

**T. C.**  
**ORDU ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI**

**DOĞU KARADENİZ'DE ÇEKİLEN 2000 SONRASI BAĞIMSIZ  
TÜRK FİMLERİNDE DOĞA VE İNSAN İLİŞKİSİ**

**YAZAR**  
**ZEYNEP TANRIVER**

**DANIŞMAN**  
**PROF. DR. MEHMET YILMAZ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**ORDU 2022**

## **ETİK BEYANI**

Enstitü tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmada; bütün bilgi ve belgeleri akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, bu çalışmanın herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir bilimsel çalışma olarak sunmadığımı beyan ederim.

Zeynep TANRIVER

## TEZ KABUL SAYFASI

Zeynep TANRIVER tarafından hazırlanan “Doğu Karadeniz’de Çekilen 2000 Sonrası Bağımsız Türk Filmlerinde Doğa ve İnsan İlişkisi” başlıklı bu çalışma, 16.08.2022 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS tezi** olarak kabul edilmiştir.

<b>Başkan</b>	Prof. Dr. Mehmet YILMAZ Ordu Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi	İmza
<b>Üye</b>	Doç. Ufuk UĞUR Ordu Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi	İmza
<b>Üye</b>	Doç. Dr. Adem YÜCEL Gaziosmanpaşa Üniversitesi / Turhal Uygulamalı Bilimler Fakültesi	İmza

## **TEŞEKKÜR**

Çalışma süreci boyunca benden desteğini, bilgisini ve güvenini esirgemeyen, her fikrime anlayıőla yaklaőan danışman hocam Sayın Prof. Dr. Mehmet YILMAZ'a,

Uzakta olsalar dahi her an ve her koşulda yanımda gibi hissettiğim sevgili dostlarıma,

Bana koşulsuz sevgiyi, yaşamdaki ufak detayları görmeyi ve mutluluğu öğreten; varlıkları en büyük güç kaynağım olan aileme teőekkürü borç bilirim.

**Zeynep TANRIVER**

## İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR .....	i
İÇİNDEKİLER .....	ii
ÖZET .....	iv
ABSTRACT .....	v
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ .....	vi
GÖRSELLER DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ .....	1
Sorun .....	3
Amaç .....	3
Önem .....	4
Sayıtlılar .....	5
Sınırlılıklar .....	5
Yöntem .....	5
1. ALANYAZIN.....	6
1.1. KURAMSAL BAKIŞ AÇISIYLA DOĞA.....	6
1.1.1. Doğa Felsefesi .....	6
1.1.2. Ekoloji .....	14
2. DOĞA VE İNSAN İLİŞKİSİ .....	20
2.1. Geçmişten Günümüze Doğanın İnsan Hayatındaki Yeri .....	21
2.2. Doğa ve İnsan İlişkisinde İmgesel Boyut .....	25
2.2.1. Yabancılaşma Meselesi .....	25
2.2.2. Varoluş Mücadelesi .....	31
2.2.3. Aidiyet Merkezi .....	34
2.2.4. Özgürlük Kaynağı .....	37
3. SİNEMA VE DOĞA.....	41
3.1. Sinemada Doğa Kullanımı .....	42
3.1.1. Doğanın Mekan Üzerindeki Rolü .....	42
3.1.2. Doğanın Karakter Üzerindeki Rolü .....	46
3.1.3. Doğanın Hikaye Üzerindeki Rolü .....	50
4. DOĞU KARADENİZ'DE ÇEKİLEN BAĞIMSIZ TÜRK FİLMLERİNDE DOĞA VE İNSAN İLİŞKİSİ .....	53
4.1. Türkiye'deki Bağımsız Sinemaya Genel Bakış .....	53

4.2. Doğu Karadeniz'de Çekilen 2000 Sonrası Bağımsız Türk Filmlerinin Doğa ve İnsan İlişkisi Açısından Çözümlemesi .....	60
4.2.1. Bir Fotoğraftan Artakalan: Bulutları Beklerken .....	61
4.2.2. İki Mevsim Arasında Yaşamak: Sonbahar .....	66
4.2.3. Gidişin Döngüsü: Zefir .....	72
4.2.4. Beyazın En Soğuk Hali: Kar Beyaz .....	79
4.2.5. Düşün İçinde Hakikati Aramak: Bal .....	84
4.2.6. Bir Arayışın Öyküsü: Kalandar Soğuğu .....	92
4.2.7. Parçalanmış Bir Bellekten Manzaralar: Rüzgarın Hatıraları .....	98
4.2.8. Kurdu Tanımak: Sibel .....	104
4.2.9. Sisi Aralamak: Kovan .....	110
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ .....	118
EKLER .....	123
KAYNAKÇA.....	126
ÖZGEÇMİŞ .....	133

## ÖZET

### Doğu Karadeniz’de Çekilen 2000 Sonrası Bağımsız Türk Filmlerinde Doğa ve İnsan İlişkisi

İnsan, dünyadaki ilk gününden bu güne, ilk tanıdığı ve deneyimlediği yer olan doğada varlık göstermektedir. Doğa, insan için yaşamı sağlayan unsurlarla dolu bir alandır. Bu nedenle yaşamın devamı için doğa ve insan arasında maddi ve manevi bir bağ kurulmuştur. Çağlar boyunca var olan ve günümüze değin uzanan bu bağ, insanın doğaya uyum sağlamak adına onun üzerindeki eylemleri ile kurulmuştur. Çünkü eylem ve düşünce gücünü elinde bulunduran insan karşısında sessiz, savunmasız ve gizemlerle dolu bir merak alanı olan doğa, insanın da karşısında savunmasız kaldığı bir alandır. Bu bağlamda insan hayatı için yeri doldurulamaz ve anlamlandırılması gereken sırlarla dolu olan doğa, düşünce tarihinde mutlak bir konuma kavuşmuştur.

Doğa, sahip olduğu soyut anlamlar ve görsel varlığı ile gayesi, anlamlandırmak ve sezdirmek olan sinema sanatı için önemli bir alana dönüşmüştür. Sinemayı biçim ve içerik açısından etkileyen doğa, içinde varlık gösteren insan ile ilişkisi bakımından da sinemayı etkilemiş ve bu ilişki sinemanın meselesi haline gelmiştir. Bugün belirli bir tanıma konulamayan ancak genel bir ifade ile insani duyguları ve yaşamı hissettirmeye ve anlatmaya çalışan bir sinema olarak ele alınabilecek olan bağımsız sinema için doğa, anlam ve görsellik kaynağı konumundadır. Doğu Karadeniz bölgesi ise sinemanın erişmek istediği bu unsurları doğasının bakırlığında, vahşiliğinde, kasvetinde ve esrarengizliğinde barındırmaktadır.

Bu çalışma, 2000 sonrası Doğu Karadeniz’de çekilen bağımsız filmler kapsamında, doğanın insan hayatındaki somut ve ona atfettiği tinsel varlığını ele alarak doğa ve insan ilişkisini kavramsallaştırmayı ve görünür kılmayı hedeflemiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Doğa, Doğa ve İnsan, Bağımsız Sinema, Bağımsız Türk Sineması, Doğu Karadeniz.

## ABSTRACT

### **The Relationship Between Human and Nature in Independent Turkish Film Shot on The Eastern Black Sea After The 2000's**

Human has been made its presence felt in the nature where it first knew and experienced since its first day on the earth till today. Nature is a space, full of factors that are liveable for human. Therefore a material and nonmaterial bond has been established between nature and human for continuation of life. This bond which has been age long, began with the thought of human about it for adopting to nature. Because nature is full of quiet, defenseless and mysteries curiosity space in the face of human that has the power of action and thoughts. In this context, nature which is irreplaceable for human life and full of secrets that needs to be interpreted, has reached an absolute perception by taking place in the history of thought.

Nature has become into an important field for the art of cinema, the purpose of which is to interpret implicate with its visual presence make sense and make one feel. Nature that affects the cinema in terms of form and content has also affected cinema in terms of its relationship with the human so the relationship of nature and human has also become a matter of cinema. Nature is a pure source of emotion and visuality for independent cinema, when it is considered as a cinema that cannot be fully defined but generally tries to make people feel and explain emotions and life. As for that Eastern Black Sea region holds these factors that cinema wants to access in the virginity, wildness, gloom, reality and mystery of its nature.

This study aimed to conceptualize and make visible the relationship between nature and human by addressing the concrete and abstract existence of nature in human life within the context of independent films shot in Eastern Black Sea after 2000.

**Keywords:** Nature, Nature and Human, Independent Cinema, Independent Turkish Cinema, Eastern Black Sea



## KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

<b>çev.</b>	: Çeviren
<b>ed.</b>	: Editör
<b>s.</b>	: Sayfa
<b>TDK</b>	: Türk Dil Kurumu
<b>vb.</b>	: ve benzeri

## GÖRSELLER DİZİNİ

<i>Görsel 1: Sislerin Arasındaki Köy.....</i>	62
<i>Görsel 2: Ayşe'nin Bekleyişi.....</i>	63
<i>Görsel 3: Ayşe ve Mehmet.....</i>	64
<i>Görsel 4: Sararan Yapraklar ve Yusuf .....</i>	67
<i>Görsel 5: Hırçın Dalgalar Karşısında Yusuf .....</i>	70
<i>Görsel 6: Yusuf'un Yaylaya Son Bakışı.....</i>	71
<i>Görsel 7: Zefir ve Dedesinin Ölü Hayvan Görmesi.....</i>	74
<i>Görsel 8: Zefir ve Nergis.....</i>	76
<i>Görsel 9: Birbirinden Uzak Ay ve Zefir.....</i>	77
<i>Görsel 10: Karda Yürüyen Hasan.....</i>	80
<i>Görsel 11: Hasan ve Ayran İbriği.....</i>	81
<i>Görsel 12: Kanayan At.....</i>	83
<i>Görsel 13: Yusuf, Babası ve Atmaca.....</i>	86
<i>Görsel 14: Yusuf ve Bal.....</i>	87
<i>Görsel 15: Ceylan ve Onu İzleyen Yusuf.....</i>	88
<i>Görsel 16: Ayın Sudaki Yansıması.....</i>	91
<i>Görsel 17: Mehmet'in Karlar Altındaki Evi.....</i>	93
<i>Görsel 18: Kayalarla Bütünleşmiş Mehmet.....</i>	95
<i>Görsel 19: Bulutsuz Gökyüzü ve Boğa.....</i>	97
<i>Görsel 20: Salyangozların Evi Sarması.....</i>	98

<i>Görsel 21: Aram'ın Kayıkla Açılması.....</i>	100
<i>Görsel 22: Doğadaki Mikail.....</i>	101
<i>Görsel 23: Aram'ın Geçmişini Anımsamaya Çalışması.....</i>	103
<i>Görsel 24: Ormanda Sibel.....</i>	105
<i>Görsel 25: Ağaç Gövdesinde Yatan Sibel.....</i>	106
<i>Görsel 26: Sibel'in Ormanda Bulduğu Kemikler.....</i>	107
<i>Görsel 27: Güneş Işıklarının Süzüldüğü Orman.....</i>	109
<i>Görsel 28: Sis'in İçindeki Keçiler.....</i>	111
<i>Görsel 29: Beyaz Çarşaf Arasında Ayşe ve Ablası.....</i>	112
<i>Görsel 30: Sarı Arıcı Kıyafeti ile Ayşe ve Ahmet.....</i>	114
<i>Görsel 31: Arıların Ölümü.....</i>	116

## GİRİŞ

Sinema, düşünceler ve imgeler aracılığıyla oluşturulan görüntülerin, belirli bir sıralama sonucu anlamlı bir bütüne dönüştürüldüğü bir sanat dalıdır. Sinema bir yaratıcının yaratma sürecinin taklidi niteliğindedir. Tarkovski, ancak bir yaratıcıya has olan bu yaratım sürecinin en benzer olduğu sanat dalının sinema olduğunu söylemektedir (Özsoy, 2017, s.172). Sinema, kamera sayesinde elde edilen görüntülerin bir hikaye kapsamında daha önce belirlenmiş sıraya tabi tutularak birleştirilmesi sonucu var edilir. Başka bir deyişle sinema, hareketli görüntülerin hikayesini oluşturan imgesel anlatım sanatıdır.

Sinemanın bugünkü şeklini almasında Melies'in ortaya koymuş olduğu film oluşturma biçimi önemli bir yere sahiptir. Melies'in sinemada öykü kullanımı ile doğanın taklit edimi yerine görüntülerle birlikte yeni bir anlam üretim süreci başlamıştır. Bu durum, sinemanın kendine has gerçekliğinin de oluşmasıdır (Karakaya, 2005, s. 135). Sinema öyküyle birlikte kazandığı bu gerçeklik sayesinde görüntü ve anlam ilişkisinden doğan bir anlatı diline sahip olmuştur (Uzun Aydın, 2017, s.395). Sinemadaki bu anlatım dili filmi, hikayesi olan yapıya dönüştürdüğünde ve gelişerek ilerlediğinde sinemanın başka alanlar ile etkileşime girmesine neden olmuştur. Çünkü film yapımındaki amaç anlatılmak istenen olgunun doğru kanalları kullanarak hedefine ulaşmasını sağlamaktır. Bir film, yazılan hikayeyi doğru görüntüler aracılığıyla oluşturabilmeli ve oluşturduğu yapıyı sinema estetiği çerçevesinde seyircisine sunmalıdır. Bu amaç doğrultusunda doğa, sunduğu estetik ile sinemada önemli bir anlam ve anlatım aracı olarak kullanılmıştır. Doğa, insanlığın başlangıcından beri etkileşim içinde olunan bir alan olmuştur. Doğa ve insan arasında süregelen bu etkileşim, doğanın sinemasal anlatı içinde hem amaç hem de araç olarak filmlerde varlık göstermesini sağlamıştır. Doğanın kalıcı devinimi, sinema için çekici bir güç olmuştur. "Sinema sanat olarak kalıcılığı işaret etmektedir" (Pöstecki, 2005, s.9). Sinema bu kalıcılığı doğa ile ilişki içine girerek sağlamlaştırmaktadır. Doğanın var olan yaşamsal gücü, sinemada hikayenin işlenişine uygun bir biçimde işlenerek yönetmenler tarafından seyirciye gösterilmektedir. Sanatla iç içe olan insanlar doğayı, estetik bir çalışmaya katkı sağlayan bir kavramdan çok bireysel bir kavram olarak; yaşam, doğum, ölüm döngüsü, var oluş, aidiyet, yabancılaşma ve ekoloji gibi farklı kavramları tanımlamak adına bir imge olarak kullanmışlardır (Boynukalın, 2017, s.1319).

