özellikle Ali karakteri üzerinden bir Dionysos benzerliği kurulabilmektedir. Çünkü Ali Diyonizyak özellikler taşımaktadır.

3.7.1.2. Bakkhalar'a Gönderme

Zühal'in Ali dışında korkmadığı tek insan, ormanda karşılaştığı yaşlı kadındır. Zühal çadırlarındayken Baba diye bir bağırış duyar. Yaşlı bir kadın babasını aramaktadır. Zühal'e

kimin kızı olduğunu sorar. Kendi babasının adının Yaşar olduğunu, onu tanıyıp tanımadığını sorar. Bütün dedelerinin isimlerini sayar, sonra da babasını kaybettiği için ağlamaya başlar. Zühal tam onun peşinden gitmeye yeltenince kusar. Yaşlı kadın da Zühal gibi babasını aramaktadır. Zühal yaşlı kadını bir tehdit olarak görmez. Zaten çok geçmeden de kadının ölüsünü bulur. Yaşlı kadın adeta ölmek için ormana gelmiş ve kitonyen olana geri dönmüştür. Zühal yaşlı kadının öldüğünü anladıktan sonra üstünü yapraklarla örter. Bir nevi onu gömer. Daha sonra yaşlı kadının eşarbını alarak başına örter. Sanki kendisi de ölmüş gibi bir izlenim uyandırır.

Zühal yaşlı kadına yakın hisseder. Zaman zaman ölüsünün yanında elini tutarak yatar. Bu iki karakterin doğada tek başlarına gösterilmeleri Bakkhalar'ı hatırlatmaktadır.

Zühal ilk başta sakin, korkak ve durgun bir kızken bir hayvan gibi davranmaya başlar. Örneğin açlıktan çalılıklardaki yemişleri çiğnemediği yer. Bir ağacın üzerinde uyuyakalır. Derede yürür ve kıyısında uyur. Eli ile bir balık yakalar ve öldürür. Doğada hayatta kalmayı öğrenmeye başlamıştır. Hayvanlar gibi avlanarak hayatta kalmayı öğrenir. Bu özellikleri ile Bakkhalar'ı hatırlatmaktadır.

3.7.1.3. Kitonyen Doğa

Ali ve Zühal ormana geldiklerinde tedirgindirler. Her ne kadar doğa bir kurtuluş noktası olsa da atmosferi tekinsiz gözükmektedir. Böcekler, yılanlar, karanlık ve soğuk olması ile kitonyendir. Apollonik toplumundan kısıtlamalarından ve dayatmalarından uzak olsa da kendi problemleri vardır. Ali ve Zühal soğuktan ve hayvanlardan korunmak zorundadır. İlk defa ormana geldiklerinde, Zühal özellikle yılan olmasından korkar. Ali olmadığını söylese de sonraki planda bir yılan görülür. Zühal kurtlardan da korkmaktadır. Bu Diyonizyak tehditle kitonyen doğanın varlığına işaret etmektedir.

3.7.1.4. Babaya Baş Kaldırmak

Baba karakteri ailedeki otorite figürüdür. Baba, Ali'nin Zühal'i görmesine izin vermez. Ali sürekli arayıp evlerine gitse de onu uzaklaştırırlar. Ali bir gün anneden, babanın Zühal'i eşinin üzerine kuma olarak getirmek istediğini öğrenir. Ali'nin gözü kararır ve ne pahasına olursa olsun babaya karşı gelerek kardeşini kurtarmaya karar verir. Kardeşinin eve hapsedilmesi ve kötü muamele görmesi nedeniyle Ali, aileye saldırarak Zühal'i kurtarır. Ama bütün aileyi öldürmesi gerekir. Burada babaya baş kaldırmak, sadece bir karşı çıkış olarak değil, temel anlamı ile onu öldürmek olarak en şiddetli hali ile yaşanmıştır.

3.7.1.5. Kültürün Reddi

Koca Dünya'da başkarakterler içinde bulundukları toplumsal yaşamın problemlerinden, zorluklarından ve onlara kötü davranan herkesten kaçarak doğaya sığınmışlardır. Bu anlamda *Şarkı Söyleyen Kadınlar*, *Hayat Var* ve *Beş Vakit* filmlerindeki karakterler ile benzer bir eğilim taşımaktadırlar. İki kardeş kendilerini sindirmeye çalışan kültürden kaçarak ormana giderler. Ormana geldikten sonra Zühal isimlerini değiştirmek ister. Kendine 'Mimi', Ali'ye 'Kumkum' ismini takar. Ali beğenmez, 'Kartal' gibi güzel bir isim ister. Zühal Apollonik dünyanın tüm izlerini, onlara verilen isimler dahil silmek ister. Bu yüzden Diyonizyak doğaya sığındıktan sonra kendi isimlerini o belirler.

Kardeşler hayvanlardan ve soğuktan değil, insanlardan en çok korkmaktadır. Aslında Apollonik sistem doğaya, yani Diyonizyak alana kadar uzanmaktadır. Örneğin Ali ormanda yaşamaya başladıktan bir süre sonra motorunu bıraktığından farklı bir yerde bulur ve hasarlıdır. Birisi kasıtlı olarak motoruna zarar vermiştir. Ayrıca Zühal dereye yıkanırken biri üstüne ışık tutar. Hemen giyinir ve kaçır. Sığınaklarına gidip bıçağı alır. Çünkü insan varlığı onun için tehdit anlamına gelmektedir.

İki kardeş ormanda bir sığınak inşa ederler. Bu derme çatma ev görüntüsünden sonra bir salyangoz gösterilir. Salyangoz ile iki kardeş arasında bir karşılaştırma söz konusudur. İkisi de salyangoz gibi gittikleri yerde kendi yuvalarını yaratmıştır. Ormanda kendilerine bir sığınak yaratsalar da bu sığınma geçici olacaktır. Ali'nin para kazanmak için Apollonik düzene dönmesi gerekmektedir. Bu nedenle hayatta kalmak için uygarlığa geri dönmeleri gerekecektir. Fakat Zühal şehre ne kendisi gitmek ister ne de Ali'nin gitmesini ister. O tamamıyla kültürü reddedip, Diyonizyak alan doğada yaşamayı istemektedir.

3.7.2. *Koca Dünya*'daki Apollonik Unsurlar

Koca Dünya'da, Pentheus'a Gönderme ve Apollonik Sistemin Kurumları unsurları bulunmaktadır. Bu bölümde bu unsurlar tartışılacaktır.

3.7.2.1. Pentheus'a Gönderme

Zühal'i evlat edinen aile Ali'nin onu görmesine izin vermez. Hatta Ali telefonla bile kız kardeşine ulaşamaz. Baba Ali'ye Zühal ile kardeş olmadıklarını söyler ve Ali'yi uzaklaştırır. Ailenin otorite figürü olan Baba iki kardeşi ayırmış, evlat edinmek maskesi altında Zühal'i kapaması yapmıştır. Aslında Zühal başta olmak üzere, Ali, kendi karısı ve kızını da kendi otoritesi altında korkunç bir yaşama mahkûm etmiştir. Bu anlamıyla Bakkhalar'daki Pentheus

karakterini hatırlatmaktadır. Ali ise onun hükmüne meydan okuyan Dionysos gibidir. Çünkü Babayı öldürerek kardeşini kurtarmış ve doğaya kaçırmıştır.

Filmde Apollonik unsurlar sakınılması gereken tehditler olarak kurgulanmış olsa da Apollonik temel figür olan koruyucu babanın eksikliği bir olumsuzluk olarak vurgulanır. Zühal ormana geldikten kısa bir süre sonra hastalanmıştır. Ormanda çoğunlukla yalnızdır. Ona arkadaş olarak sadece hayvanlar ve ölmüş yaşlı kadın vardır. Ayaklarını suya uzatmış bir şekilde ağlarken bir balık ayaklarının dibine gelir ve sanki onu sakinleştirmek veya yalnızlığını gidermek istermişçesine ayaklarına sürtünür. Bir sonraki sahnede balığın ateşte piştiği görülmektedir. Balık hem maddi hem manevi olarak ihtiyaçlarını gidermektedir (Koçoğlu, 2018, s. 124). Aslında doğa bir anne ve baba gibi hem onları doyurmakta ve korumaktadır hem de manevi ihtiyaçları için yanlarında olmaktadır. Burada özellikle baba yerine doğa, daha da spesifik olarak keçi karşımıza çıkmaktadır. Beyaz keçi ‘baba’ yerine konulan bir sembol olarak işlemektedir. Baba figürünün eksikliği film boyunca Zühal’in baba diye bağırışları ile vurgulanır. Zühal beyaz keçiyi ilk defa gördüğünde onun peşinden gider. Keçi ise Zühal’i görünce kaçar. Zühal’in psikolojik ve sağlık durumu kötüledikçe keçiyi görmektedir. Zühal’in sürekli midesi bulanır ve kusar. Bir sahnede kusarken keçi de yakınındadır. Ona hastalandığını söyler.

Ali ve Zühal, onları koruyup savunacak ebeveynleri olmayan çocuklar, sanki anne ve babalarıymış gibi ağaçlara sarılırlar. Baba eksikliğinin yanında anne eksikliği de Zühal ve yaşlı kadının ilişkisi üzerinden vurgulanmıştır. Zühal yaşlı kadın öldükten sonra aldığı eşarbi sürekli kendi yüzüne örter. Bu Zühal’in anne özlemini göstermektedir. Aynı şekilde *Şarkı Söyleyen Kadınlar*’da da Esmâ karakteri, bir ağaca dayanmış, yüzünde bir başörtüsü ile yatarken gösterilmiştir. Koruyucu annenin eksikliği bir eşarp ile giderilmeye çalışılmıştır.

Özetle, filmde koruyucu ebeveyn figürünün eksikliği belirtilmiştir. Onun yerine, zalim otorite figürü olarak üvey baba karakteri belirmektedir. Üvey baba bu yönü ile Pentheus’u andırmaktadır.

3.7.2.2. Apollonik Sistemin Kurumları

İki kardeş kaçarken ıssız bir yolda, terk edilmiş ve yıkılmış bir binaya sığınır. Zühal bulunacak olmanın endişesini taşımaktadır. Ali ise bir süre sonra unutulacağını söyler. ‘Koca dünyada’ elbet kendilerine bir yer bulacaklarını söyler. Fakat tam o anda bir araba sesinden korkup saklanırlar. İki kardeş Apollonik sistemin kolluk kuvvetlerinden bulunmaktan korkarlar. Ali üvey babasının Zühal’e kötülük yapıp yapmadığını sorar. Zühal cevap vermek yerine

ellerinin hiç benzemediğini söyler. Ali yüzlerinin de benzemediğini, Zühal'in güzel olduğunu söyler. Zühal belki birinin annelerine, diğerinin de babalarına benzediğini söyler. Büyük ihtimalle biyolojik kardeş değildirler. Tam o anda Ali'nin cebi çalar. Hemen sim kartını atar ve oradan uzaklaşırlar. Cinayet işlediği için Ali devletin kolluk kuvvetlerinden kaçmaktadır. Ali ve Zühal polisten kaçarken, bir ilçeye gelirler. İlk olarak Atatürk heykelinin önünden, sonra caminin önünden geçerler. O anda ezan sesi duyulur. Oradan uzaklaşıp, başka bir sokakta motosikleti park ederlerken polis arabası görülür. Yavaşça polisin aksi yönüne giderler. Burada, heykel ülkenin kurucusunu, ezan yaratıcıyı, polis yöneticilerin bir kolu olarak asayışı ifade etmektedir (Koçoğlu, 2018, s. 118). Politik, dini ve askeri otoritelerin simgeleri, Apollonik sistemin temsili olarak iki kardeşin karşısında belirmiştir. Fakat bir arada olmaları için iki kardeşin bu Apollonik unsurlardan ve bunların temsilcisi olan kişilerden kaçması gerekmektedir.

3.7.3. Koca Dünya'daki Apollonik ve Diyonizyak Unsurların Etkileşime Geçerek Dengelenmesi

Film boyunca Apollonik ve Diyonizyak unsurların tezatlığı vurgulanmıştır. Örneğin, Ali ve Zühal motorla yollardan geçerken yeşil dağların önünde fabrika bacalarının dumanı tütmesi görülmektedir. Diyonizyak doğa ve Apollonik düzenin karşıtlığı gösterilmektedir. Bu kontrast film boyunca vurgulanır. Örneğin sonraki sahnede bir kasabaya gelirler ve Atatürk heykelinin önünde dururlar. Atatürk heykelinin önünde panayır reklamı yapan bir araba geçer. Atatürk Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu olması ile Apollonik bir figürken, çingeneler, oyuncaklar ve karmaşası ile gezici panayır tamamen Diyonizyaktır.

Apollon ve Diyonizyak unsurların karşıtlığı Ali karakteri üzerinden vurgulanır. Çünkü Ali gündüz şehirde, yani Apollonik alanda, geceleri ise ormanda yani Diyonizyak alanda bulunmaktadır. Çünkü bir tamircide çalışmaya başlar. Patronu ile cuma namazına bile gider. Aslında sisteme entegre olmuş gibi gözükmektedir. Hatta kış geldiğinde bir ev tutarak şehirde yaşamayı istemektedir. Geceleri ise sığınaklarına geri döner. Şehrin insan gürültülerinden, ormanın hayvan seslerine geçiş olur. Zühal ise Diyonizyak alanda bulunmaktadır. Orada daha mutludur. Ali Zühal'e biraz para kazandıktan sonra oradan gideceklerini söyler. Zühal ise orada kalmak istediğini söyler. Ali'nin de mümkünse işe gitmek yerine onunla kalmasını ister. Hatta Ali ilk gün şehirden döndüğünde Zühal'e korkup korkmadığını sorar. Zühal korkmadığını ama yalnız kaldığını söyler. Ali yatak, battaniye ve yiyecek getirmiş, bir nevi baba karakteri gibi

olmuştur. Zühal battaniyeye sarıldıktan sonra Ali'nin elini tutar ve öper. Ali, Zühal'in ona taktığı ismi sorar. Dionizyak alana çekildiği için Zühal'in verdiği isimleri kabul etmiştir.

Zühal sakin, korkak ve durgun bir kızken bir hayvan gibi davranmaya başlar. Örneğin açlıktan çalılıklardaki yemişleri çiğnemediği yer. Bir ağacın üzerinde uyuyakalır. Derede yürür ve kıyısında uyur. Doğa ile bir bütün olmuştur. Öte yandan hastalığı kötüleşmektedir. Önceden hem Zühal'e hem Ali'ye ayna ile ışık tutan adam yüzüne ışık tutar ama Zühal güçten düşmüştür ve yerde yatmaktadır. Kaçamaz. Apollonik düzende var olamayan Zühal, Dionizyak alanda da insanlardan kurtulamamıştır. Zühal bir ağaca yaslanmış sigara içmeye çalışırken, üç adam gelip annelerini aradıklarını söyler ve onu görüp görmediğini sorarlar. Zühal görmediği için uzaklaşırlar. Ali döndüğünde Zühal'i sigara içerken bulur, elinden almaya çalışırken onu suya düşürür. O da Ali'nin üzerine atlar ve vurmaya başlar. Panayıra gittiği için sinirli ve üzgündür. Ali Zühal'in ateşi olduğunu fark eder. Zühal Bakkhalar'ı andırmaktadır.

Ali bir ağacın tepesinde bir şeyler atıştırırken, annelerini arayan üç kardeşi görür. Koşarak Zühal'in yanına gider ve adamlar konusunda onu uyarır. Adamların annelerini taşıdıklarını görür. Zühal bir boğaya gidip kızının yerini adamlara onun söylediğini bağırır. Bağırmasından hayvan kaçır. Zühal yaşlı kadının ebeveyni olarak boğayı görmektedir. Adamlar yaşlı kadını götürdüğü için üzgündür ve boğayı suçlar. Zühal'in hastalığı kötüleşmiş ve halüsinasyonlar görmektedir. Zühal beyaz keçiyi görünce baba diye defalarca seslenir. Ali keçiyi kovar ve Zühal'i susturmaya çalışır. Zühal iyice sayıklamaktadır.

Bu noktada çatışma yoğunlaşmaktadır. Çünkü Ali ve Zühal hem Apollonik düzene entegre olamamış hem de Dionizyak doğada Apollonik düzenden kaçamamıştır. Film boyunca bu iki alan birbiri ile etkileşimdedir ama bu etkileşim çatışmayı doğurmuş ve bir denge sağlanamamıştır. Tamirci Ali'nin çıkardığı plakayı bulunca Ali oradan kaçmak zorunda kalır ve işini kaybeder. Öte yandan ormana da insanlar geldiği için orada da güvende değildirler.

Ormandaki son gecelerinde ay ışığı altında koşuşturup oynarlar. Ali Zühal'in üzerini yaprak ile örter. Halatı birbirlerinin boyunlarına geçirip dönerek oynarlar. Suda yüzüp toprağın üzerinde uyurlar. Birlikte son güzel zamanlarıdır. Çünkü sabah olduğunda Zühal'in durumu kötüleşir ve onu bir hastaneye götürmesi gerekir. Fakat hastaneye gitmek Apollonik düzene geri dönüş ve polise yakalanmak anlamına gelmektedir. Aksi gibi tekneleri batmış ve motoru kullanılmaz hale gelmiştir. Bir taksi ile hastaneye giderler. Takside birbirlerine Mimi ve Kumkum diye hitap ederler.

Hastaneye geldiklerinde hemşire Ali'ye kayıt yaptırmasını söyleyip müdahale odasından çıkarır. Ali polis memurunu görünce kaçar. Sonra müdahale odasında Zühal'i bulamayınca diğer odalarda ararken polisleri görüp gene kaçar. Nefes nefese bir köşede saklanır. Hastaneye geri döner ama polisler orada olduğu için içeri giremez. Koşarken panayır reklamını yapan arabayı görür. Hastane duvarının kenarına ilişir ama polisler hala orada olduğu için içeri giremez. Orada nefes nefese ağlarken keçi sesi duyar. Beyaz keçi ona bakmaktadır. Biz buradayız baba diye bağırır ama keçi dönüp gider. Ali ağlayarak seslenmeye devam eder ama keçi uzaklaşır.

Filmin başında kasabada sığınak yapmak için malzeme alırlar. Zühal bir dükkânın camından kendi yansımasına bakmaktadır. Aynı zamanda çadırlarında aynaya bakarak saçını tararken de gösterilir. Ayna Dionysos'un ölümü ile ilişkilendirildiği için, Dionizyak bir unsurdur. Aynı şekilde, *Kosmos*'da Öğretmen karakteri aynada kendini izlerken, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da Âdem aynada kendisine bir tüfek doğrultmuş şekilde aynaya bakarken, *Hayat Var*'da Hayat berberin camından kendi yansımasına bakarken gösterilir. Bu karakterlerin ölümle ilgili deneyimleri olmuştur. Örneğin Öğretmen intihar etmiş, Âdem hastalanıp ölmüş, Hayat hastalanmış sonra düzeliş dedesini ölüme terk etmiştir. Zühal de filmin sonunda ölümle burun buruna gelir. Ölüp ölmediği muallak bırakılır.

Filmin sonunda Dionizyak alan ve Apollonik düzenin arasına sıkışmış iki kardeş bir türlü mutluluğu ve güvenli bir ortamı bulamaz. Çünkü Apollonik unsurlar, kendilerini tek güvende hissettikleri yer olan doğada da onları bulmuştur. Zühal Dionizyak doğada kalmak istese de hayatta kalmak için Ali'nin para kazanmasına ihtiyacı vardır. Fakat Ali Dionizyak doğası nedeniyle Apollonik dünyada başarısız olur. Tamircideki işini kaybeder ve parasını çaldırır. Zühal ise büyük ihtimalle üvey babasının ona tecavüzü nedeniyle gebe kalmıştır. Çocuk vücudu bununla baş edemez ve pes eder. Sonuç olarak iki küçük çocuğa bu koca dünyada yer yoktur. Bu iki Dionizyak karakter Apollonik sistemle olan etkileşimleri sonucu Apollonik düzen tarafından sindirilmişlerdir. Öte yandan bu sindirme tek taraflı olmamıştır. Ali de bir aileyi öldürerek bir dalgalanma yaratmıştır. Otorite figürüne karşı gelmiş ve onu yenmiştir. Bu anlamda hem Apollonik düzlemde hem de Dionizyak alanda değişimler ve yıkımlar meydana gelmiştir. Dolayısıyla bir kültürel dalgalanma ve yenilenmeden bahsedilebilir. Filmin sonunun seyircinin yorumlamasına açık bırakılması ise umut olduğunu göstermektedir. Film iki kardeşin zor bir durumda kalması ile bitse de Zühal'in iyileşme şansı da vardır. Dolayısıyla bir umut ışığı görülmektedir.

3.8. Filmlerde Doğanın bir Karakter olarak Yer alması ve Yönetmenin Doğa hakkındaki Hassasiyeti

Erdem filmlerinde doğa sadece bir mekan olarak bulunmamaktadır. Çözümlemede görüldüğü gibi, bazı filmlerde doğa adeta bir karakter gibi aktif bir şekilde kurgulanmıştır. Diğer karakterle etkileşime geçerek filmin hikayesini yönlendirmektedir. Örneğin *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da, Esma filmin başında ormanda yürürken tam ağaç önüne devrilmek üzereyken, bir at kişneyerek onu uyarır ve hayatını kurtarır. Benzer bir şekilde, filmin sonunda Mesut Esma'ya saldırdığında, köpeği Simba onu engellemeye çalışır. *Jin* filminde de Jin'e işveren saldırmaya yeltendiğinde gene bir at kişneyerek adeta onu uyarır.

Doğa, Erdem filmlerinde anlatıda da mekan olarak önemli bir yer tutmaktadır. Karakterler toplumsal hayattan kaçmak için doğaya gitmekte ve burada kendilerini bulmaktadır. Karakterler doğa sayesinde kendi vücutlarına karşı duydukları yabancılaşma hissini aşabilirler. *Beş Vakit*, *Jin*, *Koca Dünya*, *Hayat Var* ve *Kosmos* filmlerinde bu görülebilir. Örneğin *Beş Vakit*'te, Yıldız karakteri hayvanların çiftleşmesini gördükten sonra, cinselliğin normal olduğunu kabullenir ve cinselliğin insan doğasının bir parçası olduğunu onaylar.