Böylece doğa ve sinema ilişkisi ile çok yönlü anlatım imkanı oluşmuştur. Öyle ki doğa, sinemada hikayenin ve görüntünün anlam yoğunluğunu artırarak anlamı yeniden oluşturmakta ve var olan anlamı desteklemektedir.

Doğa, sinema ve insan arasındaki etkileşim, ekoeleştirel yaklaşıma uygun bir zemin oluşturmaktadır. Ekoeleştiri, yazınsal alanda doğanın konumunun ve temsilinin incelenmesi ile ortaya çıkmıştır. Oppermann'a göre (1999), ekoeleştiri, edebiyata dünya merkezli bir yaklaşım ve edebi eleştiriye ekolojik bir yaklaşım getirerek edebiyat ve doğa arasındaki ilişkilerin incelenmesi için kavramsal bir temel oluşturmaktadır (s. 31-32). Günümüzde kapsamını genişleten ekoeleştiri, kültürel çalışmalarda doğa temsillerinin sorunlu ve eksik yönlerini ortaya koyar, insan ve doğa arasındaki bağa vurgu yapar ve insana adanan biricik rolü sorgulayarak doğaya ve barındırdığı tüm varlıklara özne rolünü yeniden vermeyi hedefler (Şen, 2018, s. 34).

Doğa ve doğa varlıklarına dair eserlerde doğa, doğrudan veya dolaylı olarak çalışmanın konusu olabilmektedir. Ekoeleştiri, “doğaya yüklenen simgesel anlamları, bu anlamların oluşturduğu düşünce kalıplarını, nehirlerin, denizlerin, toprak, bitki ve hayvan türlerinin insan kültürlerini nasıl şekillendirdiğini, dilin nasıl kullanıldığını, çevre sorunlarına nasıl yaklaşıldığını, metin içindeki değer yargılarını ve benlik kavramlarını da mercek altına” (Oppermann, 2012, s. 25-26 Akt., Yılmaz, 2021, s. 31) almaktadır. Bu hususta benlik kavramı çalışmamız için önem teşkil etmektedir. İnsanın doğa ile kurduğu kimi zaman sağlıklı kimi zaman ise sağlıksız ilişkilerin kişinin, doğaya ve kendine olan yaklaşımında etkili olduğu söylenebilir. Ekoeleştirel yaklaşım da kişinin doğadaki maddi ve manevi süreçlerinin nasıl geliştiği ve bu sürece nelerin etki ettiğinin incelenmesine imkan tanımaktadır. Bu doğrultuda çalışma kapsamında seçilen filmler, ekoeleştirel yaklaşımdan yararlanılarak insan ve doğa ilişkisi teması çerçevesince tematik film analizi yöntemi ile incelenecektir. Sinemada ekoeleştirel yaklaşım, yalnızca doğa konulu filmlerin değil her türlü filmin incelenebileceği bir yaklaşım olup doğanın ve insan doğa ilişkisinin filmlerde nasıl temsil edildiğini ekolojik bir bakışla inceler (Şen, 2018, s. 45). Türk sinemasının 90'lı yıllardan sonrası, “yeni” olarak adlandırılan ve genel olarak doğa, taşra, insan, varoluş ve aidiyet temaları etrafında şekillenen dönemi de ekoeleştirel yaklaşıma uygun bir alan yaratmaktadır. Asuman Suner, sinemamızın bu dönemini hayalet ev, aidiyet başlıkları ile

ilişkilendirmiştir. Suner'e göre (2006), "hayalet ev" hem tasavvur edilen, düşte canlanan hem de hayal edilen, özlenen, yitirilen ya da ait olunan evin düşünmesi olarak aidiyeti temsil etmektedir (s. 16). Ana akım sinemadan konusu bakımından ayrılan sinemamızın bağımsız ismi ile anılan dönemi, bir imgeye dönüşen bu duygular ve olgular etrafında şekillenmiştir. Çalışmamızda da doğa ve insan arasındaki ilişkisinin maddi ve manevi yönlerini araştırmak adına insanı ve insanın duygu ve davranışları ile dahil olduğu hayatı anlatmaya çalışan bir alan olan bağımsız sinemaya başvurulmuştur. Ne dünyada ne de ülkemizde kesin bir kalıba koyulamayan, çok tanımlı bir alan olan bağımsız sinema, Burçak Evren'in (2003) yönetmenler odağında yaptığı tanımı ile "Kendilerinden talep edilmeden, kendilerinin tüm riskleri göze alarak film yapmaya talip oldukları bir sinema eylemidir" (s. 15). Başka bir söyleyişle bağımsız sinema, özgürlüğün ve özgünlüğün öne çıktığı bir film yapma biçimidir. Sinemamızın 90'lı yıllarında Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz ve Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerin eserleri ile ivme kazanan bağımsızlık ekolü, 2000'li yılların getirdiği teknolojik yenilikler ile film yapımının kolaylaşması, film festivallerinin ve film destekleme kuruluşlarının çoğalması gibi etmenler ile büyük bir gelişim göstermiştir. Bu gelişim sürecinde bağımsız sinemanın Doğu Karadeniz bölgesine yönelişinin 2000 yılı itibari ile arttığını düşünerek 2000 yılından günümüze dek olan filmler ele alınmıştır. İnsan ve doğa ilişkisinin Doğu Karadeniz filmleri özelinde incelendiği bu tez çalışmasında, doğanın alanyazındaki tanımları ışığında insanın doğadaki maddi süreci ve varoluş, aidiyet, özgürlük ve yabancılaşma süreçleri incelenmiş; insan, doğa ve sinema etkileşimi kapsamında belirlenen filmlerde doğa ve insan ilişkisinin hangi temsillerle varlık gösterdiği ve doğanın sinemasal anlatı ve sinematografiye nasıl etki ettiği ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

### **Sorun**

İnsan ve doğa ilişkisi ile birlikte sinema anlatımında yeni anlamların ve temsillerin önü açılmıştır. Bu tez çalışması da insan ve doğa etkileşiminin, sinemada nasıl temsil edildiğini incelemeyi sorun edinmiştir.

### **Amaç**

İnsanlık tarihi boyunca sürekli etkileşim içinde olan insan ve doğanın, felsefe ve ekoloji alanlarındaki tanımları ve yorumları ve insan yaşayışındaki

fiziksel ve zihinsel doğa algısı çerçevesinde doğa ve insan ilişkisinin tartişıldığı bu tez çalışması kapsamında, 2000 sonrasında Doğu Karadeniz’de çekilen bağımsız Türk filmleri incelemeye alınmıştır. Bu amaç doğrultusunda ekolojide ve felsefede doğanın nasıl yorumlandığı ve bu yorumlar işığında oluşan tanımlarla birlikte doğanın insan hayatındaki konumunun ne olduğu soruları yanıtlanıp doğa ve insan ilişkisinin sinema sanatının biçim ve içeriğine nasıl etki ettiği, ele alınan filmlerde Doğu Karadeniz doğasının bireyin hayatını nasıl şekillendirdiği, filmlerde doğanın nasıl temsil edildiği ve bu filmlerde doğanın hikaye, mekan ve karakter açasından işlenişinin filme nasıl katkı sunduğu sorularına yanıt aranmaya çalışılmıştır.

### **Önem**

İnsan, doğa ve sinema ilişkisi bağlamında literatürde sınırlı sayıda çalışmanın olduğu görölmektedir. Bu başlıklar doğrultusunda “Doğa Filmlerinde İnsan Olgusu ve Temsili” (İnci, 2019), “Türk Sinemasında Anlatı Mekanı Olarak Doğu Karadeniz” (Özden, 2019), “Reha Erdem Sinemasına Ekoeleştirel Açasından Bir Bakış: Doğa ve Kültür Dikotomisinin Çözömlenmesi” (Sayrak, 2019), “Türk Sinemasında Doğu Karadeniz Temsili” (Göktekin, 2019) isimli yüksek lisans tezleri karşımıza çıkmaktadır.

İnsan ve doğa ilişkisi doğrultusunda gerçekteştirilecek bu tez çalışması ile literatürdeki doğa, insan ve sinema arasındaki ilişkinin araştırıldığı kaynak sayılabilecek eser sayısının kısıtlılığı giderilmeye çalışılmıştır. Çalışma konusu, daha önce Doğu Karadeniz’de çekilen filmlerin, doğa ve insan ilişkisi özelinde incelendiği bir eserin olmaması açasından ilk olma özelliği taşımaktadır. Doğa ve insan ilişkisinin en kapsamlı şekilde etüt edilmesi için ise insanın yaşama karşı takındığı tavırları ve hisleri anlatma gayesinde olan bağımsız Türk sinemasına başvurulmuştur. Bağımsız Türk sinemasında 90’lı yılların ardından 2000’li yıllara geçildiğinde Doğu Karadeniz’e yönelişin artmış olduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamında 2000 yılından sonra çekilen filmlerde doğa ve insan ilişkisinin incelendiği bu çalışmanın, insan, doğa ve sinema ekseninde daha sonra yapılacak akademik çalışmalar için faydalı olacağı düşünölmektedir.

## **Sayıtlar**

Bu çalışmanın dayanağı aşağıda sıralanan sayıtlar doğrultusunda şekillenmiştir.

1. Sinema doğayı anlatı ve anlam aracı olarak kullanmaktadır.
2. Doğu Karadeniz doğası, filmlere sinemasal ve sinematografik açıdan katkı sağlamaktadır.

## **Sınırlılıklar**

Araştırma, aşağıda belirlenen sınırlılıklar çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

1. Araştırma, amaçlı örneklem yöntemi ile 2000 yılı sonrası bağımsız Türk sinemasında Doğu Karadeniz’de çekilen dokuz film belirlenerek sınırlandırılmıştır.
2. Doğu Karadeniz’de çekilen ancak o yörenin yaşantısını ve doğayı işlemeyen filmler konu dışı bırakılmıştır.

## **Yöntem**

Tez çalışmasında alanyazındaki doğa ile ilgili kavramların ve tez konusu çerçevesince yapılan çalışmaların geniş çaplı incelenmesi için literatür taraması modelinden faydalanılmış olup insan ve doğa ilişkisi doğrultusunda ulaşılan bilgiler değerlendirilmiş ve araştırmanın sınırlılığını belirlemek için amaçlı örneklem yöntemine başvurulmuştur. Filmlerin incelenmesi ise tematik film analizi yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda araştırma kapsamındaki filmler, amaçlı örneklem yöntemi ile belirlenmiş olup doğa, sinema ve birey etkileşiminin filmlere nasıl yansıdığı ekoeleştirel yaklaşım doğrultusunda tematik film analizi ile ele alınarak yazılmıştır.

Çalışmanın evrenini 2000 sonrası bağımsız Türk sineması oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini ise Doğu Karadeniz yaşantısını konu edinen filmler oluşturmaktadır. Bu kapsamda ele alınan filmler: Bulutları Beklerken (2003), Sonbahar (2008), Zefir (2010), Kar Beyaz (2010), Bal (2010), Kalandar Soğuğu (2015), Rüzgarın Hatıraları (2015), Sibel (2018) ve Kovan (2020) isimli filmler araştırma kapsamında incelenmiştir. İncelenen filmlerin ortak özelliği Doğu Karadeniz yaşayışını işlemesidir. Bu bağlamda ulaşılan filmler biçim ve içerik odaklı olarak analiz edilerek doğa ve insan arasındaki ilişkinin filmlerde nasıl işlendiği açıklanmaya çalışılmıştır.



## 1. ALANYAZIN

Bu bölümde, doğa felsefesi ve ekoloji ile ilgili bilgiler verilecektir.

### 1.1 Kuramsal Bakış Açısıyla Doğa

Doğa, dış etkenlerden bağımsız bir biçimde kendi devinimini kendi sağlayan, daimi olarak dönüşen bir yapıya sahip olan ve içinde barındırdığı canlı ve cansız her varlığın yaşamını idame ettirecek güçleri içinde barındıran insanüstü bir yapıdır. Bu yapı, içerisinde birbirinden bağımsız gibi görünen ancak yaşamın devamlılığını sağlayan birçok parçanın kusursuz bir düzen içerisinde birleştiği sonsuz bir alanı kapsar. Doğanın içine doğan her birey, onun düzenli ve sekteye uğramayan işleyişinin bağımlı birer parçası olmuş ve doğanın değişimine zorunlu olarak katkıda bulunarak doğaya dair iki ayrı tanım alanının oluşmasına neden olmuştur. “Doğadaki her şey aynı anda hem görünüş hem de *kendinde şey*, yani *natura natura* hem de *natura naturas* olduğu için, sonuç olarak her şey iki katmanlı bir açıklamaya konu olur. Bunlar *fiziksel* ve *metafiziksel* açıklamalardır” (Schopenhauer, 2018, s. 34). Bu açıklamalar ise doğanın kimi zaman bir düşünce biçimi içinde ele alınmasına kimi zaman ise bilimsel bir çalışmanın somut bir sonucu olarak doğa tarihinde yer etmesine olanak tanımıştır.

#### 1.1.1 Doğa Felsefesi

Gözünü açar açmaz doğayla tanışan insan, başını çevirdiği her köşede onunla karşılaşmış ve doğanın sahip olduğu insanüstü yapı her zaman bir merak unsuru olmuştur. Bunun sonucunda insanlar cevaplanması gereken sorularla meşgul olmaya başlamış ve sorularını, muhatabı olan doğaya yöneltmişlerdir. Doğayla ilgili felsefi düşünceler, bir okula tabi olarak, ilk kez M.Ö. 6. yüzyılda Yunanlı düşünürler tarafından ortaya konmuştur. Düşünürler aynı zamanda evrenin ve içinde buldukları doğanın açıklaması üzerine sordukları sorular ve verdikleri yanıtlarla Yunan Felsefesinin temelini de atmış oluyordu. Yunan Felsefesi, düşünürlerin doğa üzerine sordukları sorularla başlamasından dolayı Doğa Felsefesi adıyla da anılmaktadır. Başka bir deyişle felsefe, doğanın bilinmezliğine karşı duyulan derin merak ve yanıtları üzerine düşünülen sorularla başlamıştır. Doğa, İlk Çağ Yunan Felsefesi, Orta Çağ Felsefesi, Rönesans Felsefesi, Rönesans’ın sağlamış olduğu bilimsel zeminle başlayan Modern Felsefe görüşleri ile birlikte felsefenin direkt ya da dolaylı olarak konusu olmuştur. Düşünürler ilk

hususla, ortaya koymuş oldukları felsefi sorunları bağılı buldukları çağ içinde açıklarken doğa üzerine ortaya koydukları kuramlarla düşünce yapılarının temelini ve düşüncelerinin çıkış noktasını oluşturmuşlardır. Thales'ten Aristoteles'e, Descartes'tan Spinoza'ya, Hegel'den Marx'a kadar birçok düşünür doğayı kendine konu edinmiş; doğayı din, siyaset, ahlak ve varoluş gibi meselelerin açıklamasında yol gösterici bir unsur olarak ön planda tutmuştur.