Erdem filmlerinde, karakterler doğada toplumsal baskılardan özgür bir şekilde kendileri gibi davranabilirler. Öte yandan filmlerde, doğanın idealize edilmiş bir yer olduğu veya tüm hayvanların insanların yoldaşları olduğu gibi bir anlam çıkarılmamalıdır. Erdem filmlerinde doğa pastoral bir kaçış yeri değildir. Yönetmenin fikirleri, doğa yazınındaki romantik doğa anlayışı ile farklı bir konumdadır. Yönetmenin bu konudaki fikirleri “Doğa ve İnsan Dikotomisi” başlığı altında irdelenmiştir. Filmlerinde doğa çok yer alıyor diye, pastoral olarak nitelendirilmesini reddetmektedir. Onun filmlerinde doğa; hem soğuk, karanlık, tekinsizlik, hastalık, yıkım ve ölümü çağrıştırmakta, hem de yaşam, yaratım, aydınlık, vahşi hayat ve huzuru çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla doğa ne yüceltilmekte ne de alçaltılmaktadır.

Doğa karakterlerin kendilerini bulmak için döndükleri yerdir. Fakat insan faaliyetleri doğaya sızmaktadır. Örneğin *Koca Dünya*'da Ali ve Zühal motorla kaçarken, yeşil dağların arkasında bacası tüten fabrikalar gözükmemektedir. Yemyeşil dağ manzarasının arkasında, fabrikanın hava kirliliğine yol açtığı gerçeği sezdirilmektedir. *Jin* filminde ise, ordu ve terör örgütü çatışması nedeniyle ormanlar yanmakta, bombalar yüzünden hayvanlar ölmektedir. Yönetmenin, filmlerinde doğanın maruz kaldığı tahribatı, izleyiciye bu gibi görüntülerle sezdirmekte olduğu söylenebilir. Sonuç olarak bu filmlerde doğanın hem bir karakter olarak yer

aldığı, hem de yönetmenin doğa konusundaki hassasiyetini filmler vasıtasıyla dile getirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

SONUÇ

Batıdaki çevre sorunları ve bunların hikâye ediliş şekli Türkiye’deki örneklerden farklıdır. Çünkü sosyal-politik bağlam farklıdır dolayısıyla bu sorunların deneyimlenmesi ve hikâye edilmesi farklı olacaktır. Türkiye’de çevre sorunları sinemada, bu çalışmanın örnekleminde yani Reha Erdem sinemasında nasıl işlenip, hikâyenin bilinçaltında yer bulur sorusunun cevabı aranmıştır.

Çözümleme kısmında dört başlık altında Reha Erdem filmleri incelenmiştir: ‘Diyonizyak unsurlar’, ‘Apollonik unsurlar’ ve ‘bu unsurların etkileşime geçerek denge durumuna ulaşması’ başlıkları altında filmlerin çözümlemesi yapılmıştır. Ayrıca ‘Filmlerde Doğanın bir Karakter olarak Yer Alması ve Yönetmenin Doğa hakkındaki Hassasiyeti’ başlığı altında Erdem’in filmlerinde doğanın konumu irdelenmiştir. İlk üç başlık, Zapf’ın modelinin aşamalarını göstermektedir. Apollonik unsurlar Kültürel Eleştirel Üstsöylemi, Diyonizyak Unsurlar Kurmaca Karşıt Söylemi ve bu unsurların etkileşime girdiği düzlem Uzlaşmacı Söylemlerarası safhasını göstermektedir. Kurmaca Karşıt Söylem başlığı altında, Diyonizyak unsurların nasıl Apollonik sisteme nüfus etmeye çalıştıkları, hikâyede nasıl temsil edildikleri, hangi semboller aracılığıyla gösterildikleri irdelenmiştir. Eleştirel Üstsöylem başlığında filmlerin hikâyesindeki Apollonik unsurlar incelenmiştir. Apollonik unsurlar, kültürün nasıl işlediğini, kendisi gibi olmayanı nasıl yok gördüğünü ve hatta yok etmeye çalıştığını göstermektedir. Uzlaşmacı söylemler arasında ise birbirine zıt bu iki alanın nasıl etkileşime geçerek çatıştıkları ve bu çatışma sonucunda bir denge haline ulaşıldığı gösterilmiştir. Bu denge durumu, öğelerden biri diğerini yenip sindirdiği veya iki öğenin de birbiri ile eşit konuma geldiği, stabil bir denge durumu anlamına gelmemektedir. Diyonizyak ve Apollonik Dikotomisi hala sürmektedir. Gürses’e göre bu yaşamın dikotomik özelliğinden kaynaklanmaktadır. Antik Yunan’da da Apollon ve Dionysos nasıl birlikte var olmuşlarsa, şu an doğa ve kültür, birbirlerine karşıt olarak nasıl var olmaya devam ediyorsa, Apollonik ve Diyonizyak dikotomisi de sürmektedir (Gürses, 2007, 24). Bununla beraber son aşamada Apollonik düzen olduğu gibi kalmaz. Kültürel ekoloji kuramına göre çatışma durumu devam eder ve çatışmanın var olması dengenin nedenidir. Çünkü Apollonik ve Diyonizyak unsurların yarattığı çatışma durumu, kültürü yenileyici bir işlev taşımaktadır. Fakat dengenin getirdiği yenilenme her zaman olumlu olmamaktadır. Uzlaşmacı söylemler arası aşamasında yakalanan denge her zaman mutlu bir son vaat etmemektedir. Örneğin Battal bir şeyden kaçarcasına geldiği kasabadan, gene kaçarak ortadan kaybolur. *Koca Dünya*’da kız çocuğu

ölümle burun burunayken film sonlanır. Bazen de olumlu bitebilir. Örneğin *Hayat Var* filminde, Hayat karakteri erkek çocuğu ile bir tekneye binip babasından, dedesinden, annesinden ve okuldan, kısaca onu kısıtlayan bütün öğelerden kaçıp gider. Yani bu son aşamada, bazen iyi sonuçlar bazen de krizler ve hatta ölüm ile karşılaşmaktadır.

Çözümlemenin dördüncü başlığında ise filmlerde doğa kavramının anlatıyı nasıl şekillendirdiği, doğanın konumu ve doğa kavramının nasıl inşa edildiği incelenmiştir.

Çözümleme sonuçlarını şu şekilde özetlemek ve tartışmak mümkündür:

- Reha Erdem'in filmlerinde, doğa hakkında endişeler olduğu söylenebilir. Bu endişeler hem insanlar tarafından tahrip edilmiş doğa görüntüleri hem de gene insanlar tarafından zarar görmüş diğer insanların görüntüleri üst üste bindirilerek veya art arda gösterilerek verilmiştir. Örneğin *Hayat Var* filminde tecavüz edilen Hayat'ın ve kirletilmiş doğanın aynı çerçevede gösterilmesi veya *Jin* filminde insan çatışmasının doğa tahribatına neden olduğunu belirten görüntülerin kullanılması buna örnek verilebilir.
- Doğa veya çevre edilgen, değil etken karakterler olarak kurgulanmıştır. Karakterlerle etkileşime geçer. Bu ister rüzgâr olsun ister hayvanlar aynı şekilde işlemektedir. Dolayısıyla doğanın anlatıdaki varlığı görünürdür.
- Reha Erdem filmlerinde doğanın bir karakter olarak yer aldığı söylenebilir. Rüzgâr, güneş, su ve en önemlisi hayvanlar, yani doğanın farklı unsurları aynı insan karakterler gibi hikâyede yer kaplamaktadır. Örneğin *Jin*'de bir at Jin'i uyarmak için kişner. *Koca Dünya*'da keçi karakteri eksik babanın yerini doldurur. *Kosmos* ve *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da rüzgârın esmesi karakterler konuşması gibi mesajlar taşır.
- Filmlerde, doğal ve doğal olmayan unsurlar, Dionizyak ve Apollonik söylem ile okunabilmektedir.
- Reha Erdem'in filmlerinde doğa ve insan dikotomisi kültür ve doğa karşıtlığı üzerinden okunabilmektedir. Bir yanda kültürün alanında otoritelerini süren karakterler, bir yandan da bu otoriteden ve bu otoritenin bir parçası olmaktan kaçarak doğaya sığınan ve kendi doğasını kabul eden karakterler bulunmaktadır.
- Reha Erdem'in filmlerinde Dionysos ve Apollon dikotomisi, doğa ve kültür farklılığı olarak çözümlenebilmektedir. Apollonik sistemin unsurları ve Dionizyak doğanın unsurları irdelenerek bu sonuca ulaşılmıştır. Erdem filmlerinde kendilerini doğadan soyutlamış, kültürün değerlerini benimseyerek doğanın unsurlarına zarar veren

karakterler bulunmaktadır. Örneğin *Koca Dünya*'da Zühal'e tecavüz eden baba, *Jin*'de içinde oldukları çatışma nedeniyle doğayı yok eden ordu ve terör örgütü, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'daki Mesut bu karakterlere örnek verilebilir. Diğer yandan doğa ile bir bütün olmuş karakterler ile Diyonizyak unsurlarla açıklanabilmektedir. Örneğin, *Kosmos*'daki Battal ve Neptün karakterleri, *Beş Vakit*'teki çocuklar, *Jin* ve *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'daki Esmâ bu karakterler arasındadır.

- Örneklem olarak seçilmiş filmlerde, Diyonizyak ve Apollonik unsurların etkileşime geçip bir denge durumuna ulaşmış ve kültürel yenilenme sağlanmış şeklinde okumanın yapılmasının mümkün olduğu görülmüştür. Bu denge hali filmlerin hepsinde krizler ve çatışmalar sonucunda meydana gelmiştir demek yanlış olmayacaktır. Kültürel yenilenme ise, her filmde farklı bir şekilde gösterilmiştir. *Jin*'de sadece karakter bazında kalarak dar bir alanda gerçekleşmiştir. Asker ile *Jin*'in karşılaşmasından asker, teröristler hakkındaki görüşünü değiştirmiş olarak ayrılır. Fakat diğer karakterler için bir farklılığın meydana gelmediği söylenebilir. *Kosmos*'da ise dönüşüm bütün kasabayı değiştirecek şekilde geniş bir alanda yaşanmıştır. İnsanların değişmiş, hasta karakterlerin iyileşmiş, ölmüş bir karakterin hayata döndürülmüş ve bazı karakterlerin ölmüş olması, bu dönüşüme bağlanabilir.
- Doğal mekân veya şehir alanı gibi mekanların, anlatıda hem kavramsal hem de estetik önem taşıdığı söylenebilir. Doğal mekanların, Apollonik sistemden kaçan karakterlerin sığındığı alanlar olarak inşa edildiği şeklinde bir okuma yapılabilir. Fakat bu yüzden estetize ve idealize edilmiş, mükemmel, güzel ve tam anlamıyla güvenli bir sığınak olarak gösterilmemiştir. Aksine doğa hastalık, karanlık ve tehdit gibi kitonyen unsurları barındıran hem ölüm hem de yaşamı barındıran yerlerdir. Şehir, kasaba ve köyler ise, insanın diğer insanlar için meydana getirdiği zararı gösterdikleri için gürültüsü, pisliği ve çirkinliği, yani tüm çirkinliği ile gösterilmiştir. Çözümleme sonucunda ulaşılan bulgulara göre, incelenen filmlerde kültürün yarattığı Apollonik sistemin sorunları gösterilmektedir. Bu yüzden, Erdem filmleri doğa ve kültür arasında dikotomi üretmez. Aksine, var olan dikotomiye eleştirir ve antroposentrik bakış açısını gözler önüne sererek, kültür ve doğa dikotomisinin neden olduğu problemleri izleyicinin sorgulamasını sağlar.
- İnsan ve insan olmayan unsurlar arası ilişki, Diyonizyak karakterler için önemli bir yer edinmiştir. Rüzgâr, su, güneş, bitkiler, toprak ve hayvanlar insanlar kadar aktif ve