Felsefenin Yunan'da başlamasına Thales, Anaksimandros ve Anaksimenes isimli düşünürlerin, evrenin ve doğanın özüyle ilgili sorularına Yunan toplumunda yer etmiş mitolojik ve dini efsanelerden sıyrılıp doğa olaylarının cevaplarının yine doğanın içinde olduğu bilinciyle düşünmeleri ve bu sorulara insan aklıyla yanıt aramaya çalışmaları sağlamıştır (Cevizci, 2009, s. 10-11). Yunan düşünürleri doğa üzerine akla dayalı bir düşünme biçimi geliştirmiştir. Onların düşüncelerinin felsefi temeli, gözle görebildikleri ve mantık çerçevesince bir delile dayanan akıl yollu bir düşünme biçimine dayanmaktadır. İnsan, aklıyla var olan ve akıl sayesinde yaşamını sürdüren bir varlıktır. İnsanın akıl temelli varlığı, Yunan doğa düşünürlerinin doğayı insan yapısıyla eş tutmasına yol açmıştır. Düşünürler, insan nasıl ki akıl sayesinde diğer varlıklardan üstünse doğa da insan aklına benzer ve hatta daha üstün bir akılla var olmuş ve kendi içindeki devinimi yine bir akılla devam ettiren bir yapıya sahip olmalı düşüncesiyle doğayı araştırıyorlardı. Yunan düşünürleri, doğadaki kurallı ve bir düzene tabi olan yapıya, doğada var olan aklın kaynaklık ettiğini düşünüyorlardı (Collingwood, 1999, s. 12). Bu nedenle akla dayalı bir düşünme dahilinde düşünce tarihinin ilk okulu olan İyonya Okulu'nun kurucusu Thales, varlığın özünün ve doğadaki tüm bu arı düzenin kaynağının ne olduğu sorusuna verdiği cevap ve ürettiği *arkhe* kavramıyla felsefe tarihinde akla dayalı düşünmeyi başlatmıştır. Thales, *arkhe* yani ana töz kavramı üzerinde yoğunlaşmış ve *arkhenin* su olduğunu savını ortaya koymuştur. Böylece akla dayalı bir düşünceyle ana maddeyi somut olan bir varlıkla açıklamıştır. Ona göre her şey sudan türemiş ve suya dönecektir. Üstünde bulunulan yer de su üzerinde yüzmektedir (Gökberk, 1967, s. 21). Doğada bulunan her varlığın nereden geldiği ve nasıl oluştuğu üzerine düşünme eylemi *arkhe* kavramıyla birlikte daha da derinleşmiştir. Öyle ki Aristoteles'in felsefi düşünceye yol gösterici nitelikte olan "Hiçten ancak hiçlik doğar" savıyla İlk Çağ Yunan düşünürlerinin evrenin kaynağı ana maddenin, yüce ve yaratma gücüyle dolu olduğuna dair inanışları, İyonya

Okulu öğrencisi Anaksimandros ile devam etmiştir. Ona göre doğayı yaratan ana madde sonsuz bir güce sahip olmalıydı ve Thales'in ana madde olarak suyu belirlemesi yetersizdi. Çünkü her şey karşıtıyla var olmuştu ve su karşıtı olan ateş ve diğer benzer maddelere karşı yenilemez değildi. Evrenin inşası için gerekli ana maddenin su olması onu tek bir niteliğe bağlı kılıyordu ve bu nitelik şeylerin oluşması aşamasında yetersiz kalıyordu, bu sebeple maddi tözün niteliğinin sonsuz ve sınırsız olması gerekiyordu (Cevizci, 2009, s. 16). Bu düşünce ışığında Anaksimandros, sınırsız ve soyut bir madde arayışıyla *aperion* yani sonsuz madde kavramını Doğa Felsefesi literatürüne kazandırdı. Böylece Doğa Felsefesi bir adım ilerleyerek sonsuzluğun düşünüşü noktasına geldi. İyonya Okulu'nun son düşünürü olma özelliği taşıyan Anaksimenes ise hocası Anaksimandros'un *aperion* kavramı yerine yeniden *arkhe* kavramına yoğunlaşarak somut bir madde arayışına yöneldi ve böylelikle düşünce tarihinde bir geri gidişe neden oldu. Ona göre canlı varlıkları canlı kılan madde havaydı ve canlılar tarafından solunan hava, ruhu oluşturuyordu. Anaksimenes böylece canlıların bir ruha sahip olduğu tezini oluşturarak doğadaki canlı ve cansız varlık ayrımını da yapmış oluyordu (Birand, 1958, s. 15). Yunan düşünürleri her ne kadar dini efsaneleri ve mitolojiyi reddederek varlığın özünü açıklamaya çalışsalar da ana maddeye sınırsız bir güç atfetmeleri, doğanın Tanrısal bir yaratma gücüyle var olduğuna inandıklarını göstermektedir.

İlk Çağ Doğa Felsefesinde insanın hakikatlerin özünü, içinde bulunduğu doğada araması ve bu amaçla fikir üretimi süreçlerinin kaynağı nihayetinde canlı ve cansız varlık ayrımıydı. Öyle ki insanın, etrafında gelişen ve değişen evren hakkında akıl yürütmesi sırasında kendi benliğini soyutlayarak, doğayı üzerine düşünülecek bir nesne, kendisini de o nesneye eleştirel gözle bakacak bir özne konumunda gördüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Bu durum ileriki çağlarda doğaya ait olguların bilimsel bir süreç odağında düşünülmesi ve ispatlanması hususunda da doğa düşünürlerinin faydasına olacaktır.

Doğa felsefesi düşünürlerinden Aritoteles, doğayı deneysel bir araştırma ve fizik bilimi dahilinde inceleyerek kendinden önceki düşünürlerden farklı olarak doğanın deneysel bir çalışma sonucunda varlığının kanıtlanması gerektiğini öne sürer ve “doğa hiçbir şeyi boşuna yapmaz” düşüncesiyle varlığın özünü nedenselliğe bağlar (Arslan, 2007). Bu nedensellik ise insanı doğaya karşı yücelten bir bakış açısıdır. Aristoteles, ortaya koymuş olduğu bu savı ile birlikte Antik

Yunan'da insan doğa ilişkisinin ve bu doğrultuda doğanın açıklanması üzerine akla dayalı ve doğayı önceleyen düşünme çağının sonlandırmış bulunuyordu.

Aristoteles'in düşünme temeliyle hareket eden Orta ağ Felsefesine geçtiğimizde ise İlk ağ dřnrlерinin insan ve doğa ilişkisi üzerine temellendirdiği anlamlandırma çalışmalarından farklı olarak doğayı Semavi dinlerin etkisiyle birlikte daha çok inanç ve din temelli bir açıklamanın içine girdikleri görülmektedir. Skolastik ğreti ile hareket eden dřnrlер dini dogmalar temelinde bir doğa kuramı geliştirmişlerdir (Thilly, 2000, s. 239). Dřnrlер, döneme hakim olan Hristiyanlık dini ile birlikte doğanın varlığını insan için bir amaç olarak kurgulamış ve bu düşünme dahilinde insanı, evrenin merkezine yerleştirmişlerdir. Ortaçağ anlayışına göre insan, doğanın bir parçası değil onu kendi amaçları uğruna smrme yetkisine sahip bir varlıktır. Doğa ve içinde bulunan tüm varlıklar açıkça, Tanrı tarafından insanlar için bir amaın karşılanması için yaratılmıştır (White, 2017). Böylece Orta ağ düşünürleri dinin de etkisiyle insan kaynaklı doğa sömürüsüne kapı aralamışlardır.

Doğanın yeniden merakla kavranışı, doğayı din kapsamında araçsallaştıran Orta ağ ve bu görüşe kaşıt gelişen Modern ağ dönemleri arasında bir geçiş vazifesi gören Rönesans ile başlamıştır. Rönesans dönemi toplumun yaşam biçiminin ve beraberinde bireylerin düşünce yapısının değişim gösterdiği bir dönem olmuştur. Ticaretin ve makineleşmenin gelişmesiyle birlikte insanın doğaya olan bakışı da değişmiştir. Rönesans döneminde toplumun her açıdan gelişim göstermesi, insanı bilme istenciyle kuşatarak doğayı var eden görünmeyen güçleri araştırmaya itmiştir. Rönesans Felsefesi, doğayı yaratan gücü bilmek ister bu aynı zamanda doğaya egemen olmak anlamına gelmektedir (Gökberk, 1967, s. 221). İnsanların, doğanın dıştan gelen bir başka g ile oluşturulduğunu düşünmesi tıpkı kendi varlıklarına eş değer bir bakışın yansımasıdır. Rönesans'ta Tanrı tamamıyla yadsınmamış ve doğanın Tanrı tarafından veya Tanrısal bir zeka ile var edildiği görüşü ile doğaya yorumlar getirilmiştir. Buna neden olarak da Rönesans ortamına hakim olan makineleşmenin etkisi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü insanların tanık olduğu bu değişimin kaynağı aslında bir zekanın ürünüydü ve cansız bir varlık olan makine güce ve zekaya sahip olan insan tarafından üretilmişti. Rönesans doğa düşüncesinde doğanın, akıl ürünü ve bir amaç uğruna bir araya getirilmiş parçalardan oluşturulan ve hakiki olarak var olan bir makine olduğuna

inanılıyordu (Collingwood, 1999, s. 14-17). Bu düşünüş her ne kadar akla yatkın ve dini dogmalardan kurtulmuş olsa da insan ve doğa arasındaki ilişkide hükmeden ve hükmedilen konularının doğmasına ortam oluşturmuştur.

Rönesans ile birlikte topluma egemen olan bilimsel gelişmişlik hali düşünme eylemlerinin niteliğini de değiştirmiştir. Bu değişim insanı ve doğayı sorgulama aşamasında da kendini göstermiş ve bilme içgüdüyle hareket eden insan, daha akılcı bir biçimde doğayı sorgulamaya başlamıştır. Çünkü bilgi, “şeylerin” öğrenilmesinde kilit noktayı oluşturmaktadır. Buradan hareketle Rönesans’ın bilgiye ve akla dayalı düşünme sisteminin, bilgiyi de sınamanın gerekliliğine inanan Francis Bacon ve Galileo Galilei’ye; insan doğa ilişkisi üzerine temellendirdikleri savlarıyla Rene Descartes ve Baruch Spinoza’ya; bilimsel teorileriyle günümüz doğa açıklamasına kaynak olan Isaac Newton ve Immanuel Kant’a düşünsel bir ortam oluşturduğunu söylemek yerinde olacaktır.

İnsan ve doğa ilişkisi ekseninde felsefi düşünüşün salt usa yatkın yorumlanması Bacon ile daha da derinleşmiştir. Bacon doğayı tümevarımcı bir yaklaşımla ele alır. Doğayı bilmenin yöntemini, gözlem ve deneye dayalı etkinlikler dahilinde elde edilen bilgilerin genel bir yasa olarak kabulüyle açıklar (Bozkurt, 1989, s. 94). Bacon, Rönesans Doğa Felsefesinde doğanın ancak insan aklıyla kavranabileceği düşüncesinin bir temsilcisi olmuş ve insan zihniyle doğa dünyası arasındaki ilişkiyi bilgiye bağlamıştır. 17. yüzyıla tekabül eden bu dönemde bilgiye ve insan aklına verilen değer her zamankinden daha fazla ön planda tutulmuştur. Çünkü her manada zenginleşmenin ve yükselmenin kaynağı doğanın sırlarını çözebilecek insan aklına bağlı kılınmıştır. İnsan, dini ve gizem dolu açıklamalarından sıyrılıp akıl rehberliğinde hareket ederek görülebilir gerçek bir mekanik doğanın hakimi olacaktır (Çüçen, 2011, s. 4). Böylece insan, içinde yaşadığı doğayı açıklayabildiği ve tanıdığı ölçüde onu kendi amaçları uğruna kullanması mümkün olacaktır. Bacon’ın insan aklını yücelten tümevarımsal bilgi yöntemi ile açıkladığı mekanik doğa tasviri, Modern Felsefenin başında yer alan “Düşünüyorum öyleyse varım” önermesi ile varoluşun temeline düşünme eylemini koyan Rene Descartes ile derinleşecektir. Descartes, ruh ve maddeyi birbirinden ayırarak ortaya koyduğu mekanik doğa açıklamasına töz kavramıyla başlar. Descartes ruhu ve bedeni ayrı birer töz olarak değerlendirir, ruhun ve bedenin ayrı düşünülmesi de doğanın ruhsal ve maddi olarak ayrılmasına neden olur (Timuçin,

2004, s. 96). Bu da doğa tanımlamasını iki maddenin bilgisine bağımlı yapmaktadır. Descartes'ın doğa kavramı "ikicilik"e yani iki ana töze dayanıyordu. Bu tözlerden ilki maddi dünya içinde düşünebilen bir ruh, ikincisi ise düşünemeyen maddesel bir tözdü. Ruh ve maddeyi birbirinden ayırarak ruhsal özelliklerin insan dışında hiçbir varlığa ait olamayacağı görüşünü benimseyen Descartes, doğayı düşünen nesnelere dışında kalan maddesel parçalardan oluşan bir makine olarak nitelendiriyordu (Westfall, 1995, s. 35-38).