değerlidir. Ayrıca insanlar ile etkileşimleri bulunmaktadır. Apollonik karakterler için doğa sömürülebilecek, edilgen bir kaynaktır. Dolayısıyla böyle bir ilişkinin varlığından söz edilememektedir. Örneğin *Şarkı Söylen Kadınlar*'da Mesut için hayvanlar avlamak ve duvarını süslemek için vardır. Adadaki atlar ise yük taşımak için kullanılırlar. Tek amaçları insanlara hizmet etmektir. Hatta Mesut, sever gibi gözüktüğü Simba'yı, filmin sonunda öldürmekten çekinmez. Mesut'un oğlu Adem de dönüşüm geçirene dek hayvanlardan hazzetmez. Atlara taş atar ve Simba'ya bağırır. Bir diğer örnek *Kosmos*'daki öğretmen karakterinden verilebilir. O da köpeklerden sadece korkarken, Battal köpekleri anlar. Onların da insanlardan farklı olmadığını düşünür. Battal'ın doğa ile bir kavgası yoktur. Aksine Dionizyak bir karakter olması ile doğa ile bir bütün olmuş gibi görünmektedir.

- Çevresel sorunların filmin ana teması olarak değil, arka planda hissettirerek işlendiği gözlemlenmiştir. Örneğin *Hayat Var*'daki arka plandan gözüken çöpler, *Koca Dünya*'da dumanı tüten fabrika bacaları, *Jin*'de bombalama yüzünden yok olan ağaçlar vurgulanmıştır. Fakat arka planda gösterilen görüntüler olması nedeniyle, film çevre problemlerini açıkça eleştirmek yerine, var olan durumu tasvir ederek izleyiciye bu sorunları hissettirmektedir.

Sonuç olarak Reha Erdem filmlerinin çözümlemesi ile Apollon ve Dionysos dikotomisinin yanında, birçok dikotomi ortaya çıkmıştır. 'Doğa' ve 'kültür', 'doğa' ve 'insan', 'uygar' ve 'ilkel', 'gelişmiş' ve 'vahşi', 'kadın' ve 'erkek', 'çocuk' ve 'yetişkin', 'suçlu' ve 'masum', 'göçebe' ve 'yerleşik' gibi. Bu dikotomiler Apollon ve Dionysos dikotomisi üzerinden okunabilmektedir.

Bu çalışma filmlerin betimsel bir okumasını sunmaktadır. Dolayısıyla filmlerin hikayesine odaklanmaktadır. Ekoeleştiri ve Kültürel Ekoloji açısından film okuması yapmak, film araştırmalarında kullanmak üzere yerleşik bir yöntem olabilir. Çünkü çağımızın karmaşık sorunları, tümel bir bakış açısı ile değerlendirmeyi gerektirmektedir. Kültürel Ekoloji sosyal bilimler alanında tümel bir okuma yapmaya elverişli bir kavrayış sağlamaktadır. Çağdaş bireylerin yetiştirilmesinde ve bireylerin çevresel farkındalığının geliştirilmesinde Kültürel Ekoloji işlevsel bir biçimde kullanılabilir. "Reha Erdem Sineması'nın Özellikleri" bölümünde belirttiğimiz gibi, Reha Erdem kendi çektiği filmlerin 'açık sinema' örnekleri olduğundan ve farklı okumaların izleyici ve araştırmacılar tarafından yapılabileceğinden bahsetmiştir. Hatta

Erdem, yönetmenin işinin kişilere sorular sordurmak olduğuna değinmiştir. Çözümlememiz sonucunda, filmlerde saklanan farklı anlamların Ekoeleştirel okumalarla ortaya çıkabileceği görülmüştür. Kuşkusuz bundan sonraki çalışmalar yönetmenin filmlerine farklı okumalar getirecektir.

Bu çalışma gibi metin çözümlemelerinin bir sonraki adımı, eğlence endüstrisinin yapımı ve tüketimi süresince karbon ayak izini araştırmak ve etkilerini kaydetmek olacaktır. Sinema, televizyon ve radyo endüstrisinin karbon ayak izini araştıran Ekoeleştirel çalışmalar sayesinde, sektörün neden olduğu doğa tahribatı gelecekte azaltılabilir. Sonuç olarak Ekoeleştirel çalışmalar ile medya üretimlerinin çevreci hale getirilmesi hedeflenmektedir. Şüphesiz, bütün alanı sürdürülebilir hale getirmek günümüzde mümkün olmasa da daha çevreci hale getirmek zamanla mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

- ACIBADEM, F. B.: 2013 “Jîn: Cevapları Sorgulamak”, **Bianet Bağımsız İletişim Ağı**, (Çevrimiçi) Mart 15, 2013, <http://bianet.org/bianet/diger/145062-jin-cevaplari-sorgulamak>, 14 Haziran 2019.
- ADAK, N.: 2010 “Geçmişten Bugüne Çevreye Sosyolojik Yaklaşım”, **Ege Akademik Bakış**, sayı 10/1, s. 371-382.
- ADAMS, C. J.: 2015 **Etin Cinsel Politikası**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- AGAMBEN, G.: 2004. **The Open: Man and Animal**, Çev. Kevin Attell, Stanford, Stanford University Press.
- AKBAR, J.: 2015 “Where your computer goes to die: Shocking pictures of the toxic ‘electronic graveyards’ in Africa where the West dumps its old PCs, laptops, microwaves, fridges and phones.” **Mailonline**, (Çevrimiçi) Nisan 23, 2015, <https://www.dailymail.co.uk/news/article-3049457/Where-computer-goes-die-Shocking-pictures-toxic-electronic-graveyards-Africa-West-dumps-old-PCs-laptops-microwaves-fridges-phones.html>, 14 Haziran 2019.
- AKDAŞ, C.: 2017 “A Ay” ve “Bal” Filmlerinde Çocuğun Ölüm Kavramını Nasıl Anlamlandırdığı Üzerine”, **Kesit Akademi Dergisi**, Sayı 7, Mart 2017, s. 316-336.
- AYURT, A.: 2010 “Gerçek Siyasi Film Zihinleri Allak Bullak Eder”, **Popülist Edebiyat Dergisi Fayrap**, Sayı 29/Temmuz.
- ALPASLAN, G.: 2013 “Cengiz Aytmatov’un Dişi Kurdun Rüyalari Romanında Doğal Denge ve Hayvan Zihni”, **Edebiyat Fakültesi Dergisi**, C. 30 Sayı, 2 Aralık.
- AND, M.: 1962 **Dionysos ve Anadolu Köylüsü**, İstanbul, Elif Yayınları.
- ARDAHANLI, O.: 2015 “Ekslibris Tasarımında Kadın İmgesi Yansımaları: Doğa, Müzik, Erotizm ve Mitoloji”, **Uluslararası Ekslibris Dergisi**, C. 2.
- ARİSTOTELES: 1987 **Poetika**, İstanbul, Remzi Kitabevi.

- ASLAN, S., YILMAZ, A.: 2001 “Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm”, **C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, C. 2, Sayı 2.
- ASI, G. 2016 **Sound of Blasé, Sound of Spirit, Sound of War: Soundtrack Analysis of Reha Erdem films: Hayat Var, Kosmos and Jin**, İzmir, Yüksek Lisans Tezi.
- ATAY, T.: 2012 **Çin İşi Japon İşi Cinsiyet ve Cinsellik Üzerine Antropolojik Değıniler**, Ed. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları.
- ATILGAN, D. K.: 2013 “Antik Yunan’da Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Temsili”, **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, Sayı 10/yaz, s. 15-27.
- AYDIN, Ö. 2013 **Reha Erdem Sineması’nda Büyüme Sancısı**, İstanbul, Yüksek Lisans Tezi.
- WARF, B., MATHEWSON, K.: 2006 **Cultural Ecology. Encyclopedia of Human Geography**, Thousand Oaks, CA: Sage, pp. 69-70.
- BAKHTİN, M: 2001 **Karnavalıdan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, Çev. Cem Soydemir, Der. Sibel Irzık.
- BALIK, M.: 2013 “Çevreci Eleştiri Işığında Latife Tekin’in Romanları”, **Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi**, Yıl 5, Sayı 1/Kültürümüzde İklim ve Mevsimler.
- BERGE, J.: 2016 **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları.
- BEST, S., KELNER, D. 1991 **Postmodern Theory Critical Interrogations**.
- BOOKCHIN, M.: 1996 **Toplumsal Ekolojinin Felsefesi Diyalektik Doğalcılık Üzerine Denemeler**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- BOYDAK, S. 2006 **Türk Sineması’nda Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem**, İstanbul, Yüksek Lisans Tezi.
- BUELL, L.: 2011 “Ecocriticism: Some Emerging Trends”, **Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences**, V. 19, No. 2,

- pp. 87-115. University of Nebraska Press.
- BULUT, B. 2012 “DYP İktidarında Faili Meçhuller 11 Kat Arttı”, **Yeni Şafak**, Ocak 14, 2012, (Çevrimiçi) <https://www.yenisafak.com/roportaj/dyp-iktidarinda-faili-mechuller-11-kat-artti-362158>, 14 Haziran 2019.
- BUSTOS, J, M.: 2009 “Culture, Communication and Environment: Cultural Ecology. Infoamerica Iberoamerican Communication Review”.
- BÜYÜK, C.: 2016 “20. y.y. Batı Dünyasında Din Araştırmalarındaki Hegemonik Yönteme Batılı bir İtiraz-Wilfred C. Smith Örneği”, **1. Uluslararası Sosyal Bilimler ve Müslümanlar Kongresi Hegemonya Karşı Hegemonya Bildiri Kitabı**.
- ÇAĞLIYAN, Ç, E.: 2017 “Tragedyanın Özündeki Dionysosçu Bilgelik ve Sinemadaki İzleri”, **Sinefilozofi Dergisi**, C. 2, Sayı 3.
- ÇAKIRLAR, C., GÜÇLÜ, Ö.: 2012 “Gender, Family and Home (Land) in Contemporary Turkish Cinema A Comparative Analysis of Films by Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem and Ümit Ünal.” Ed. by Karima Laachir & Saeed Talajooy, **Resistance in Contemporary Middle Eastern Cultures Literature, Cinema and Music**, New York, Routledge, s. 167-183.
- ÇALĞICI, P. K.: 2013 “Çevre Psikolojisi Kavramlarıyla Bir Filmin Analizi THX 1138i”, **METU JFA**, C. 2, s. 63-80.
- ÇALIŞKAN, P.: 2014 “Reha Erdem: Jin’den Sonra Konuşmak Zorunda Kaldım”, **Bianet Bağımsız İletişim Ağı**, Ocak 31, 2014, (Çevrimiçi) <https://bianet.org/bianet/siyaset/153167-reha-erdem-jin-den-sonra-konusmak-zorunda-kaldim>, 14 Haziran 2019.
- CAMPBELL, J.: 2013 **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Çev. Sabri Gürses, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık.
- CAN, İ.: 2016 **Nonrealist Tendencies in New Turkish Cinema**. Ankara, Yüksek Lisans Tezi.
- CARTMILL, M.: 1996 **A View to a Death in the Morning: Hunting and Nature Through History**, United States, Harvard

University Press.