Descartes'ın insanı özne konumuna getirerek ele aldığı mekanik dünya açıklaması, insan ve doğa arasındaki ilişkisinin giderek zayıflamasına neden olan Modern Doğa düşüncesine dayanak olmuştur. Böylece insanın doğaya karşı değişen bakış açısı, ruhtan ve saf doğa ilgisinden arınmış, çıkara dayalı bir yaklaşıma dönüşmüştür. Antik Yunan'da merak ögesini karşılayan, Orta Çağ'da din eksenli bir kavrama dönüşen, Rönesans'ta bilgiyi öncü kılan ve Descartes'la maddi bir açıklamaya tabi tutulan doğa, Descartes'ın modern doğa açıklamasından etkilenen Baruch Spinoza ile de Tanrı ile eş tutulmuştur. Başka bir söylemle, Spinoza, Descartes'ın töz kavramlarını Tanrının benliğinde toplayarak varoluşsal bir açıklamaya gitmiştir. Tanrı ve doğayı tek bir erekte birleştiren Spinoza, Etika (2011) adlı yapıtında, "Var olan her şey belirli ve gerektirilmiş tarzda Tanrının tabiatını ve özünü ifade eder" der (s. 68). Spinoza, doğa yaklaşımında insan ve doğa arasında bir mesafe koymazken, canlı veya cansız her varlığın içerisinde varlık gösterdiği doğayı Tanrı kavramı ile açıklamıştır. Descartes'ın özne kavramındaki gibi insana, doğa karşısında bir güç atfetmemiş onu, doğa içindeki diğer varlıklar gibi doğayı tamamlayan bir öge olarak görmüştür. Spinoza'nın doğayı ön plana çıkaran görüşünün yanında modern doğa açıklamasında deneysel argümanları ileri süren ve doğadaki cisimlerle ilgilenen Newton, doğaya günümüze değin sürecek bilimsel bir sav kazandırmıştır: Yerçekimi Kuramı. Böylece Newton tarafından geliştirilen mekanik doğa görüşüyle birlikte modern doğa biliminin ilk bölümü son bulur (Engels, 1979 s. 248).

Mekanik doğa görüşünü savunan düşünürler, insan ve madde ekseninde doğada görünen ve gözlemlenebilen varlıkları oluşturan dinamikleri incelemişlerdir. Ancak 18. yüzyıl felsefesine gelindiğinde düşünürlerin ikiliklere ve tanımlarda boşluklara neden olan görüşleri ve doğa açıklamalarının bir nedenle Tanrısallığa atfedilmesi sebebi ile var olan görüşler, George Berkeley ve Immanuel

Kant ile yeniden akıl dahilinde ele alınmıştır. Doğada var olan her şeyin özünde ruh olduğunu ve bu ruhun ölümlü olan insana ait bir ruh değil, sonsuzluğu karşılayan Tanrı ruhu olduğunu ileri süren Berkeley, özne olarak Tanrıyı kurguluyordu (Collingwood, 1999, s. 135-136). Berkeley'in doğaya bakışı ile özne halinin insandan tanrıya geçmesi iyimser bir doğa anlayışı olsa da doğanın açıklamasında yeterli olmuyor ve doğa açıklaması yeniden Tanrı ile sağlanmış oluyordu. Kant ise doğayı daha akılcı bir şekilde Tanrı ve din etkisinden bağımsız yorumlamaktaydı. İnsanı ve insan aklını yücelten Kant, doğayı açıklama noktasında doğaüstü nedenlere gidilmesine karşı gelerek her türlü yetkinliğe sahip, toplumsal yasalardan ve değerlerden arındırılmış salt insan aklı tasavvuruyla Pratik Aklın Eleştirisi adlı yapıtında doğanın erekselliğini irdeliyordu. Kant'a göre (1999), akıl sahibi varlıklar tecrübe edilebilen duyusal doğa ve aklın kaynaklık ettiği duyuyuüstü bir doğa oluşturuyordu. Duyusal doğa dışındaki, insan aklı ile var olabilen duyuyuüstü doğa belirli yasalara tabiydi. Bu yasa ise salt akılla düşünülebilen duyuyuüstü doğanın ahlak yasasıydı (s.49). Kant'ın bu yaklaşımı ise doğanın etik bir temel üzerine kurulan açıklamasını başlatmış oluyordu. Doğa, insanın düşünme eylemleri ile oluşuyorsa bu düşünme eylemleri ahlak yasasına bağlı olarak doğayı, yasa güdümünde biçimlendirmekteydi. Böylece Kant'ın doğayı çözümleme noktasında kilit görevi gören ussal kavramları ve insan bilgisine atfettiği önem, Modern Doğa düşüncesinin çatısını oluşturmuştur.

Kant ile başlayan ve Alman İdealizmi olarak adlandırılan düşünce geleneği, doğa felsefesi tarihine yeni bir bakış açısı kazandırmış ve doğayı bireye fayda noktasındaki amaçlara ulaşabilmek adına belirli yasalara tabi kılmıştır. Başka bir deyişle, doğa sınırları çözülecek bir merak ögesi olmaktan çıkmış görünen, mutlak bir varlık olarak deneysel bir sürecin içine girmiştir. 19. yüzyılda yaşanan bilim ve teknik alanındaki gelişmeler de doğanın ampirik olarak ele alınmasına hizmet etmiştir. Bu da doğa ve insan ilişkisi bağlamında doğanın, insan karşısında bir nesne konumuna gelmesine neden olmuştur. Alman İdealizmi geleneğinden, usu edimsel olanla bir tutan ve doğayı mutlak bir bütünlük içinde ele alan Hegel (2011), modern insanın kılğı ve kuram barındıran bir bakış açısı ile doğayı ele almasını şöyle dile getirmiştir:

Düşünce tasarıma ne denli girerse, şeylerin doğallık, tekillik ve dolaysızlıkları o denli yiter: Zorla içeri giren düşünce yoluyla Doğanın sonsuz çokluktaki şekillerinin varsılığı yoksullaşır, çiçekleri ölüp yiter, renkli oyunları solup

gider. Doğa yaşamının çağlayanı düşüncenin sessizliğinde suskunlaşır; binlerce harika ve göz alıcı şekle bürünen sıcak doluluğu karanlık bir kuzey sisini andıran çıplak biçimlere ve şekilsiz evrenselliğe kurur. Bu iki belirlenim yalnızca iki kılıfsal belirlenime karşıt olmakla kalmaz, ama kuramsal yaklaşımın da kendi içerisinde çelişkili olduğunu buluruz, çünkü dolaysızca amaçladığının tam karşıtını ortaya çıkarıyor görünür. Çünkü edimsel olarak var olan doğayı bilmek isteriz, olmayan bir şeyi değil; ama onu gerçeklikte olduğu gibi bırakmak için ve almak için, onu algılamak için, onu ondan bütünüyle ayrı bir şey yaparız. Şeyleri düşünmekle, onları birer evrensel yaparız (...) Onları öznel bir şey yaparız, bizim tarafımızdan üretilen, bize ait ve dahası insanlar olarak bize özgü bir şey yaparız; çünkü doğal şeyler düşünmezler ve tasarımlar ya da düşünceler değildirler. Kuramsal yaklaşım isteğin durdurulması ile başlar, çıkarsızdır, şeyleri kalıcılıkları içinde sürmeye bırakır; bu konuyla hemen iki şeyi, özne ve nesneyi ve ikisinin ayrılığını, bir bu yan ve bir öte yanı saptamış oluruz. Ama niyetimiz daha çok doğayı anlamak, kavramak, onu bizim kendimizin olan bir şey yapmaktır (...) (s. 14).

Hegel'in de belirttiği gibi doğaya dair yönelttiğimiz soruların asıl kaynağı salt olarak bilme merakımızdan ötürü gelmektedir. Bilinmeyene olan bu merak duygusu doğayı anlamlandırma sürecinde farklı amaçların esiri olmuş ve merak kavramı fayda kavramına evrilmiştir. Doğa açıklamalarının fayda güdümlü düşünümü, beraberinde deneysel süreçleri felsefeye dahil etmiş ve doğanın giderek bilimsel bir faaliyetin kapsamına girmesine neden olmuştur. Tüm bu faaliyetler, daha iyi bir toplumsal hayatın var olabilmesi için doğadan nasıl faydalanabileceğinin araştırılmasından kaynaklanmaktadır.

Modern dünya ile birlikte insan tek başına tekil bir birey olmaktan çıkmış, bir toplumun ya da bir proletaryanın parçası haline gelmiştir. İnsanın, toplumun düzeni için işleyen çarkın halkası, tamamlayıcısı olma hali, düşünüş etkinlikleri de bireysellikten çıkarmış ve düşüncelerin amacının en nihayetinde toplumun lehine bir etkinliğe dönmesine neden olmuştur. Böylelikle felsefe, salt doğa bilgisine ulaşma amacından sıyrılmıştır. Doğa, bir güç olmaktan çıkarak insanlık adına saf bir nesne ve fayda meselesi oldu böylece doğaya dair yasalar, insani ihtiyaçların giderilmesi aşamasında bir araç ve kasıt olarak varlık gösterir (Marx, 2015, s. 336). Marx'ın da dile getirdiği doğayı düzenleyen yasalar, doğaya hükmetme amacını taşıyor ve her türlü insan çıkarı için ona boyun eğdirmeyi amaçlıyordu.

Felsefi çağlarda o döneme hakim olan düşünce yapısı veya yaşayış biçimi, doğa üzerine söylenen her sözde ve ortaya atılan her kuramda kendini göstermiştir. Nasıl ki Antik Çağ'da efsaneler, insanların inanış biçimini etkilemiş ve felsefi düşünme temelleri üzerinde etkili olmuş ise dini inançlar da insan ve doğa



arasındaki ilişkiyi değiştirmiş ve ona her dönem farklı pencereden bakılmasına neden olmuştur. Görülüyor ki doğa, salt bilme isteği ile Antik Yunan'da, Tanrının yaratıcı gücü yüceltilerek Orta Çağ'da, insanı temel alan düşünüş ile Rönesans'ta ve insan faydası için akıl önderliğinde bilim ve teknik odaklı bir düşünüş ile Modern Çağ'da felsefenin konusu olmuştur. Modern Çağ'da gelişen teknoloji ile birlikte doğaya ait doğal işleyiş süreçleri, insanlar tarafından menfaat uğruna taklit edilmiş ve bu süreçler bozguna uğratarak doğa, salt görünümünden ayrılmıştır (Arendt, 1994, s. 202-203). Felsefe ile bilgisine ulaşılmaya, açıklanmaya çalışılan ya da insanlığın lehi amacı ile ele alınan doğa, insan türünün tahribatı ile birlikte doğanın lehi amacı ile ekolojinin alanına da girerek ekolojik bir düşünce sisteminin oluşmasını sağlamıştır.

### 1.1.2. Ekoloji

Mutlak doğa bilgisine erişme amacıyla doğayı anlama ve açıklama gayreti bir süre sonra doğayı, insani amaçlar doğrultusunda kullanma ve ona tahakküm kurma amacına dönüşmüştür. Böylece doğa, “insan ile düşünüşten insan için düşünüşe” biçimlenerek insanın karşısına konumlandırılmıştır. Descartes ve Bacon ile başlayan akıl eksenli bir doğa düşünüşü ise insana özne, doğaya ise nesne sıfatı yüklenerek insan doğa ayrımını derinleştirmiştir. Özne konumuna gelen insanın, doğaya karşı kazandığı üstün olma hali beraberinde ekoloji biliminin ve ekoloji düşüncesinin önem kazanmasını sağlamıştır. Ekoloji tanımından önce ilk olarak doğanın, ekoloji dahilince ele aldığında canlılar için hangi anlama karşılık geldiğini göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Böylece ekoloji ve doğa arasındaki ilişkinin temelleri ve bu ilişkideki esas amaç kavranabilir.

Doğa sadece öncesinde ve sonrasında yeralan anlardan koparılmış bir an içinde, bir pencerenin arkasından gördüğümüz peyzaj değildir; ne de (...) yüce bir dağ zirvesinden gördüğümüz manzaradır. Doğa, kesinlikle bütün bu şeylerdir -aynı zamanda anlamlı bir biçimde bütün bunların fazlasıdır. Hepsinden önemlisi biyolojik doğa, canlı ve etkileşimli bir organik dünyası olan, sürekli farklılaşan ve giderek karmaşıklaşan yaşam biçimlerinin birikimsel evrimidir (Bookchin, 1996b, s. 48).

Doğa, var olan her şeyin toplamı, bütünü olduğuna göre ekoloji doğayı bir bütün olarak ele almaktadır. Ekoloji genel bir açıklamayla, canlı varlıkların diğer varlıklarla birlikte içinde yaşadığı çevreyi ve bu çevredeki ilişkileri inceleyen, çevrebilimi olarak da adlandırılan bilim dalıdır. “Ekoloji daha çok, canlıların birbirine bağımlı olduğu ve doğal düzenin istikrarını sürdürmede tamamlayıcı rol

oynadığı ekosistemlerle ilgilenir” (Bookchin, 1994, s. 63). Ekoloji kelimesinin kökeni Eski Yunanca ev ve bilim sözcüklerini karşılayan *oikos* ve *logy* sözcüklerinin birleşiminden türetilmiştir. Bu kavram ilk olarak 1869 yılında Alman Doğa Bilimci Ernst Haeckel tarafından kullanılmıştır (Çepel, 2006, s.7). Sözlük anlamıyla birlikte “ev bilimi” olarak canlı varlıkların buldukları yerle ve doğayla alakalı araştırmalarda bulunan ve doğayı, insan doğa ilişkisi ekseninde bir bütün olarak inceleyen ekoloji, salt bir bilim olarak anılıyorken daha sonra toplumda kabul görmüş düşünce yapılarıyla birleşerek sosyal bilimler içinde de varlık göstermiş ve ekolojik düşünce akımlarının oluşmasına da katkı sağlamıştır. Bilim dalı olarak incelediğimiz ekoloji, doğa ve insan arasındaki ilişkiye teorik bir biçimde yaklaşarak ekolojik bir düşüncenin oluşumuna katkı sağlar. Bu yönüyle ekoloji, insan, doğa ve yaşam hakkında takip edilecek görüşler içeren bir felsefe konumundadır (Oğuzcan, 2016, s. 169).

İnsanı ve doğayı birbirinden ayırmadan ele alan ekoloji, doğanın işleyişindeki dengeyi temsil etmektedir. İnsan, ekosistemin ve doğada hakim olan ekolojik düzenin bakiliği için bu dengeyi gözeterek eylemde bulunmalıdır. Ancak insan eylemleri doğaya duyulan koruyuculuğu, yıkıcılık noktasına getirmiştir. Sanayi ve ticaretin hızla büyümesi, teknoloji alanındaki ilerlemeler, toplumsal yaşam düzeyinin artması vb. etkenlerle birlikte doğanın mekanik bir kavrama indirgenmesi onun, insan refahı için bir kaynak veya hammadde olarak kullanılmasına neden olmuştur. Tüm bunlar ekolojik dengenin parçalanmaya başlamasını kaçınılmaz kılmış, ekolojik sorunları da beraberinde getirmiştir. Ekolojik sorunların altında yatan yegane sebep insanoğlunun gelişirken kendini doğadan soyutlamasıdır. Doğa, kendi kendine varlığını devam ettirebilmektedir ancak dışarıdan gelen herhangi bir müdahale doğanın bu işleyişini sekteye uğratmakta ve hatta geri dönüşü olmayan tahribatlara neden olmaktadır. Doğaya karşı yapılan bu müdahaleler ise kendisini doğanın hakimi sayan ve müdahale gücünü kendine hak gören insan ırkı tarafından gerçekleştirilmektedir. İnsanın doğaya karşı müdahalelerinin ve tahakkümünün tıpkı kendi ırkı üzerinde kurmaya çalıştığı tahakkümden kaynaklandığına inanan toplumsal ekoloji düşüncesinin kurucusu Murray Bookchin (1996a) bu düşüncesini şöyle açıklamaktadır:

İnsanlığın doğayı sömürmesi ve hükmü altına alması gerektiği yolundaki temel kavrayış insanın insan üzerindeki tahakkümü ve sömürsünden kaynaklanır. Gerçekten de, bu kavrayış erkeğin ataerkil ailede kadını

sömürmeye ve hükmü altın almaya başlamasına kadar dayanır. O zamandan beri, insanlar giderek yalnızca kaynak, özne yerine nesne olarak görülmektedir. Toplumsal tahakkümle ortaya çıkan hiyerarşiler, sınıflar, mülkiyet biçimleri ve devletçi kurumlar kavramsal olarak insanlığın doğayla ilişkisine taşındı. Doğa da giderek tıpkı latifundiyarlardaki köleler gibi acımasızca sömürülecek bir kaynak, bir nesne, bir hammadde olarak görülmeye başlandı. Bu “dünya görüşü” yalnızca hiyerarşik toplumun resmi kültürüne sızmakla kalmadı, aynı zamanda kölelerin, serflerin, endüstri işçilerinin ve tüm toplumsal sınıflardan kadınların kendilerini görme biçimi haline geldi (s. 45).

Tıpkı doğanın insan nezdinde bir nesne olarak algılanması gibi insan da bu bakış açısıyla kendi türü için bir nesne olmuştur. Bu durumun kaynağı ise sanayileşmeyle birlikte dünyaya hakim olan kapitalist düşüncenin insanları toplumsal mevkilere göre sınıflara ayırmasıdır. Yeni toplumsal düzendeki sınıflandırma ise toplumsal yaşayışın değişmesiyle, yaşamak için doğaya ve toprağa duyulan salt ihtiyacın biçim değiştirmesi ve işçiliğin bile şekil değiştirerek toprak işçiliğinin yerini fabrika işçiliğinin almasıyla oluşmuştur. İnsan ve doğa arasındaki organik bağ böylece maddesel bir boyuta evrilmeye zorunlu tutulmuştur. İnsanların bölünmesi ile toplum içinde baş gösteren kriz, insan eliyle doğaya da sıçramış ve doğada kendini somut bir biçimde göstermiştir. Bu noktada Bookchin’in de fikirlerinde etkisi görülen ve insan doğa arasındaki ilişkiyi ekolojik bir yaklaşımla ele alarak “metabolik yarıma” kavramını oluşturan Marx’ın düşüncelerine değinmek yerinde olacaktır. Marx, insan ve doğa arasında sürekli olarak karşılıklı ve maddesel özellik taşıyan ilişkiye metabolik ilişki adını verir. Ancak bu ilişki kapitalist üretim yapısında karşılıklı olma işlevinden çıkarak insan yararına bir işleve dönüşür. Kapitalist toplumlarda insan topraktan aldığını ona geri vermez ise insan ve doğa arasındaki süreklilik ilişkisi ve doğanın sonsuz devinimi bölünür, bu da onarılamaz bir metabolik yarıma meydana getirir (Foster, 2001). Marx’ın, insan doğa ayrışmasını kavramsallaştırdığı metabolik yarıma kuramı, doğada görülebilen bir tahribata neden olan insanın doğadan kopuşunu içinde barındıran bir niteliktedir. İnsan ve doğanın ezeli savaşı da bu kopuşla başlamaktadır denilebilir. Bu savaşta darbe alan her ne kadar doğa gibi görünse de insan ırkı, doğaya verdiği zararın kendine döndüğünün ayırıcılığına vararak ekolojik düşünme akımlarıyla doğayı iyileştirme ve aslında bir bakıma kendi eylemlerini iyileştirme yolları geliştirecektir.

Doğayı gözeterek onun üzerine düşünme yolları, ekoloji düşüncesi içerisinde varlık bulmuştur. Ekolojinin doğayı bilimsel argümanlarla açıklayan bir

bilim dalı olarak kabul görmesi onun bu yönüyle doğaya salt fayda sağlayacağı amacıyla ekolojik düşünce akımlarının dayanağı olmuştur. Ekolojik düşünce akımları, doğanın lehini güderek insan eliyle hasar almış doğanın nasıl onarılacağı ve ona nasıl yaklaşacağı bilgisiyle hareket eder. Ekoloji içinde ele aldığımız düşünce akımları genel olarak üç başlıkta toplanmaktadır: toplumsal ekoloji, derin ekoloji ve ekofeminizm. Bu akımlar insanın veya doğanın, düşünce merkezinde ne gibi bir konuma koyulduğu ile ayrılmaktadır. Derin ekoloji, doğaya haksız yere müdahalenin toplumsal ekoloji, toplumda egemen olan sömürünün ekofeminizm ise ataerkil tavrıla doğa hakimiyetinin karşısında durarak düşünce temellerini oluşturmaktadırlar (Özer, 2001, s. 66). Doğada var olan ekolojik sorunların nedenleri ve bu sorunlara çözüm aşamasında getirdikleri insan merkezli ve doğa merkezli yaklaşımlara göre kategorilere ayrılan bu ekolojik düşünce akımları, farklı fikirlerden besleniyor olsalar da onları bir noktada birleştiren asıl gaye, doğanın gönencinin korunması ve doğal dengenin sağlanmasıdır. Doğanın, toplumda egemen olan tüketim kültürünün sömürü nesnesi olmasına karşı çıkarak insanın doğaya nasıl yaklaşması gerektiği yolunda bakış açısı geliştiren ekolojik düşünce akımları, doğanın refahı ereğiyle hareket eder.

Ekoloji düşüncesinde öncelikle hiçbir şey birbirinden ayrı olarak düşünülemez. Ekoloji düşüncesinde insan anlayışı, insanı doğaya karşı değil, doğanın içinde onun parçası olarak görmektedir. Ekoloji düşüncesinin bu bağlamda en önemli amacı da Descartes'in getirmiş olduğu indirgemeci anlayıştan insanı kurtarmak ve insan-doğa karşıtlığını ortadan kaldırmaktır (Yıldırım, 2017, s. 304).

Temel olarak ekoloji düşüncesi, insanı ve doğayı birbirinden ayırmayan bir tutum içerisindedir. Bu düşünce bağlamında doğayı önceleyen bir perspektife sahip olan derin ekoloji akımı, doğanın öneminin yalnızca insan ırkının varlığını sürdürdürebilmesi aşamasında ele alınmasından ziyade canlı ya da cansız tüm varlıkları bünyesinde barındıran doğanın, kendi içinde eşsiz bir öneme sahip olduğu gerçeği ile ele alınmasını savunur. Doğayı bütüncül bir yaklaşımla inceleyen derin ekoloji düşüncesi, insanı merkeze alan düşünceye karşı çıkarak doğayı bir fayda nesnesi olarak görmeyi reddeder. Derin ekolojiye göre insan, doğanın sahibi değil bir parçası olmaktadır. İnsanın doğaya yaklaşımında derin dönüşümlerin gerçekleşmesi fikriyle ekolojiyi esas alarak yola çıkan derin ekoloji, doğadaki her varlığın, buna insan da dahil, eşit görülmesini öncelemektedir (Maltaş, 2015, s. 3). İlk olarak düşünür Arne Naess tarafından kavramsallaştırılan derin ekoloji

düşüncesi, çözüme kavuşturulmak istenen insan ve doğa arasındaki ilişkinin felsefi bir görüş dahilinde incelenmesine dayandırılmaktadır. Doğadaki sorunların derin felsefi nedenleri vardır ve bu sorunların çözümünde felsefi dünya görüşlerinin tümünden değiştirilmesi yatmaktadır. Böylece değişen görüşler toplumda yaygın olan ekonomik ve ideolojik sistem üzerinde de etkili olur (Naess, 1984, s. 264 Akt., DesJardins, 2006, s. 402). Topluma hakim olan ekonomik, ideolojik ve bunun yanı sıra teknolojik görüşlerin değiştirilmesi ve iyileştirilmesi ise doğada boy gösteren sorunların da aynı derece dönüşeceğine işaret etmektedir. Buradan hareketle doğadaki sorunların temelinde insanın elindeki yıkıcı güç ve doğa üzerinde tahakküm kurma isteğinin yattığını ve insan merkezli egemen yapının, doğa tahribatında önemli bir rol oynadığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Derin ekoloji akımının doğadaki bütün yıkımların sebebi olarak insan ırkının eylemlerini sorumlu görmesi toplumsal ekoloji düşüncesine aykırı gelmektedir (Arda, 2019, s. 2874). Derin ekoloji düşüncesinin aksine insan merkezci düşünüşü esas alan ve toplumsal ekoloji bir diğer isimle de sosyal ekoloji, akımın kurucusu olan Murray Bookchin ile özdeşleşmiş durumdadır. Bookchin'e göre (1996a), insan ve doğa arasındaki kavga, insan ve insan arasındaki kavgadan dolayı meydana gelmektedir (s. 47). Yine Bookchin'e göre (1996b), insanın doğaya, doğanın da insana ait olduğunu söylemek bir tahakküm ilişkisinden çok doğa ile toplum arasındaki bütüncül ilişkiyi işaret etmektedir (s. 109). İnsan ve doğa arasındaki uyumlu birlikteliğin varlığı ekolojik sorunların çözümüne katkı sunmaktadır. Toplumsal ekoloji düşüncesi bu sorunların kökeninde kapitalizmin olduğunu ve ancak kapitalist düzenin değişmesiyle ekolojik sorunların ortadan kalkacağını vurgular (Yıldırım, 2017, s. 293). Doğa, modern dünyayla birlikte her türlü sömürünün normalleştiği bir dünyada insanlar tarafından bu sistemin bir aracı haline gelmiştir. Toplumsal ekoloji bu noktada hem sömürü sistemine hem de doğanın sömürüsüne karşı bir eleştiri yapmakta ve doğaya dair ekolojik sorunların toplumda hakim olan her türlü sömürünün ve sınıfsal farkın kaldırılmasıyla çözüme kavuşacağını savunmaktadır.

İnsan eliyle doğada açılan yaranın sebebinin tartışılması aşamasında toplumsal ekoloji düşüncesinde olduğu gibi toplumsal baskı üzerine tartışan ve doğa tahribatının insan cinsleri arasındaki üstünlük istencinden ve bu istencin doğrudan erkek egemen öğretiden kaynaklandığını ileri süren; ekoloji düşüncesi

içerisinde insan merkezci bir tutum sergileyen bir diğer akım ise ekofeminizmdir. Ekofeminizm, Françoise d'Eaubonne tarafından 1974'te türetilen bir terimdir. Kadının ve doğanın ezilmesine aynı kanalın neden olduğu; kadını ve doğayı aynı amaç uğruna birlikte savunmanın yerinde olacağı görüşüne sahip bir düşüncedir (Ferry, 2000, s. 161). Ekofeminizm ve toplumsal ekolojiyi bir paydada birleştiren husus ise ekolojik yıkımların nedenini baskıcı ve denetimci anlayışta görmeleridir. Ancak yıkımlara neden olan bu anlayışların düzeltilmesine yönelik geliştirdikleri öneriler farklılık göstermektedir (DesJardins, 2006, s. 475). Ekofeminizm, isminden de anlaşıldığı üzere feminist kuramı kendisine ilke almıştır. O halde ekofeminizm, doğanın iyileştirilmesi adına sunduğu çözümlerde bu kuram dahilinde bir yol izlemiştir. Toplumun öğretilmiş yargılarla bireyleri cinsiyetlere göre sınıflandırarak kadın erkek arasına, tuğlası erkeğin eline verilen bir duvar örülmesi sonucu kadının edilgen bir konuma gelmesi gibi tıpkı doğa da insan denetiminde bir tahakküm nesnesine dönüşmüştür. Ekofeminizme göre doğa üzerindeki tahakküm, kadın erkek ikiciliğinin ortadan kalkmasıyla son bulacaktır. Bu ikicilik kadınıla erkeği, erkeğin niceliksel olarak kadından üstün olduğunu şeklinde bir düşünceyle ayırarak erkeğe bir üstünlük ithaf eder (Garrard, 2016, s. 45). Descartes'ın mekanik görüşü ile derinleşen bu ikilik, modern dünyada özne ve nesne formları arasındaki ayrımın daha da derinleşerek doğanın sömürsünü meşrulaştırmıştır. Ekofeminizm, doğanın nesne kalıbından çıkarak özgürleşmesini kadının eril düzenin tahakkümünden kurtulup özgürleşmesiyle mümkün olacağı görüşünü ileri sürmektedir.

Ekoloji bilimini kaynak alarak doğayı kadınla özdeşleştiren, onu bir canlı bir varlık olarak gören veya toplumsal hiyerarşiye karşıt olarak ele alan ekolojik düşünce akımları genel olarak doğanın somut varlığıyla uğraş içerisindedirler. Ekoloji bilimi, felsefeden farklı olarak doğayı soyut bir kavram olarak değil somut bir kavram olarak ele almaktadır. Başka bir deyişle doğa, felsefede düşünülebilen bir olguyken ekolojide görülebilen bir olgudur..... Doğa konusu felsefede, mutlak bilgi araştırılarak hakikate ulaşmak iken ekolojide, yaşamı sağlayan ve bu yaşam içindeki canlılar arasındaki ilişki ağının araştırılması olarak tanımlanmaktadır. Ekolojinin doğa ve canlılar arasındaki ilişkiyi incelenmesi sonucu oluşan ekolojik bakışlar açısından ise doğa, kötücül insan eylemlerine maruz kalmış ve özüne dönebilmesi için sosyal bilimleri kaynak alan bir yaklaşımla kavranmaktadır. Tüm

bu yaklaşımlar doğa ile olan ilişkimizle ve hem bir canlı olarak kendimizi doğanın içinde nereye konumlandığımızla hem de bütün varlıkları bünyesinde barındıran doğayı yaşamın neresine konumlandığımızla alakalıdır.