- CASTELLS, M.: 2008 **Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür, Ağ Toplumunun Yükselişi** İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ÇAVUŞOĞLU, H.: 2018 “Kıta Avrupası Felsefesi ve Post-yapısalcılık Terminolojisinin Kökenlerinin Epistemik İncelenmesi”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 11, Sayı 59, Ekim 2018.
- ÇAVUŞOĞLU, R. 2016 **Dinî-Ahlâkî Mesnevilerde Çevre Tasviri: Ferah-nâme Örneği**, 3rd International Symposium on Environment and Morality, 4-6 November 2016, Alanya – Turkey.
- ÇELEBİ, T.: 2009 **Reha Erdem Sinemasına Göstergebilim Açısından Bakış: Beş Vakit Filminin Göstergebilimsel Bağlamda İncelenmesi**, Konya, Yüksek Lisans Tezi.
- ÇELİK, A. 2013 “Kan Damlayan Giysiler ve Türk Markaların Sessizliği”, **T24**, Mayıs 25, 2013, (Çevrimiçi) <http://t24.com.tr/yazarlar/aziz-celik/kan-damlayan-giysiler-ve-turk-tekstil-markalarinin-sessizligi,6755>, 14 Haziran 2019.
- CENGİZ, Ç. A.: 2014 “Buket Uzuner’in “Uyumsuz Defne Kaman’ın Maceraları Su” Romanına Ekoeleştirme ve Ekofeminizm Penceresinden Bakış”, **Frankofoni**, Ortak Kitap No.26, Ankara.
- CİVELEKOĞLU, F. 2013 “Ancient Greek Tragedy and the Ecology of Culture”, **The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science**, Sayı 6/6, s.337-349,
- COLIN, G.D.: 2014 **The Routledge Dictionary of Turkish Cinema**, New York, Routledge.
- CUBITT, S.: 2014 “Ecomedia futures”, **International Journal of Media and Cultural Politics**, Sayı 10/2, s. 163-70.
- CUBITT, S.: 2017 **Finite Media Environmental Implications of Digital Technologies**, Durham & London, Duke University Press.
- ÇIRAKLI, M. Z.: 2015 **Anlatıbilim**, Ankara, Hece Yayınları.
- DEĞİRMEN, F.: 2015 **Deleuze’ün Sinema Felsefesi Çerçevesinde Reha**

- Erdem Sineması'nın İncelenmesi**, İstanbul, Yüksek Lisans Tezi.
- DEMİR, Ö.: 1992 **Bilim Felsefesi**, İstanbul, Ağaç Yayınları.
- DEMİR, Ü.: 2015 "Görsel Anlatım Aracı Olarak Belgesel Filmlerde Gerçeklik ve İdeoloji İlişkisi", **Uluslararası Sanat Sempozyumu, Sanat Gerçeklik ve Paradoks Bildiriler Kitabı**. Muğla, Sıtkı Koçman Üniversitesi Matbaası.
- DEVECİ, Ü.: 2018 "Hüsn'ü Aşktaki Kitonyen Unsurların İşlevselliği", **MCBÜ Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 16, Sayı 1.
- DOĞAN, Y.: 2018 "Reha Erdem Sineması'nda Uzam, Zaman ve Bellek", Antalya, Yüksek Lisans Tezi.
- DOUGHERTY, C.: 2006 **Prometheus**, London & New York, Routledge.
- ELLIOT, P.: 2012 **Guattari Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts**, London & New York, I.B. Tauris & Co Ltd.
- EMEN, N.: 2018 **Reha Erdem Sinemasında Erkeklik Halleri: Korkuyorum Anne Filmi Örneği**, Elazığ, Yüksek Lisans Tezi.
- EMERSON, S.: 2017 "The Climate Change Deniers in Congress" **Motherboard**, Nisan 27, 2017, (Çevrimiçi) https://motherboard.vice.com/en_us/article/pg5zqg/a-guide-to-the-climate-change-deniers-in-congress, 14 Haziran 2019.
- EMİROĞLU, S.: 2017 "Trump ABD'yi Paris İklim Anlaşması'ndan neden çekti?" **BBC News**, Haziran 2, 2017, (Çevrimiçi) <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-40129916>, 14 Haziran 2019.
- ERÇETİNGÖZ, A.: 2009 **Çağdaş Türk Sineması'nda Varoluş Olgusu: Reha Erdem Sineması'nın Anlamı ve Estetiği**, İzmir, Yüksek Lisans Tezi.
- ERGİN, M.,
DOLCEROCCA, Ö,
N.: 2016 "Edebiyata Ekoeleştirel Yaklaşımlar: Ekoşiir ve Elif Sofya", **Sefad**, Sayı 36, s. 297-314.

- ERHAT, A.: 2000 **Mitoloji Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- ERYILMAZ, Ç.: 2017 “Çevre Söylemlerine Göre Çevre Konulu Filmlerin Analizi”, **Bilgi**, Sayı 34/ Yaz, s. 117-147.
- ESTES, C, P.: 2004 **Kurtlarla Koşan Kadınlar Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- ESTOK, S.C.: 2017 “Virtually There: “Aesthetic Pleasure of the First Order,” Ecomedia, Activist Engagement”, **ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment**, V. 24, Sayı 1, s. 4–21.
- ESTOK, S.C.: 2011 **Doing Ecocriticism with Shakespeare: An Introduction. In: Ecocriticism and Shakespeare. Literatures, Cultures, and the Environment**, New York, Palgrave Macmillan.
- EURİPİDES: 2017 **Bakkhalar**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- EVECEN G.: 2017 **Belgesel Sinemada Bakış Açısı ve Anlatıcı**, Konya, Yüksek Lisans Tezi.
- FAURE, E.: 2006 **Sinema Sanatı**, İstanbul, Es Yayınları, Der. & Çev. Metin Gönen.
- FELDER, M, K., Maleki, L., Weinberg, C.: 2008 **Green Practices Handbook Manual Environmental Options for the Film-Based Industries 2008 Guide**, Toronto, Green Screen Toronto.
- FİDAN, A.: 2010 “Rene Guenon’un Modern Dünyanın Bunalımı Eleştirisi”, **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, C. 10, Sayı 2, s. 347-351.
- FIRAT, N. Ş., 2006 “Pozitivist Yaklaşımın Eğitim Yönetimi Alanına Yansıması, Alana Getirdiği Katkı ve Sınırlılıklar”, **Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı 20, s. 40-51.
- GARRARD, G.: 2004 **Ecocriticism the New Critical Idiom**, New York, Routledge.
- GERSDORF, C. & MAYER, S.: 2006 “Nature in Literary and Cultural Studies: Transatlantic Conversations on Ecocriticism”, **Nature, Culture and Literature**, Amsterdam & New York, Rodopi.
- GUATTARI, F.: 1989 “The Three Ecologies”, **New formations**, No: 8, trans.

- Chris Turner, pp. 131-147.
- GÜL, U.: 2018 **Modern Sinema ve Mitoloji: Angelopoulos Sinemasında Yunan Mitolojisinin İzleri**, Eskişehir, Yüksek lisans tezi.
- GÜLER, N. 2013 “Kitle İletişim Araçları, Post-Yapısalcılık ve Çoğul Olanaklar”, **Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi**, Sayı 5/6, Yıl 3, s. 47-63.
- GÜNDÜZ, E.: 2018 “Nar ve Matrix Filmleri Ekseninde Mitolojinin Modern Enstrümanı Olarak Sinema”, **Gorgon Kültür-Tarih-Araştırma Dergisi**, Mayıs 18, Sayı 3/mayıs. S. 48-75.
- GÜNGÖR, A. C.: 2015 “Animasyon Sinemasına Ekoeleştirel Yaklaşım: Wall-e Filminin İncelenmesi”, **The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication**, January, V. 5 I. 1, s. 1-16.
- GÜRBÜZ, Ö, N, E.: 2016 “Korkuyorum Anne’de Hegemonik Erkekliğin Yapı Sökümü”, **İlef Dergisi**, Sayı 3/2, s. 125-142.
- GÜRSES, A., AÇIKYILDIZ, M., BAYRAK, R., YALÇIN, M., DOĞAR, Ç.: 2014 “Fen Eğitimi: Kültürel bir Bakış”, **Kastamonu Eğitim Dergisi**, C.12, No:1, s. 31-40.
- GÜRSES, İ., BECERİKLİ, R.: 2016 “Reha Erdem Filmlerinde Erkeklik Arketiplerinin Yeniden Üretimi”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 9, Sayı 42/Şubat, s. 1507-1516.
- GÜRSES, İ.: 2007 **Kültürel Ekoloji Olarak Sinema: Avrupa Sineması Üzerine İncelemeler**, İzmir, Yüksek lisans tezi.
- GUSTAFSSON, T., KAAPA, P.: 2013 **Transnational Ecocinema: Film Culture in an Era of Ecological Transformation**, University of Chicago Press.
- HEISE, K. U.: 2006 “The Hitchhiker’s Guide to Ecocriticism”, **PMLA**, V. 121, No: 2/ Mar 2006, pp. 503-516.
- İBRAHİMOĞLU, Z., 2011 “Değişen Paradigmalar Dünyasından Nitel ve Nicel Araştırmalara Bakmak: Felsefi Yaklaşımlardaki Dönüşümü Anlamak”, **Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, C.01, No:40, s. 44-52.
- İĞİT, A.: 2016 “Animasyon Filmlerinde İnsan ve Doğa İlişkisi”,

- Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi**
Elektronik Dergisi, C. 4, Sayı 2/ Eylül, s. 951-980.
- İNCAZLI, S. B.,
ÖZER, S., YILDIRIM,
Y.: 2016
IOVINO, S.,
OPPERMANN, S.:
2012
IOVINO, S.,
OPPERMANN, S.:
2014
ISLAS, O.: 2009
İŞSEVENLER, O, V.:
2014
IVAKHIV, A.: 2008
IVAKHIV, A. J. 2013
JAMESON, F.: 1991
JOHNSON, L.: 2009
JOURNET, N.: 2009
KAAPA, P.: 2014
KABADAYI, L.: 2013
- “Rehabilitasyon Hemşireliğinde Hayvan Destekli Uygulamalar”, **Balıkesir Sağlık Bilimleri Dergisi**, C. 5 Sayı 2/Ağustos 2016, s. 88-93.
- “Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity”, **Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment**, 3/1, pp. 75-91.
- Material Ecocritism**, Indiana University Press.
- “La Convergencia Cultural a través de la Ecología de Medios”, **Revista Científica de Educomunicación**, N. 33, V. XVII, s. 25-33.
- “Zerdüşt Henüz Olympos’tayken: Tragedya’nın Doğuşu’ndaki Dionysosçu Yargıya Dair”, **İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası**, C. LXXII, S. 1, s. 591-598.
- “Stirring the Geopolitical Unconscious: Towards a Jamesonian Ecocriticism”, **New Formations 64: Earthographies: Ecocriticism and Culture.**
- Ecologies of the Moving Image Cinema Affect Nature**, Wilfrid Laurier University Press.
- Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism**, Durham, Duke University Press.
- “Bibliographic Essay Greening the Library: The Fundamentals and Future of Ecocriticism”, **Choice**, December 2009, s. 7-13.
- Evrenselden Özele Kültür**, İstanbul, İz Yayıncılık.
- Ecology and Contemporary Nordic Cinemas: From Nation-building to Ecocosmopolitanism**, USA, Bloomsbury Publishing.
- Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan**