## 2. DOĞA VE İNSAN İLİŞKİSİ

İnsan ve doğa, iki farklı anlamı karşılayan fakat birbirinden ayrı düşünülemeyecek, bütüncül bir ilişkiyi simgeleyen kavramlardır. Bu iki kavramın birbirinden ayrı düşünülememesinin nedeni, her birinin bir diğeri içerisindeki bütünlüğü sağlayan dinamiklerin bir parçası olmasıdır. Öyle ki doğanın içindeki insan ve insanın içindeki doğaya bakmak bu kavramları anlamlandırma sürecinde yol gösterici olacaktır. İnsan dahil olmak üzere her varlığı içinde barındıran doğa, bireyin etrafını kuşatan bir özelliğe sahiptir. Bu kuşatma insan üzerinde hem madden hem de ruhen kendini göstermektedir. Aynı şekilde insan da doğayı akli ölçüsünde bir çevreleme eylemi içerisinde dir. İnsanın doğaya yönelik ve doğadaki eylemleri, çalışmanın önceki bölümlerinde incelediğimiz doğa tanımlarının ve doğaya atfedilen yorumların çeşitliğine neden olurken öte yandan insan ve doğa ilişkisinin ana hatlarını biçimlendirir niteliktedir. Bu ilişki içerisinde etrafı doğayla kuşatılan insanı tanımlamak yerinde olacaktır. Ülkemizde felsefe yazınına büyük katkı sunan Bedia Akarsu, Felsefe Terimleri Sözlüğünde (1975) insanı şu şekilde açıklamaktadır:

Usu olan canlı varlık. Bir yandan canlı varlıklar, hayvanlar alanının bir üyesi, türü; öte yandan onu aşan bir varlık; dik yürüyen, ellerini kullanan, beyni özel bir biçimde gelişmiş olan, özelleşmiş organları olmayan, çevresini değiştirebilen, dünyaya ve evrene açık olan, konuşan ve yaratıcı düşünme yeteneği olan, deney dünyasını aşabilen, kendinin ve evreninin bilincine varmış, eylemlerinden sorumlu olan varlık (s. 98).

Genel bir tanımlamayla insan, doğadaki varlıklardan akli yetilere sahip olmasıyla ayrılan bir varlıktır denilebilir. Ancak doğaya dair anlamlar nasıl çeşitlilik gösteriyor ise insanı tanımlamak için de tek bir anlama bağlı kalınmamıştır. İnsan, her ne kadar onu bildiğimizi söylesek de her yönüyle bilgisine varamadığımız karmaşık bir varlıktır. Onun hakkında doğru bir tanıma erişmek ancak eksiksiz, aşırıya kaçmadan ve daha önceki görüşlerden faydalanarak yapılabilir (Şenel, 2006, s. 9-10). İnsan tıpkı doğayı tanımlarken keskin bir görüşe bağlı kalamadığı gibi kendi zihninde, kendini tanımlamaya çalışırken de aynı tavrı gösterir. Burada farklı olan husus ise doğanın tanımlamalarının dünyanın seyrine,

insanların yaşam biçimlerine ya da bireysel değerlere göre değişmesidir. Doğa, biz insanlar için kimi zaman barınacak bir yuva kimi zaman besin kaynağı kimi zaman ondan kaçtığımız ya da ona dönmek istediğimiz mekan kimi zaman ise bir yaratıcıya eş tuttuğumuz bir kavramı karşılar. Kısacası doğa ve insan arasındaki ilişki, insana ait her türlü istencin giderilmesine yönelik bir arayış sürecidir.

Doğanın insan zihninde yalnızca nesnel bir görünüşe değil öznel bir düşünüşe de kaynaklık eden bir varlık olduğu bilinci ile arayış süreci olarak nitelendirebileceğimiz, bu nedenle de hem maddi hem de manevi bir boyuta sahip olan insan ve doğa ilişkisini temelden kavrayabilmek adına insanın, var olduğu günden bugüne dek doğa ile nasıl bir iletişim içine girmiş olduğuna bakmak gerekmektedir.

## **2.1. Geçmişten Günümüze Doğanın İnsan Hayatındaki Yeri**

İnsanın varlık kazandığı ilk andan itibaren üzerinde keşfe çıktığı doğa hem somut bir faaliyet alanı olmuş hem de soyut bir anlamı karşılayan imgesel değere sahiplik etmiştir. İnsan ve doğa ilişkisindeki görünür ilişki insanın hayatta kalabilmesi için doğayı kullanımıyla başlamıştır. Doğayı yaşam alanı, besin ve giyecek gibi ana gereksinimlerin temini için kullanan insan, bu sayede doğa ile arasında bir bağ kurulmasını sağlamıştır. Bu bağ ise mecburi bir ilişkiyi işaret ederek doğaya duyulan maddi bağıllığı oluşturmaktadır. İnsanlık tarihi boyunca var olan maddi bağıllık, insanlığın gelişimiyle birlikte günümüze değin farklı formlara evrilmiş ancak hiçbir dönemde yok olmamıştır. Fakat bu bağıllık durumu, zaman sonra doğa ve insan arasındaki dengelerin değişmesine neden olmuş ve yaşamak için doğaya muhtaç olan insan, bu bağlamdan uzaklaşarak doğa karşısında güç ispatına girişmiştir.

Maddi bağıllık tarihsel bir süreç bağlamında ele alındığında; doğada ilk adım, doğanın keşfi ve doğadaki devrim olarak bu süreçleri isimlendirmek mümkün görünmektedir. Bu süreçler, isimlerinden de anlaşılacağı üzere insan ve doğa arasındaki ilişki dengesinin değişen seyrine atıf yapmaktadır. Bağıllığın ilk safhası, insanın doğadaki ilk adımı olarak nitelendirdiğimiz bu dönemde insan, çevresindeki bitkilerle ve avladığı hayvanlarla, öyle ki yalnızca doğanın ona verdiği kadarıyla, açlığını gidermiş bunu da üyesi olduğu toplulukla gerçekleştirmiştir. Toplama ve avlanma olarak adlandırılan bu dönemde insanlar yaşamlarını devam ettirebilmek



için buldukları bölgedeki mevsim değişikliklerine ayak uydurarak küçük nüfuslu gruplar halinde yaşamışlardır (Ponting, 2007, s. 18-21). Görülüyor ki doğayı yalnızca yurt ve yiyecek erekli kullanan insan, doğada yaşama mücadelesi verirken onu bir gözleme tabi tutmuş ve eylemlerini ona göre biçimlendirmiş böylece doğa ile sıkı bir ilişkinin ilk adımlarını atmıştır. Doğanın gözlemi, ilkel zamanda yaşamı olanaklı kılmak dışında doğanın kutsal bir varlık olarak görülmesini de sağlamıştır. İnsanlar, sonsuz bir alanı kapsayan, yağmur, fırtına ve şimşek gibi olaylara neden olan bu kudretli varlığın, yaşamın devamını sağlaması adına ona karşı saygı ve itaat biçimleri oluşturmuşlardır. Tek gayesi doğada yiyebileceği ürünleri toplamak ya da gücünü aşmayacak hayvanları avlamak olan insan, doğa olaylarıyla karşılaştığında bu olayları insanüstü bir güce, söz gelimi doğaya atfederek anlamlandırmaya çalışmıştır. Böylelikle insanın kendinden üstün bir varlığa inanç geliştirmesi, doğayı kaynak olarak başlamıştır denilebilir. İncanın oluşması, insan ve doğa ilişkisinde önemli bir diğer bağlılığın gelişmesine yol açmıştır, bu bağlılığı ise ruhsal bağlılık olarak nitelendirmek mümkündür. Ruhsal bağlılık en az maddi bağlılık kadar insanın doğa ile kurduğu ilişkide mühim bir konum teşkil eder. İnsanlar, temel yaşam gereksinimleri için doğaya bağlı olmanın dışında ruhunu da doğaya bağlayarak hayatta kalmanın ya da ona tutunmanın yolunu bulmuşlardır. Zira doğa hem maddi hem de manevi açlığı gidermektedir.

Doğa ve insan arasındaki ilişkisinin iki bağlılık türüyle ilerlemesi somut bir keşifle devam ederek maddi bağlılık daha da kuvvetlenmiştir. Doğanın keşfi olarak nitelendirmenin mümkün olduğu, insanın gözünü toprağa çevirdiği bu dönem insanın, asıl olarak kendi usunu keşfiyle alakalıdır. Mevsimlerle birlikte bitkilerin de değişim göstermesi ya da toprağa düşen bir bitki tohumunun yeniden toprağın yüzüne çıkması gibi tüm bu doğal olaylara karşı geliştirilen merak itkisi, insanı tarımla haliyle toprakla haşır neşir olmaya itmiştir. Tarımın benimsenmesi insanlık için bir dönüm noktası niteliğindedir (Ponting, 2011, s. 39). Bu önemli dönüşüm insan hayatında olduğu kadar doğa ve insan ilişkisinin de bir dönüşümü başlatacaktır. Yaşamını sürdürmesine olanak veren besinleri doğada gezinerek temin eden insan bundan böyle kendi eliyle ektiği ürünleri toplayarak geçimini sağlayacaktır. Ancak bu durum insanların yaşam biçimlerinin de değişmesine yol açmıştır. Tarım faaliyetleriyle uğraşanların, göçebe yaşam biçiminden ayrılmaya başlayarak yarı göçebe ve yerleşik tarzda yaşama geçtikleri görülmektedir (Teber,

1982, s. 214). Ayrıca bu dönemde insanlar toprakla uğraşmayı kolaylaştırmak adına ilkel araç gereçler geliştirmiş ve toprağı bu araçlarla ekip biçerek tarım dışı bir üretimi de gerçekleştirmişlerdir. Kullanılan araç gereçler hem yerleşik toplumun gelişmesine katkı sağlamış hem de ileride üretilecek bilimsel ve teknolojik araçların ön hazırlığını oluşturmuştur. Yerleşik düzenle birlikte belirli bir mekana ve toprağına ait olan insan, barınma ve beslenme gibi ihtiyaçlarını giderme noktasında doğaya daha da bağımlı olurken bir yandan da onu işleme yetisini elde ederek mülkiyet, hakimiyet, güç vb. kavramların temellerini oluşturmaktadır.

Tarımın keşfinin, doğa ve insan ilişkisindeki teraziye insanın içinde olduğu kesenin giderek ağır gelmesine neden olduğu söylenebilir. Avcılık ve toplayıcılıkla hayatını sürdüren insan, tarımla birlikte üretime geçerek doğa ile arasında sistemli bir ilişki başlatmış ve doğa karşısında edilgen duruşundan sıyrılarak faal bir konuma gelmiştir (Şenel, 2006, s. 397). İnsanın doğada etkin bir şekilde bulunması onun, doğada bir birey olarak varlık kazanması anlamına gelmektedir. Ancak birey olarak varlık kazanmış olması, bireysel istençlerle kuşatılıp doğa ile arasındaki bağların zayıfladığı anlamına gelmemektedir.

İnsanlar, doğa ile bir uyum içinde bireysel olarak faaliyet gösterirken hem doğa ile hem de birbirleriyle etkileşim kurmuşlardır. Bu etkileşimler gün geçtikçe toprak üretiminin ve elde edilen ürünlerin tüketiminin, doğanın kullanımının, doğaya duyulan bağlılığın ve içinde yaşanan toplumun yaşam biçimlerinin farklılaşmasına sebep olmuştur.

Yaşamının devamlılığı amacıyla toprağı ekip biçen insan, yerleşik hayatın getirdiğı birliktelik ve düzenli yapı sayesinde oluşan toplumun bir parçası olmuştur. Doğanın içinde özgür bir şekilde yaşayan insanın, doğanın içindeki toplumda hapsolmuş olduğu söylenebilir. Başka bir ifadeyle bu durum, insanın doğadaki özgürlüğünün darbe alması demektir. Çünkü yalnızca doğaya bağılı olarak davranış geliştiren ve bir nevi bağımsız olan insan, tarımla birlikte bağımsızlığını giderek yitirecektir. Tarımın gelişmesi; yerleşik düzenin yaygınlaşması, toprak mülkiyeti, hızla artan nüfus ve toplumsal tabakalaşma gibi sonuçlar doğurmuştur (Şenel, 2006, s. 247). Tüm bunların yanında toplumsal gelişim, teknolojik gelişmeler ve sanayi dönemine geçiş de doğadaki özgürlüğe ket vuran etkenler arasındadır. Hal böyle iken doğanın ve doğanın içindeki insanın özgürlüğü, gelişmiş bir toplum için yitirilmesi mecburi bir durum olup olmadığı tartışmaya açık bir konudur. İnsan,

doğayla anlaşma yoluna değil bir savaş yoluna girmeyi tercih etmiştir. Gelişmek için doğa ile mücadele içine girilmesinin nedeni insan doğasında var olan hükmetme gücüyle açıklanabilir. İnsan, varoluşunda bulunan bu gücü arkasına alarak doğa ile arasında derin bir uçuruma neden olan, maddi bağlılığın üçüncü evresi olarak nitelendirilebilmenin mümkün olduğu doğadaki devrimi adım adım başlatmıştır.