- KANTAR, N.: 2013 **Örnek Çözümlemeler**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- KAPLAN, E. A.: 2005 **Basın İlanlarında Yunan Mitolojisi Öğelerinin Kullanımı**, İstanbul, Yüksek Lisans Tezi.
- KAPLAN, E. A.: 2005 **Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature**, Utgers, University Press.
- KAPLAN, K.: 2018 “Yunus Emre’nin Şiirlerinde İnsan ve Doğa”, **Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı XI-I s. 155-166.
- KAYA, T.: 2016 “Genevieve Lord’un Erkek Akıl Batı Felsefesinde ‘Erkek’ ve ‘Kadın’ Eseri Eleştirisi”, **Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, 3/12, s. 138-141.
- KELEŞ, R.: 1997 **İnsan Çevre Toplum**, İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları.
- KELEŞ, R.,
HAMAMCI, C. 1998 **Çevrebilim**, İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları.
- KOÇOĞLU, M.: 2018 **Bir Anlatım Dili Olarak Reha Erdem Sinemasında Kurgu ile İma Etme**, İstanbul, Yüksek Lisans Tezi.
- Kongar, K.: 2018 “Dünya’yı en çok hangi ülkeler kirletiyor? Türkiye listede kaçınıcı sırada?”, **Euronews**, Eylül 3, 2018, (Çevrimiçi)
<https://tr.euronews.com/2018/09/03/dunyayi-en-cok-hangi-ulkeler-kirletiyor-turkiye-kacinci-sirada->, 14 Haziran 2019.
- KILINÇ, H, G.: 2015 “Nietzsche ve Heidegger’de Varoluşun Trajedisi”, **Posseible Düşünme Dergisi**, Sayı 7, s. 33-49.
- LEHNER, A.: 2017 “Videogames as Cultural Ecology: Flower and Shadow of the Colossus”, **Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment**, 8/ 2, pp. 56–71.
- LEOPOLD, A.: 1949 **A Sand County Almanac**, Oxford University Press.
- LOVELOCK, J.: 2000 **Gaia: a New Look at Life on Earth**, Oxford University Press.
- LU, S, H., MI, J.: 2009 **Chinese-Ecocinema in the Age of Environmental**

- LURY, K. 2010 **Challenge**. Hong Kong, Hong Kong, University Press.
“Children in an open world: Mobility as ontology in New Iranian and Turkish Cinema”, **Feminist Theory**, 11/ 3, pp. 283-294.
- LYOTARD, J, F.: 1997 **Postmodern Durum**, Çev. Ahmet Çiğdem, Ankara, Vadi Yayınları.
- MACDONALD, S.: 2004 “Toward an Eco-Cinema”, **Interdisciplinary Studies in Literature and Environment**, 11/2, pp. 107-132.
- MCCARTHY, T. 2014 “Meet the Republicans in Congress Who Don’t Believe Climate Change Is Real”, Kasım 17, 2014, **The Guardian**, (Çevrimiçi)
<https://www.theguardian.com/environment/2014/nov/17/climate-change-denial-scepticism-republicans-congress>, 14 Haziran 2019.
- 2006 Reha Erdem ile Söyleşi, Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Film Yıllığı 2006, (Çevrimiçi)
http://www.mafm.boun.edu.tr/files/148_Reha_Erdem.pdf, 14 Haziran 2019.
- MUMCU, S.: 2016 “Evaluations On Human-Environment Relationship Through Filmic Forests: Hayao Miyazaki Films”, **Electronic International Journal of Education, Arts, and Science**, Ohio, 2/4, pp. 75-105.
- MUTLU, A.: 2007 “Türkiye’de Çevre Sorunları Literatürünün Baskın Niteliği ve Sosyal Bilimler Yaklaşımının Gerekliliği”, **Kocaeli V. Kamu Yönetimi Forumu Bildirisi**.
- NIETZCHE, F.: 2014 **Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu**, Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, İstanbul, Say Yayınları.
- NIETZCHE, F.: 1963 **Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe**, İstanbul, Elif Yayınları.
- NİŞANCI, Ş., ÇAYLAK, A.: 2010 “Medeniyet ve Kültürler Arası İlişkide Anti-pozitivist ve Diyalojik Yeni Paradigma Arayışı”, **Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 7, Sayı 13, s. 224- 236.
Türk Dil Kurumu Online Güncel Türkçe Sözlük, (Çevrimiçi) <http://sozluk.gov.tr/>, 14 Haziran 2019.
- OPPERMANN, S.: 2006 **Doğa Yazınında Beden Politikası**, 15-17.03.2006 Akşit Göktürk Anma Toplantısı Bildirisi, İstanbul.

- OPPERMAN S.: 2006 “Theorizing Ecocriticism: Toward a Postmodern Ecocritical Practice”, **Interdisciplinary Studies in Literature and Environment**, 13/2, s. 103-128.
- OPPERMANN, S.: 2008 “Seeking Environmental Awareness in Postmodern Fictions”, **Critique**, 49/3, pp. 243-252.
- OPPERMAN S.: 2009 **Ekoeleştiri**, Nisan 17, 2009, GreenPEN Panel Sunumu.
- OPPERMAN S.: 2010 “The Rhizomatic Trajectory of Ecocriticism”, **Ecozon@**, 1/1, s. 17-21.
- OPPERMAN S.: 2013 “Feminist Ecocriticism: the New Ecofeminist Settlement”, **Feminismo/s**, Sayı 22, s. 65-88.
- ÖZDEMİR, B. G.: 2018 “Beş Vakit’in Sonsuz Zamanlarının Heterotopyalarında Gezinen Çocuklar”, **İletişim Dergisi**, Sayı 28, s. 63-89.
- ÖZDEMİRCİ, E.G., Monani, S.: 2016 “Econostalgia in Popular Turkish Cinema”, **Ecomedia Key Issues**, Ed. by Salma Monani, pp. 1-28.
- ÖZER, M, A.: 2011 “Derin Ekoloji”, **Çağdaş Yerel Yönetimler**, 10/4, s. 61-76.
- ÖZERKMEN, N.: 2002 “İnsan Merkezli Çevre Anlayışından Doğa Merkezli Çevre Anlayışına”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, 42/1-2, s. 167-185.
- ÖZTARHAN, E. S.: 2018 “Vejetaryen Olmayı Seçmek”, **İnsan & İnsan**, Sayı 15, s. 64-74.
- PAGLIA, C.: 2014 **Cinsel Kimlikler: Nefertiti’den Emily Dickonson’a Sanat ve Çöküş**, Çev. Anahid Hazaryan & Fikriye Demirci, Ankara, Epos Yayınları.
- Ramsey, L. (2016). “A Surprising Number of Animals Can Reproduce Without Sex”, **Business Insider**, Haziran 30, 2016, (Çevrimiçi) <http://www.businessinsider.com/animals-that-can-reproduce-without-sex-in-a-virgin-birth-2016-6>, 14 Haziran 2019.
- RICHARDS, K, M.: 2013 **Derida reframed, Interpreting Key Thinkers for the Arts**, I.B. Tauris.
- ROMERO, V.: 2013 “La Cultura de la pobreza: una breve reflexión desde la

- Ecología cultural Culture of poverty: a short reflection from Cultural ecology”, **Asociación Profesional Extremeña de Antropología ETNICEX**, V. 5, pp. 121-131.
- RUECKERT, W.,
GLOTFELTY, G.,
FROMM, H.: 1996 **The ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology**. Athens & London, University of Georgia Press.
- RUST, S, A., SOLES, C.: 2014 “Ecohorror Special Cluster: “Living in Fear, Living in Dread, Pretty Soon We'll All Be Dead”, **Isle**, 21/3, Oxford University Press.
- RUST, S., MONANİ, S., CUBITT, S.: 2013 **Ecocinema Theory and Practice**, New York & London, Routledge.
- SAF, H. H.: 2016 “Tüketim Toplumuna Karşı Bir Heterotopya Olarak Takas Pazarları”, **Akademia**, 4/4, s. 64-80.
- ŞAHİN, S.: 2004 “Cengiz Aytmatov’un Beyaz Gemi Romanıyla Murathan Mungan’ın Kasım ile Nasır Hikayesinde Geyik Motifinin Kullanımı”, **A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**. Sayı 23, s. 105-114.
- SAID, E.: 1979 **Orientalism**, New York, Vintage Book Editions.
- SALOVAARA, H.: 2017 “Zapf, Literature as Cultural Ecology: Sustainable Texts Review”, **Ecozon@ European Journal of Literature, Culture and Environment**, 8/1, pp. 222-225.
- SARI, Ç. K.: 2016 “Özgürlüğün Olmadığı Yerde Hakikat Nedir ki?”, **Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi Moment**, 3/2, s. 508-511.
- SARIÇAM, H, Ş.,
SOYUÇOK, H, E.: 2015 “Doğayla İlişkili Olma ile Depresyon, Anksiyete ve Stres Arasındaki İlişkinin İncelenmesi”, **Uluslararası Hakemli Psikiyatri ve Psikoloji Araştırmaları Dergisi**, Sayı 4, s. 38-57.
- SCHLIEPHAKE, C, M.: 2016 “From Green to Brown landscapes—and Back Again: Urban Agriculture, Ecology and Hae-jun Lee’s Cast Away on the Moon”, **Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment**, 7/2, pp. 29-43.
- SCHLIEPHAKE, C, “Orpheus in Black: Classicism and Cultural Ecology in

- M.: 2016 Marcel Camus, Samuel R. Delany, and Reginald Shepherd”, **De Gruyter**, 134/1, pp. 113–135.
- SCHOONOVER, K.: 2013 “Documentaries Without Documents? Ecocinema and the Toxic”, **Necsus**, Kasım 8, 2013, (Çevrimiçi) <https://necsus-ejms.org/documentaries-without-documents-ecocinema-and-the-toxic/>, 14 Haziran 2019.
- ŞEN, A.: 2016 **Popüler Sinemada Ekoeleştiri: Avatar ve Açlık Oyunları**, İstanbul, Doktora Tezi.
- ŞEN, A.: 2018 “Bilimkurgu Sinemasında Ekolojik Adalet ve Ekoeleştiri”, **İlef Dergisi**, 5/1, s. 31-59.
- ŞEVİK, E.: 2011 *Beş Vakit Üzerine bir Okuma*. Koridor Dergisi, Sayı 19/ Temmuz-Ağustos, (Çevrimiçi) https://www.academia.edu/4541589/Be%C5%9F_Vakit_%C3%9Czerine_Bir_Okuma_Koridor_Dergisi_Say%C4%B1_19_Temmuz-A%C4%9Fustos_2011, 14 Haziran 2019.
- ŞİŞMAN, M.: 1996 “Postmodernizm Tartışmaları ve Örgüt Kuramındaki Yansımaları”, **Eğitim Yönetimi**, 3/2, s. 451-464.
- SUCU, İ.: 2012 “Althusser’in Gözünden İdeoloji ve İdeolojinin bir Taşıyıcısı Olarak Yeni Medya”, **Selçuk İletişim Dergisi**, 7/3, s. 30-41.
- SÜLÜN, M.: 2009 “Nefs-i Mutma’inne Ayetine Yeni Bir Yaklaşım”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 50/1, ss.1-24.
- SÜMELİ, S.: 2017 “Kültürel Ekoloji Olarak Tiyatro”, **6. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı**, C. I, 2017, Muş, İLEM.
- SUTTON, D., MARTIN-JONES, D.: 2013 **Deleuze Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts**, London & New York, I.B. Tauris.
- SUTTON, M, Q., ANDERSON, E, N.: 2010 **Introduction to Cultural Ecology**, Altamira Press.
- TAMKOÇ, G.: 1996 “Ekofeminizmin Amaçları”, **Kadın Araştırmaları**

- TAŞ, K. 2011 **Dergisi**, Sayı 4. s. 77-84.
“Anthony Giddens’in Sosyal Teorisi ve Metodolojisi Üzerine Bir Değerlendirme”, **Hikmet Yurdu Düşünce Yorum Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi**, Temmuz – Aralık 2011, Yıl: 4, C: 4, Sayı 8, ss. 11 – 24.
- TECİMER, Ö.: 2006 **Sinema Modern Mitoloji**, İstanbul, Plan B Yayıncılık,
TİLTAY, M. T., 2013 “Pozitivist Paradigmadan Eleştirel Pazarlama Çalışmalarına Doğru Pazarlama Bilgisindeki Dönüşüm”, **11. Uluslararası Bilgi, Ekonomi ve Yönetim Kongresi Bildirileri**, s. 1-11.
- TRACEY, H, N.: 2015 “Thirteen Ways to Green Your Production Right Now”, **Studio Binder**, (Çevrimiçi), <https://www.studiobinder.com/blog/13-ways-to-green-your-production-right-now/>, 14 Haziran 2019.
- TRESKE, A.: 2017 “The Big World – Reha Erdem and the Magic of Cinema”, **Markets, Globalization & Development**, 2/ 2, Article 8. pp. 1-5.
- TUNA, M.: 2000 “Çevresel Sorunların Küreselleşmesi”, **Muğla Üniversitesi SBE Dergisi**, 1/2, s. 1-16.
- TÜRK, S, M.: 2017 “Ekofeminizm ve Düalizm Fikri”, **Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı 24/güz, s. 377-392.
- TURNER, B, S.: 2002 **Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm**. İstanbul, Anka Yayınları.
- TÜZEN, H.: 2008 “Postmodernizm Mitosu”, **SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı 17, ss.145-158.
- UN, H, F.: 2011 **Karşılaştırmalı Hint ve Yunan Mitolojisi**, Ankara, Yüksek Lisans Tezi.
- VANLEENE, S, M, A.: 2011 “Nietzsche’nin Sanat Anlayışı Bağlamında Apollon ve Dionysos”, **Felsefe Dünyası**, Sayı 53, s. 237-252.
- VON, A, W, V., (Ed.) 2014 **Moving Environments: Affect, Emotion, Ecology, and Film**, Canada, Wilfrid Laurier University Press.
- WARREN, M.: 2016 “The Green Set: Making Sustainability a Production Priority From Blockbuster to Microbudget”, **Film Independent**, Mar 27, 2019, (Çevrimiçi), <https://www.filmindependent.org/blog/green-set-making-sustainability-production-priority-blockbuster->

- microbudget/, 14 Haziran 2019.
- WILLOQUET-MARICONDI, P. (Ed.): 2010 **Framing the World Explorations in Ecocriticism and Film**, University of Virginia Press.
- YALÇIN, K., AYTAŞ, M., CAN, A.: 2016 “An Apollonian Civilization’s War Against Nature: Analysis of the Film “5 Vakit” Through the Contrast of Culture and Nature”, **The 2nd International Conference on the Changing World and Social Research Proceedings Book**, Barcelona.
- YALÇINKAYA, Ş.: 2016 **Sinemada Montaj ve Reha Erdem Söylemini Anlamak**, İstanbul, Yüksek Lisans Tezi.
- YAŞAR, I.: 2016 **Nietzsche’nin Sanat Felsefesi Bağlamında Şiir ve Hakikat İlişkisi Üzerine**, (Çevrimiçi) <https://www.idefix.com/kitap/sanci-kultur-sanat-edebiyat-dergisi-sayi-9/kolektif/edebiyat/aylik-dergi/urunno=0000000706983>, 14 Haziran 2019.
- YAŞARTÜRK, G.: 2009 “Reha Erdem’in Beş Vakit’i: Babalar ve Oğulları”, **Marmara İletişim Dergisi**, Sayı 15, s. 229-235.
- YASLIKAYA, R.: 2015 “Ekolojik Paradigmada Bir Kavşak: Çevreci Sinema”, **International Journal of Science Culture and Sport**, Sayı 3, s. 410-428.
- YÜCEL, F.: 2009 **Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan**, İstanbul, Çitlembik Yayınları.
- YÜKSEL, A.: 1999 “Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye’deki Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Televizyon Dizilerindeki Yansımaları”, **Kurgu Dergisi**, Sayı 16, s. 67-81.
- ZAPF, H.: 2010 “Ecocriticism, Cultural Ecology, and Literary Studies”, **Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment**, 1/1, pp. 136-147.
- ZAPF, H.: 2016 **Literature as Cultural Ecology Sustainable Text**, Bloomsbury Publishing.
- ZENGİN, S, E.: 2017 **Özneden Nesneye: Söylem Analizi Üzerinden Hayvanın Değişen Statüsü Hakkında Bir İnceleme**, Ankara, Doktora Tezi.
- 2012 **İncil**, İstanbul, Mat Yapım.

EKLER

EK 1. Reha Erdem'in Hayatı

Reha Erdem 1960 yılında İstanbul'da doğmuştur. Levent'te mahalle ilkokulunu bitirdikten sonra Galatasaray Lisesi'ne başlamıştır. Sinemada Türk filmleri izleyerek büyümüştür. Küçük yaşta ailesinin sayesinde kitap okumak hayatında önemli bir yer etmiştir (Boydak, 2006, s. 82). Böylelikle hem sinema hem edebiyat ile iç içe büyümüştür.

Galatasaray Lisesi'nde aynı zamanda çağdaş Türk sinemasının bir diğer önemli ismi Kutluğ Ataman'la sınıf arkadaşı olmuştur (Erçetingöz, 2009, s. 25). Erdem, Galatasaray Lisesi'nde tiyatro çalışmalarına katılmıştır. Burada gazeteci Ruşen Çakır ve sinemacı Kutluğ Ataman ile tanışıp, tiyatro yapmıştır. Yine Galatasaray Lisesi'nde fotoğrafçılığa başlamıştır. Sinemaya da ilgi duyduğundan, bir arkadaşının 8mm.'lik kamerasıyla ilk amatör çekimlerini gerçekleştirmiştir. 1978'de liseden mezun olmuştur. Sinema okumak istemiştir. Ancak o dönemde, sinema eğitimi sadece Mimar Sinan Üniversitesi'nde verilmektedir. Ayrıca bu dönemde siyasi olaylar en üst seviyeye geldiği için ailesi yurtdışında okumasını istemiştir. Zira Reha Erdem tam da bu nedenle Türkiye'de kalmak istemiştir. Boğaziçi Üniversitesi'nde yeni kurulan Tarih Bölümü'ne kayıt yaptırmıştır (Boydak, 2006, s. 44). Boğaziçi Üniversitesi'ndeki sinema kulübüne de katılmıştır. Fakat daha sonra Fransa'ya gitmiş ve 1983'ten 1990'a kadar orada eğitimini tamamlamıştır. Paris VIII Üniversitesi Sinema ve Plastik Sanatlar Bölümü'nü bitirmiştir (Aydın, 2013, s. 1). Daha sonra Modern Sanat Bölümü'nde de yüksek lisansını tamamlamıştır (Boydak, 2006, s. 45).

Fransa'da okuduğu yıllarda, Jean François Lyotard'ın felsefe dersi onun hayat görüşünü, sanatını ve sinema anlayışını etkilemiştir (Boydak, 2006, s. 47). Aynı zamanda Jean Rouch'un film yapma birimi Varan'da çalışmıştır. Burada film yapma pratiklerini ve tekniklerini öğrenmiştir.

EK 2. Reha Erdem Filmografisi

Varan'da çalıştığı dönemde 3 kısa film çekmiştir (Boydak, 2006, s. 50): *Ericindirect*, *Attendez Piétons* (Yayalar Durun), *Tu ne Sais Meme Pas Ouvrire un Yaourt* (Bir Yoğurt Açmayı Bile Beceremiyorsun).

1991 yılında İstanbul Devlet Tiyatroları'nda konuk yönetmen olarak Jean Genet'in Hizmetçiler adlı oyununu sahnelemiştir (Aydın, 2013, s. 1). 1994 yılında arkadaşı Ömer Atay'la beraber Atlantik Film isimli prodüksiyon şirketini kurmuştur. Uzun ve kısa metraj filmlerin

yanında reklam filmleri de çekmiştir. Kültür Bakanlığı tarafından 1995’de gerçekleştirilen “Şiir Filmleri Projesi” çerçevesinde, Yahya Kemal Beyatlı’nın *Deniz Türküsü* şiirinin filmini çekse de şiirle aynı ismi taşıyan *Deniz Türküsü* (1995) filminin hiçbir yerde gösterimi yapılmamıştır (Boydak, 2006, s. 52). Reha Erdem İlk uzun metrajlı filmi olan *A Ay*’ı (1988) çektikten sonra reklam sektörüne girmiştir (Boydak, 2006, s. 2). Reklam filmleri çekmeye devam ederken bir taraftan da sırasıyla *Kaç Para Kaç* (1999), *Korkuyorum Anne* (2004) ve *Beş Vakit* (2006) filmlerini çekmiştir. Sonrasında *Follow My Ruin*’in hazırlıklarına başlasa da bu film çekilmemiştir. *Beş Vakit* ile aynı yıl çektiği *Ekim’de Hiçbir Kere* (2006) adlı kısa filmi *A Ay* gibi deneysel bir film olarak değerlendirilmiştir (Boydak, 2006, s. 53). Ardından *Hayat Var* (2008), *Kosmos* (2009), *Jin* (2012), *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013) ve son olarak da *Koca Dünya* (2016) filmlerini yapmıştır.