Doğadaki devrim, gelişmiş ve teknolojik bir dünya adına doğanın yararlanılması gereken bir kavram olarak görülmesi ile başlamaktadır. Bu görüş doğa ve insan arasındaki ilişkide salt çıkarı önceleyerek doğanın öteki bir nesne olarak insan elinde sömürüye açık hale gelmesine neden olmuştur. Özellikle Sanayi Devrimi ile başlayan makineleşme, üretim hızının artması ve buna bağlı olarak da sanayileşme ve fabrikalaşmanın başlaması doğaya olan bağlılığın maddi yönünü artırarak zararlı bir boyuta evrilmesine sebep olmuştur. Ancak Sanayi Devrimi, insan ve doğanın henüz karşılıklı iki noktaya konumlanmadığı bir dönemdir. Bu dönemde kesin bir ayrılık yaşanmamış ancak bu ayrılığın temelleri kuvvetlendirilmiştir. Sanayi Devrimi'nde üretimin makineleşmeyle sağlanması doğanın insana verdiği ürünlerle ve doğanın işleyişinin makineye uyarlanmasıyla sınırlıydı (Arendt, 2012, s. 86). Bu dönemde insanlar üretim adına bir nevi doğanın işleyişini taklit ederek ve yeni ve değerli bir üretim sistemi inşa ederek kendi üretim yapısında da farklılıklara neden olmuştur. Sanayileşmeyle birlikte makinenin önem kazanması, yalnızca doğanın değil insan gücünün de değerini azaltan bir durum olmuştur. İnsanlar kendilerine yarar sağlaması için icat ettikleri makinelerin birer kölesi olmuş ve insana has olan emek gücü makineleşen bir dünyada önemini yitirmiştir (Arendt, 1994, s. 199-201). Böylece yalnızca insanın doğaya bakışı değil insanın insana bakışı da değişmiştir.

İnsan, modernleşme ve gelişme yolunda doğayı sömürüp onun değerini düşürürken bilincinde olmadan kendi varlığını da eksiltmiştir. Bu durum, insanların doğanın içinde olup doğanın özlemini çeken bireyler haline gelmesine neden olmaktadır. Böylece dünya her anlamda gelişip insana yepyeni imkanlar sunarken yeni dünyanın maddesel avantajlarıyla tatmin olamayan insan, doğayı ve kendi varlığını bütüncül bir şekilde ele alarak doğaya ve benliğine dair yeni anlam arayışları başlatmaktadır.

## 2.2. Doğa ve İnsan İlişkisinde İmgesel Boyut

Dünya günümüzde, Modern Çağ ile birlikte nüfusu artan fakat yalnız olan; maddi ve manevi hazları yaşama imkanı olan ama varlığını bir sorun olarak ele alan; her gün milyonlarca evin inşa edildiği ama evsiz ve hiçbir kısıtlaması olmadığı halde kendini tutsak hisseden insanlarla doludur. Çünkü doğadan kopuş, insanın içinde bulunduğu dünyayla arasına kalın bir set örülmesine neden olmuştur. Bu setin tanımlanması veya aşılması içinse yine insan tarafından doğaya dair imgesel bir bakış geliştirilmiştir.

### 2.2.1. Yabancılaşma Meselesi

Var olan gerçeklik algımızın, doğanın kendi gerçekliği üzerinden mi yoksa doğadan bağımsız bir şekilde kendi gerçeğimiz üzerinden mi oluştuğu hususunda idrak sürecimizin bulanıklaşması, bizi hem etrafımızı çevreleyen doğaya hem de kendi varlığımıza uzaklaştıran bir meseledir. Bulanıklaşma sürecine neden olan ana hususun ise insanın yuvası olan doğayı, kendi amaçları uğruna başkalaştırması ve esasından koparması olduğu düşünülebilir. Doğa kendi gerçeğinden ne kadar uzaklaşırsa insanın da o ölçüde kendi gerçekliğinden uzaklaşması kaçınılmaz bir sonuç olmaktadır. Uzaklaşma hali insanın içinde yaşadığı doğaya, topluma ve dahi kendine yabancı hissetmesine, yabancılık çekmesine haliyle yabancılaşmasına sebebiyet verir. Bu noktada yabancılaşmak kavramının kökenine bakmak faydalı olacaktır. Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğünde (1988) yabancılaşmak, aynı kökten türediği Farsça beyâbân kelimesinden gelmektedir. Anlamı ise çöl, boş, ıssız yerdir. Türkçede yaban kelimesi de aynı anlamlarda kullanılır fakat buna ek olarak el, il kelimelerine de karşılık gelmektedir. Türkçe eklerle yabandan (elden) türetilen yabancı ise, bilinmeyen kişi, elden olan anlamlarına gelmektedir (Eyüboğlu, s. 368). Yabanda olma, elde olma, el olma vb. anlamları da kapsayan yabancılaşma, görüldüğü üzere kişinin aitlik hissiyle yakından alakalıdır. Kişinin kendine, doğaya ve topluma duyduğu aitlik hissi ile yabancılaşma ters orantılıdır denilebilir; aitlik duygusu ne kadar azalırsa yabancılaşma o denli artar.

Yabancılaşma, kontrol altına alınamayan içgüdüler, tutkular ve yerleşik alışkanlıklar nedeniyle, insanın kendisine, kendi gerçek özüne yabancı hale gelmesi durumunu, insana özgü özellikleri, insani ilişki ve eylemleri, insandan bağımsız olan ve insanın yaşamını yöneten şeylerin, cansız nesnelerin özellikleri, ilişkileri ve eylemlerine dönüştürme hareketi ya da sürecini tanımlar (Cevizci, 1999, s. 906).

Yabancılaşmayı farklı bir yaklaşımla kişinin, dünyanın ve kendinin ayırđına varması olarak da nitelendirmek mümkündür çünkü insan ancak etrafında olup biten ve olup bitecek dünyevi ve ruhani olayların “gizemleri” üstündeki örtünün kaldırılması ile farkındalık haline ulaşabilir. Farkındalık hali ile birlikte birey farkına vardığı şeylerden, ki bu kendi varlığı olsa dahi, git gide uzaklaşarak yabancılaşır.

Tek bir tanıma indirgenemeyecek çok boyutlu bir kavram olan yabancılaşma gerek birey gerekse de toplum içinde çeşitli biçimlerde kendini göstermektedir. Bunlardan ilki insanın kendine yabancılaşarak iş yapabilmeye inancını yitirmesinden kaynaklanan güçsüzlük, ikincisi olguların doğruluğu konusunda kesin yargıya varamamasından kaynaklanan anlamsızlık, üçüncüsü atanmış olan toplumsal rollere girmek için toplumsal değerlere itaatsizliğiyle oluşan kuralsızlık, dördüncüsü geniş kitlelerce benimsenerek yüceleştirilmiş olana toplumun tam tersi tepki vermesiyle tecrit edilme ve sonucusu ise kişinin benliğinden koparak özüne yabancılaşmasıdır (Ofloğlu ve Büyükyılmaz, 2008, s. 116). Bu denli çok yönlü bir kavram olan yabancılaşma düşünürlerin, yazarların, toplum bilimcilerin ve psikologların çalışmalarında çokça yer verdiği bir konu olmuş ve yazın hayatlarında ayrı bir alan olarak yer etmiştir. Felsefeden psikolojiye, sosyolojiden edebiyata üzerine düşünülen yabancılaşma, ne olduğu, neden kaynaklandığı ve nasıl dindirilebileceği gibi birçok yorumlamaya tabi tutulmuştur. Yabancılık felsefede, bireyin nesnelere veya insanlara karşı olan ilgisinin yitirilmesi, onlara karşı kayıtsızlık tavrı içinde olma hatta bulantı hissi, psikoloji ve sosyoloji biliminde bireylerin çevrelerindeki yaşama, doğaya ve diğer bireylere uzaklık duyması ve ek olarak psikiyatri biliminde ise bireyin olağanın dışına çıkması olarak tanımlanır (Cevizci, 1999, s. 906).

Modern Çağ ile birlikte günbegün nüfusun artması, geniş alanlara yayılan yaşam ve üretim alanları, ekonomi ve ticaretin gelişimiyle birlikte hakim olan mülkiyet anlayışı, toplumsal refahın sağlanması için artan üretim hızı ve buna bağlı olarak işlenecek ürün arayışı, doğanın yıkımına ve yabancılık meselesinin doğmasına sebep olmuştur. Yabancılaşmaya neden olan diğer etkenleri ise doğa ve insan arasındaki bağların zayıflaması, doğaya aykırı bir yaşam düzeninin benimsenmesi ve doğayla uyumun azalması olarak sıralayabilmek mümkündür. Modern topluma kıyasla, doğanın verdiği kadarıyla yetinen ve doğanın kurallarına

uyan ilkel toplumlarda, insan ve doğa arasında bir yabancılaşma görülmez çünkü insanın doğaya hakim olma isteği ve üretim gücü gelişmemiştir (Şenel, 2006, s. 148-149). Günümüzde varlığını çok keskin bir şekilde hissettiren yabancılaşma duygusunu, Modern dönemin insana verdiği acı bir hediye olarak yorumlamak yanlış olmayacaktır. Fakat bu hususta gelişme adına atılan her adımın insanlar tarafından atıldığını da göz ardı etmemek gerekmektedir. İnsan, ilkel dönem sonrası kendi eliyle kurduğu bu yeni dünyada çağdaşlık adımları atarken öte yandan yabancılaşmanın da temellerini atmış olmaktadır. Bir nevi insan, kendi inşasının haricinde kalıyordu.

İnsan yaratısı yeni dünya düzeniyle ilintili olan ve farklı görüşler kapsamında üzerine birçok açıklama getirilen yabancılaşma tanımları genel olarak insan-doğa, insan-toplum ve insan-insan arasındaki uzaklığı ve karşıtlığı içermektedir. Bu bağlamda yabancılaşmayı bir düşünce olarak ele alan Georg Wilhelm Friedrich Hegel ve beraberinde Karl Marx, Georg Simmel, Herbert Marcuse, Erich Fromm ve Karen Horney gibi isimlerin görüşlerine değinmek yerinde olacaktır.

Yabancılaşma meselesi hem insan hem de doğa açısından her ne kadar iyi ve faydalı bir tanımla bağdaştırılmasa da Hegel'in yabancılaşma tanımı için aynı yorumu yapmak doğru olmayacaktır. Hegel, yabancılaşmayı tinle (mutlak zihin) ilişkilendirerek içsel bir kavram olarak açıklar ve yabancılaşmanın, kişinin görünen varlığı ve görüngülerin dışındaki asıl varlığı olan özü arasındaki zıtlıklarından meydana geldiğini öne sürerek diyalektik bir sürece bağlar. Dışsal olanla yaşanan yabancılaşma, kişinin iradesi dahilinde gerçekleşir fakat içsel olana geliştirilen yabancılaşma, tinin döngüsüyle varlığın özüne ve bilincine erişimle gerçekleşir. Fayda olarak değerlendirilmesinin nedeni ise tinin yabancılaşma eylemiyle son bulmayıp bir süreç başlatmasıdır. Hegel, Tinin Görüngübilimi (1986) adlı eserinde tin, "kendisine yabancılaşmakta ve sonra bu yabancılaşmadan kendine geri dönmekte" (s. 40) diyerek tinin yabancılaşmasının bir aşamaya tabi olduğunu belirtir. Tin kendi varlığıyla kuşatılmış bir haldedir. Bu kuşatma halinden gerçekliğe ulaşmak ve özünü kavramak için dışarıya çıkmasıyla ise doğa oluşur fakat bu sefer de tin kendi varlığına yabancılaşır. Bu yabancılaşma özünde diyalektik bir süreci başlatır ve tinin yeniden kendi özüne dönebilmesi, kendi oluşturduğu doğa ile uyum içine girmesiyle sağlanır (Bozkurt, 2005, s. 52). İnsanın

hem kendine hem de doğaya yabancılaşmasını tinin varlığı ve döngüsüyle açıklayan Hegel, sonrasında birçok düşünürü de etkileyecek olan yabancılaşma kavramına bir düşünce zemini kazandırırken yabancılaşmaya temel bir yapı kazandıran Marx ise insan ve doğa arasındaki yabancılaşmayı emek ve işgücü üzerinden ele alarak kavramın tanımını genişletmiştir.

İnsan ve doğa ilişkisiyle ele aldığımızda yabancılaşma, Marx'ın yaklaşımıyla birlikte doğanın özünden uzaklaştırılmasıyla birlikte tezahür eden bir kavram olarak açıklanır. Doğanın kendi özüyle arasında mesafe olduğu ve kendine yabancı bir sisteme maruz kaldığı müddetçe insanın da kendi varlığına ve içinde bulunduğu doğadan uzaklaşması ve yabancılaşması kaçınılmaz olur. Öyle ki Marx, Yabancılaşma (2013) adlı yapıtında insan ve doğa arasındaki birbirine bağlı bu ilişkiyi şu sözlerle ifade etmektedir:

Doğa, yani kendisi insan bedeni olmayan doğa, insanın örgensel-olmayan bedenidir. İnsan doğa aracıyla yaşar sözü, şu anlama gelir: doğa insanın ölmek için, kendisi ile sürekli bir süreç sürdürmesi gereken bedenidir. İnsanın fizik ve entelektüel yaşamının doğaya sıkı sıkıya bağlı olduğunu söylemek, doğanın kendi kendine sıkı sıkıya bağlı olduğunu söylemekten başka hiçbir anlama gelmez, çünkü insan doğanın bir parçasıdır (s. 27).

İnsan ve doğayı bütüncül bir şekilde ele alan Marx, insanın yabancılaşma sürecinin nedenini olarak doğada ve toplumda yıkımlara yol açan, gelişmiş ekonomik ve toplumsal sistemi göstermektedir. Sanayinin gelişmesiyle işçi ve işveren ayrımı başlaması, işgücü ve emeğin ucuzlaması, ekonomik gücü elinde bulunduran kesimin toplumda hakimiyet kurması ve böylece toplumdaki sınıf ayrımlarının başlaması ve her türlü değerın nesneleşmesi yabancılaşmayı da beraberinde getirmektedir. İnsanlar, yaşamlarını sürdürebilmek için bir şekilde doğadan bağımsızlaştığında aslına yabancılaşmış bir doğa inşa etmektedirler. Bu doğa da onların hem kendi varlıklarına hem ekonomik sistem içerisinde ürettikleri ürüne hem de içinde yaşadıkları topluma ve diğer insanlara karşı yabancı hissetmesine neden olmaktadır. İnsan, içinde bulunduğu sistem içerisinde kendi varlığının özünü gerçekleştirememesinden ötürü ruhsal bir yabancılaşma yaşar. İçine girdikleri bu yabancılaşma, mutlak yaşamın anlamını yitirmesine neden olurken insanına kendisini önemsiz hissettirir (Cevizci, 2009, s. 511). Marx'ın yabancılaşmayla ilgili düşünceleri, insan doğasına ve doğaya aykırı olan kapitalist bir dünya içinde insanın yalnızlığını da ortaya koymaktadır.