Reha Erdem, reklam sektöründe çalışarak 100’ün üzerinde reklam filmi çekmiş ve birçok ödül almıştır. Örneğin, 1996’da 8. Kristal Elma Türkiye Reklam Ödülleri Yarışması’nda *Pastavilla* reklam filmiyle “En İyi Yönetmen” ödülünü ve 1998’de çektiği *Pamukbank / Diyalog (İşe Başlamak)* reklam filmiyle de 10. Kristal Elma Türkiye Reklam Ödülleri Yarışması’nda “En İyi Yönetmen” ödülünü kazanmıştır (Boydak, 2006, s. 54). Başarılı olmasına rağmen, reklam çekmeyi sevmemektedir. Öte yandan reklam yapmak, yönetmene daha fazla film çekme olanağı verdiği için çalışmalarına devam etmektedir (Boydak, 2006, s. 55).

EK 3. Film Künyeleri

3.1. Kaç Para Kaç (1999) Filminin Künyesi

Yazan ve Yöneten: Reha Erdem

Yapımcı: Ömer Atay

Kurgu: Nathalie Le Guay

Ses: Régis Leroux, Herve Guyader, Emmanuel Crozet

Sanat Yönetmeni: Ömer Atay, Jean Louis Vialard

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry, Jean Louis Vialard

Oyuncular: Taner Birsal, Bennu Yıldırımlar, Zuhale Gencer, Engin Alkan, Sermet Yeşil, Bülent Emin Yarar, Ali Düşenkalkar, Ara Güler

Süre: 100 dakika

3.2. Korkuyorum Anne (2004) Filminin Künyesi

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Nilüfer Güngörmüş ve Reha Erdem

Yapımcı: Ömer Atay

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry

Ses: Regis Leroux ve Cedric Lionnet

Sanat Yönetmeni: Mehtap Ün Kanıbelli

Montaj: Nathalie Le Guay ve Reha Erdem

Kasting: Özlem Sungur

Kostüm: Ayşe Pirinçcioğlu

Oyuncular: Ali Düşenkalkar, Işıl Yücesoy, Köksal Engür, Şenay Gürler, Arzu Bazman, Turgay Aydın, Aydoğan Oflu, Bülent Emin Yarar, Ozan Uygur, Esra Bezen Bilgin

3.3. Beş Vakit (2006) Filminin Künyesi

Yazan ve Yöneten: Reha Erdem

Yapımcı: Ömer Atay

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry

Montaj: Reha Erdem

Sanat Yönetmeni: Ömer Atay

Ses: Herve Guyader ve Murat Şenürkmez

Kostüm: Mehtap Tunay

Yapım: Atlantik Film

Süre: 110 Dakika

Kasting: Özlem Sungur

Oyuncular: Özkan Özen, Ali Bey Kayalı, Elit İşcan, Bülent Emin Yarar, Taner Birsell, Yiğit Özşener, Selma Ergeç, Tarık Sönmez, Köksal Engür, Tilbe Saran, Sevinç Erbulak, Nihan Aslı Elmas, Cüneyt Türel

Teknik Özellikler: 35 mm, Renkli

İlk Gösterim Tarihi: 12 Nisan 2006 (Uluslararası İstanbul Film Festivali)

Vizyon Tarihi: Ekim 2006 -112

Türü: Dram

3.4. Hayat Var (2008) Filminin Künyesi

Yazan ve Yöneten: Reha Erdem

Yapımcı: Ömer Atay

Ortak Yapımcılar: Ömer Atay, Cemal Noyan, Harilaos Padouvas, Despina Mouzaki, Konstantinos Geronikolos, Kalin Kalinov

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry

Kurgu ve Ses Tasarım: Reha Erdem

Ses Miksajı: Herve Guyader

Sanat Yönetmeni: Ömer Atay

Oyuncular: Elit İşcan, Erdal Beşikçioğlu, Levend Yılmaz, Banu Fotocan, Handan Karaadam

Süre: 121 dakika

Web Sitesi: www.hayatvar.com.tr

Vizyona Giriş Tarihi: 27 Mart 2009

Süre:121 dk.

Tür: Dram

Özellikler: 35 mm, Renkli

3.5. Kosmos (2009) Filminin Künyesi

Yönetmeni: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry

Kurgu: Reha Erdem

Ses Tasarım: Reha Erdem, Herve Guyader

Sanat Yönetmeni: Ömer Atay

Yapımcı: Ömer Atay

Ortak Yapımcılar: Cemal Noyan, Kalinovi kardeşler

Türü: Dram, fantastik

Oyuncular: Sermet Yeşil, Türkü Turan, Serkan Keskin, Hakan Altuntaş, Sabahat Doğanılmaz,

Korel Kubilay, Akın Anlı

Süre:122 dakika

Teknik Özellikler: 35 mm, renkli

Ülke: Türkiye, Bulgaristan

Dil: Türkçe

Web Sitesi: www.kosmos.com.tr

3.6. Jin (2012) Filminin Künyesi

Yönetmen ve Yazar: Reha Erdem

Yapımcı: Ömer Atay

Yapım Şirketi: Atlantik Film, Mars Entertainment Group, Imaj, Bredok

Kurgu: Reha Erdem

Ses Tasarım: Reha Erdem ve Herve Guyader

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry

Sanat Yönetmeni: Ömer Atay

Müzik: Hildur Guðnadóttir

Oyuncular: Deniz Hasgüler, Onur Ünsal, Yıldırım Şimşek, Şahin Pişkin, Sabahattin Yakut

Kasting: Deniz Hasgüler

Çekim Formatı: HD

Çekim yeri: Edremit- Mersin

Ses: 2.35 cinemascope, Dolby Digital

Süre: 122 dakika

İnternet sitesi: www.jin-film.com.tr

3.7. Şarkı Söyleyen Kadınlar (2013) Filmin Künyesi:

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Yapımcı: Ömer Atay

Ortak Yapımcılar: Bredok Film Prodüksiyon, KMBO Prodüksiyon, IMAJ

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry

Montaj: Reha Erdem

Ses: Herve Guyader ve Dominique Lancelot

Müzik: Arvo Part

Vizyona Giriş Tarihi: 21 Şubat 2014

Süre: 128 dk.

Tür: Dram

Özellikler: 35 mm, Renkli

Oyuncular: Binnur Kaya, Philip Arditti, Kevork Malikyan, Deniz Hasgüler, Aylin Aslım, Vedat

Erincin, Nebil Sayın

Format: HD

Görüntü Oranı: 2.35 sinemaskop

Süre: 120 dakika

3.8. Koca Dünya (2016) Filmin Künyesi:

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Yapımcı: Ömer Atay

Ortak yapımcı: Cemal Noyan

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry

Kurgu: Reha Erdem

Ses: Herve Guyader – Furkan Atlı

Müzik: Nils Frahm

Sanat Yönetmeni: Ömer Atay

Kasting: Fazlı Korkmaz

Kostüm: Demet Tufan

Oyuncular: Ecem Uzun, Berke Karaer, Hakan Çimenser, Murat Deniz, Melisa Akman, Ayta Sözeri

Vizyona Giriş Tarihi: 7 Nisan 2017

Süre: 100 dk.

Tür: Dram

Özellikler: 35 mm, Renkli

EK 4. Reha Erdem Filmlerinin Aldığı Ödüller¹⁹

- 11. Nantes Trois Continents Film Festivali, 1989/ Gümüş Ödül (A Ay)
- Türkiye Yazarlar Birliği, 1991/ En iyi Yönetmen Ödülü (A Ay)
- En İyi Yabancı Film dalında Oscar Adaylığı, 2000, Kaç Para Kaç
- 23. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde FIPRESCI Ödülü
- Ankara Film Festivali/ En İyi Yönetmen Ödülü, En İyi Erkek Oyuncu Ödülü, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü, Umut Veren Oyuncu Ödülü (Korkuyorum Anne)
- Onat Kutlar En İyi Senaryo Ödülü (Korkuyorum Anne)
- 10. Türk – Alman Film Festivali, En İyi Erkek Oyuncu Ödülü (Korkuyorum Anne)

¹⁹ (Emen, 2018, s. 20)

- Adana Altın Koza Film Festivali/ Jüri Özel Ödülü, En İyi Senaryo Ödülü, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü (Korkuyorum Anne)
- 42. Antalya Uluslararası Altın Portakal Film Festivali / Behlül Dal Özel Ödülü, En İyi Senaryo Ödülü, En İyi Sanat Yönetmeni Ödülü, En İyi Kostüm Tasarımı Ödülü, En İyi Kurgu Ödülü (Korkuyorum Anne)
- ÇASOD Ödülleri, 2006, En İyi Kadın Oyuncu Ödülü (Korkuyorum Anne)
- 25. Uluslararası İstanbul Film Festivali, 2006 / Kültür Bakanlığı Yılın En İyi Türk Filmi Ödülü (Beş Vakit)
- 13. Altın Koza Film Festivali, 2006 / En İyi Film Ödülü, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü, Umut Veren Kadın Oyuncu Ödülü, Umut Veren Erkek Oyuncu Ödülü (Beş Vakit)
- 3. Uluslararası Bodrum Film Festivali, 2006 / Onur Ödülü (Beş Vakit)
- 45. Antalya Altın Portakal Film Festivali, 2008 /Ulusal Yarışma SİYAD Özel Ödülü (Hayat Var)
- 59. Berlin Uluslararası Film Festivali, 2009 / Tagesspiegel Gazetesi Okurları Jürisi Özel Ödülü (Hayat Var)
- 28. Uluslararası İstanbul Film Festivali, 2009 / FIPRESCI Ödülü (Hayat Var)
- SİYAD Ödülleri, 2010/ En İyi Film Ödülü, En İyi Yönetmen Ödülü, En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü, En İyi Kurgu Ödülü (Hayat Var)
- 3. Yeşilçam Ödülleri / En İyi Yönetmen Ödülü, En İyi Genç Yetenek Ödülü (Hayat Var)
- 46. Antalya Film Festivali / En iyi Film Ödülü, En İyi Yönetmen Ödülü, En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü, Ses Tasarımı dalında Özel Jüri Ödülü (Kosmos)
- 26. Haifa Uluslararası Film Festivali / Altın Çapa Ödülü (Kosmos)
- 7. Uluslararası Erivan Altın Kayısı Film Festivali / En İyi Film Ödülü (Kosmos)
- 43. SİYAD Ödülleri / En İyi Film Ödülü, En İyi Yönetmen Ödülü, En İyi Kurgu Ödülü, En İyi Sanat Yönetmeni Ödülü (Kosmos)
- 20. Uluslararası Altın Koza Film Festivali, 2013 / En İyi Yönetmen Ödülü (Jîn)
- Adelaide Film Festivali, 2013 / En İyi Film Ödülü (Jîn)
- SİYAD Ödülleri, 2014 / En İyi Yönetmen Ödülü (Jîn)
- 25. Ankara Uluslararası Film Festivali, 2004 /En İyi Yönetmen Ödülü, En İyi Ses Tasarımı Ödülü (Şarkı Söyleyen Kadınlar)
- 23. Uluslararası Adana Film Festivali, 2016 /En İyi Film Ödülü (Koca Dünya)

- 23. Uluslararası Adana Film Festivali, 2016 / En İyi Film Ödülü, En İyi Yönetmen Ödülü (Koca Dünya)
- 28. Ankara Film Festivali, 2017 / En İyi Yönetmen Ödülü, En İyi Ses Tasarımı Ödülü (Koca Dünya)
- SİYAD Ödülleri, 2017 / En İyi Film Ödülü (Koca Dünya)