Kapitalist modern dünyada nüfusun yoğun bir şekilde artmasıyla yaşam alanları kalabalık birer kent haline dönüşmüştür. Tamamen tüketim ve nesneleşme üzerine kurgulanan kentler, içinde barındırdığı kalabalığa rağmen genelin dışında kalan ve kendi varlığıyla baş başa kalan yalnız bireylerle dolmuştur. Yabancılaşmayı kent yaşamı ve kültür ile özdeşleştiren Simmel, kavramı, düşüncenin, insan üretiminin ve hatta insan benliğinin yani maddi ve manevi tüm değerlerin meta olarak görüldüğü toplumda bireyin, toplumdaki diğer insanlardan kendini soyutlaması olarak ele almaktadır. Simmel'a göre (2009) kentli insan, yalnız ve kalabalıkta kaybolmuştur ve modern topluma has sıkışık mekanlar, insanları somut olarak yakınlaştırıp soyut olarak uzaklaştırmaktadır (s. 324-325). İnsanlar arası mesafenin az olduğu, toplu halde yaşam kişiyi giderek bir bireysellik içine hapsedmektedir. Bu bireysellik ise kişiyi hem üyesi olduğu toplumdan hem de doğadan koparmaktadır. İnsan, doğa karşısında söz sahibi olabilmek adına meydana getirdiği yaşam biçimiyle hem kendine hem de doğaya yabancılaşmıştır (Kiraz, 2011, s. 48). Simmel'in kentteki yalnız insan olarak ele aldığı yabancılaşmayı, bugün kent yaşamının ilçelere kasabalara ve köylere yayılan bir kavram olduğu için yalnızca kalabalık içinde olan kentteki insanın değil doğadaki insanın da maruz kaldığı bir duygu olarak ele almak mümkündür.

Doğanın insan tarafından dönüştürülmesiyle doğa ve insanın kopuşuna değinen bir diğer isim ise Marcuse'tur. Modern dünyada doğa, egemen kesim tarafından kitleleri etki altına almak için bir güç nesnesi haline getirilerek başkalaştırılmış ve salt görünümünden uzaklaştırılmıştır. Böylece insanın doğadaki yaşam alanı yalnızca ekolojik olarak daralmakla kalmamış varoluşsal olarak da daralmıştır. Bu da yabancılaşmanın da ötesinde insanın kendi varlığını doğada görememesine ve hatta doğayı gerçekliği olan bir özne olarak nitelendirememesine neden olmaktadır (Marcuse, 1991, s. 56-57). Ayrıca Marcuse, yabancılaşmayı kapitalist sistem tarafından insanı tek tipleştirmek adına dayatılan bir mesele olarak da ele alır. Gelişmiş teknoloji ve kitle iletişim araçları toplumda hakim olan yapı tarafından insanı, benliğine uzaklaştırarak yabancılaştırır (Marcuse, 2010). Benliğini yitiren insan ise hem kendine hem de dış dünyaya karşı yabancılık hissetmektedir. Böylelikle yabancılaşmanın bir benlik sorununa dönüştüğü söylenebilir.



Marcuse'ta yabancılaşma sonucu kişinin doğanın gerçekliğini kavrayamama durumu, Fromm'da kişinin kendi benliğini kavrayamaması olarak karşımıza çıkar.

Yabancılaşma dediğimizde, kişinin kendisini bir yabancı gibi duyduğu deneyim biçimini anlatmak istiyoruz. Bu durumda diyebiliriz ki insan, kendisine yabancı birisi olmuştur. Kendisini, dünyasının merkezi, edimlerinin yaratıcısı olarak görmez, tersine, edimleri ve bu edimlerin sonuçları, onun boyun eğdiği, hatta taptığı efendileri olmuştur. Yabancılaşmış insan, başka herhangi bir kişiden koptuğu gibi, kendisinden de kopmuştur (Fromm, 1990, s. 134).

İnsanın kendi varlığıyla arasındaki mesafenin artması onun diğer insanlarla da arasında bir mesafe doğmasına neden olmaktadır. Bu mesafeli duruş ise modern hayatta yalnızlığa ve yalnızlığın ardından getirdiği güvensizlik ve kaygıya neden olmaktadır. Yabancılaşmayı hem toplumsal hem de içsel bir kavram olarak kişinin kaygı haliyle eş bir söylemle, nevrozla açıklayan Fromm, yabancılaşmanın modern dünyada ruhsal bir hastalık olduğunu ileri sürer. Fromm'a göre (1990), yabancılaşmış kişi nevroitik bir ruh hali içerisindedir ve başkalarına yabancı olduğu kadar kendine de yabancılaşmıştır (s. 137-138). Kaygı durumu bireyin, kendi özünden ve kimliğinden uzaklaştığı müddetçe artmaktadır. Kişinin kaygı duyarak yabancılaşmasının nedeni ise toplumu hakimiyeti altına alan kapitalist yapıdır. İnsan, büyüme gösteren ekonomik ve bürokratik bu yapı karşısında küçülerek tedirgin ve korkak hale gelmektedir ve bunun sonucunda da tüketime yönelerek pasif bir role bürünmektedir (Fromm, 2004, s. 66-67 Akt., Ofluoğlu ve Büyükyılmaz, 2008, s. 131). Başka bir deyişle insanlar, yaşamın anlamından sapan toplum içinde etkisiz birer bireye dönüşmüştür. Toplum tarafından baskılanmış birey, başka bir aşamada kaygı durumu nedeniyle kendi kendini bastırmakta ve kendi içinde bir çatışmaya girmektedir. Bu hususta Horney, yabancılaşmayı nevroz olarak kavramlaştırır ve psikoloji odaklı inceleyerek benlik çatışmasıyla ilişkilendirir. Nevroz yani yabancılaşma, kaygı ve korku hallerinde benliğin geliştirdiği savunma işleyişi ve çatışma içerisindeki eğilimleri arasında dengeyi sağlama ve çözüme kavuşturma sürecinin bir sonuca ulaşamamasıyla meydana gelen ruhsal bir rahatsızlıktır (Horney, 1980, s. 42.).

İnsanın kendi ile çatışmasının nedeni kendisini var eden olgulardan, kendi yaratısı olan dünya nedeniyle uzaklaşması olduğu düşünülebilir. İnsan müdahalesiyle doğanın mutlak görünümünün değiştirilmesi doğayı, yabancılaşma

meselesinin imgesi haline getirmiştir. Çünkü hükmetmek istemeyen insan, hükmetmeyi umarak doğayı değiştirirken bir yandan kendi yabancılaşma meselesini başlatmaktadır. Kendine yabancı olan bir doğanın içinde yaşayan insanların, böylesine gelişen bir dünyada yabancılaşmaya maruz kalmaması neredeyse imkansız bir hal almıştır. Bu bağlamda yabancılaşmaya modern çağın vebası denilebilir. Yabancılaşma ister felsefi ister toplumsal isterse de ruhsal bir yaklaşımla ele alınsın ortak bir yorumda, kişinin doğadan kopması, yalnızlaşması ve bireyselleşmesi demektir. Yaşadığı toplumda bireyselliğe yönelen insan ise kendiyile baş başa kalmanın verdiği sonsuz anda daha çok düşünmeye ve sorgulamaya başlamaktadır. İşte bu noktada yabancılaşma beraberinde kişinin varoluş sorununu beraberinde getirmektedir.

### **2.2.2. Varoluş Mücadelesi**

Bireyin kendine ve kendi benliğinin yansıması olan doğaya yabancı hissetmesi ve varlığının özü ve neliği üzerine anlam arayışına girmesiyle birlikte doğa, insanın varoluş mücadelesine kaynaklık eden bir kavram olmuştur. Kendi kendisine yabancı olan bir doğada insanı ve doğayı anlamlandırma gayreti kişinin, kendi varoluşunu ve gerçekliğini sorgulamasına neden olmuştur. Doğanın fani etkilerle bir sıkıntı haline bürünmesi, doğayla tek ruh olan insanı da bu sıkıntının içine sürüklemiştir. İnsanın görünür varlığının onun varoluş gayesini açıklamada yetersiz oluşu ve varlığına dair cevapların belirsiz olması onun varoluşsal bir arayışa yönelmesine neden olmuştur. Böylece dünyada bir varlık sergilediğinin ayırıcına varan insan, varoluşuna dair bir arayış süreci başlatmıştır. Varoluş, insanın zihnen kaybolduğu doğa içerisinde kendini arama mücadelesidir. İnsanın giriştiği bu mücadele ise yine insan eliyle başlatılmıştır. Yabancılaşma meselesiyle birlikte kişinin özüne uzaklaşmasıyla ortaya çıkan bir sorun olarak yaklaşılacak varoluş, tanım olarak ele alındığında var olma, bir yerde varlık gösterme anlamlarına karşılık gelmektedir. Farklı bir biçimde de, “Bir şeyin asli doğasından dolayı, olması gereken şeyi ifade eden öze karşıt olarak, o şeyin her ne ise, her nasılsa öyle olması durumu” (Cevizci, 1999, s. 888) olarak da tanımlanmaktadır. Kısacası varoluş, varlığın onu oluşturan biçim özelliklerini değil o varlığın yalnızca varoluşunu işaret etmektedir.

Tüketime adanmış toplumlarda kişinin seçim hakkı elinden alınarak kişisel özgürlüğünün yok edilmesi, doğal yaşam alanı olan doğanın tahribatı ve varoluşun

tek tipleştirilmesiyle birlikte ortaya çıkan yabancılaşma hissi ve onun neden olduğu kaygı, çaresizlik, mutsuzluk ve yalnızlık gibi modern insanına ait duygu durumlarını, varoluş sorununun en önemli nedenleri olarak sıralayabilmek mümkündür. Varoluş düşüncesi, kapitalizmin hakimiyetindeki dünyada bütünün parçası olan insanın, bütünden kopması ve kendini o bütüne yabancı hissetmesiyle başladı (Schaff ve Gaidenko, 1966, s. 58). Varoluş, yabancılaşma ile birlikte ele alınıp açıklanabilen bir düşünce olmakla beraber yabancılaşmadan farklı olarak, insanın var olma sorununa eğilmektedir. Varoluşun yabancılaşma düşüncesinden bir diğer farkı da felsefi bir akım olarak, varoluşçuluk adıyla felsefe tarihinde yer etmesidir. İnsanın nesnel varlık durumunun, tasavvur edilen bu dünya için yetersiz olması nedeniyle özünün araştırılması, sorgulanması ve varlığının bir nedene bağlanması ereğiyle varoluş düşüncesi ortaklığında birleşerek içeriği belirlenen ve varlık felsefesinin kaynaklığında gelişen varoluşçuluk akımı, 20. yüzyıl felsefesinde önemli bir yere sahiptir. Varoluşçu yaklaşım yalnızca felsefe alanında değil yazın alanında da konu edinilen bir akım olmuştur. Akımın oluşmasında Soren Kierkegaard ve Friedrich Nietzsche'nin varoluşa dair düşünceleri, varoluşçuluk felsefesi altında toplanan Martin Heidegger, Karl Jaspers, Gabriel Marcel, Albert Camus ve varoluşçuluk ismiyle özdeşleşen Jean-Paul Sartre gibi isimler için önemli bir yer teşkil etmektedir.

Varoluşçu düşüncede insan, herhangi bir varlığın özellikleriyle ele alınamayacak kadar biriciktir ve varoluşçu düşünürler, insanın nesnel bilgisinden ziyade biricikliğine neden olan özneliği üzerine düşünmüştür. Nesnel bilginin ve böylece genel felsefi düşüncenin karşısında durarak insanı yalnızca insan olarak ele almak gerektiği düşüncesiyle varoluşçu bir felsefenin oluşmasını sağlayan Kierkegaard, insanı dıştan saran, kabullenilmiş gerçeklikten ayrı tutarak onun varoluşunu yine ondan yola çıkarak açıklar. Kierkegaard'da varoluş, insanın eylemleri ve duygularıyla mümkün olmaktadır. Nesnel bilgi, içinde yaşadığımız ve kitle haline gelmiş toplumun dayattığı bir olguyken insana özgü olan öznel bilgi dünyayı algılayış ve buna göre insani bir tepki geliştirmemizi kısıtlayan bir olgudur. İnsani duygu ve tepkilerimizle dünyada varoluş sergilediğimiz farkına varırız. Bu farkındalık ise insanı bir yokluğun ve hiçliğin içinde olma düşüncesiyle kapıldığı sıkıntı, buhran veya korku haliyle sağlanır. Sonsuzluğun içinde tek başına, yaratıcısı tarafından unutulmuş ve gözden kaçırılmış olduğunu düşünen insanın hissettiği

korku, varoluşunu uyanık tutar. Öyleyse varoluş, kişiye has ve somut bir korkuyla uyanık olan insanın yaşamını işaret eder (Akarsu, 1987, s. 194). Kierkegaard'ın düşüncesinde varoluşa da kaynaklık eden öznel olma durumu kişiye ayrıca tercih ve özgürlük kazandırır. Ona göre insan, irade ve akli sayesinde karar vererek ve tercihte bulunarak var olmaktadır (Cevizci, 2009, s. 549). Eylemleri, korkuları ve özneliğiyle doğada var olan insanın özgürleşmesi, kalabalıklar içinde varoluşunun ayırdına vardığında gerçekleşmektedir. Kalabalıklar içinde olma durumu yalnızca kentli insan için değil doğa ve insan ilişkisi bağlamında, doğadaki insan açısından da ele alabileceğimiz bir konu olmaktadır.

Kierkegaard'ın korku ve iç daralması kavramı bir diğer varoluşçu düşünür Heidegger'de de karşımıza çıkmaktadır. Doğadan koparak kitle yığınları arasında kaybolan ve yalnızlaşan insan, anlam veremediği bir dünyada olmaktan dolayı korku duyar ve bu korku ile varoluşunu kavrayabilir. Dünyada olmak yani burada olmak (Dasein) dünyaya fırlatılmış ya da atılmış olmamızı işaret eder. Heidegger'din felsefesinde burada olmak istemimiz dışında gerçekleştiği için varoluş bizler için bir yükür. İstencimiz dışında konulduğumuz dünya bize yabancı, uzak ve hatta düşmandır. Orada evsiz, yurtsuz ve yabancı hissedersiz (Akarsu, 1987, s. 220). Dünyaya fırlatılmış olma fikri yalnızca Heidegger'da değil ondan etkilenmiş olan, varoluşçuluk akımının en tanınır düşünürü Sartre'da da kendini göstermektedir. Dünyaya fırlatılmış olmak kişiden bağımsız gerçekleştiği için kişi bir seçimde bulunamaz, onun seçimsiz bir hayat sürmesi ve seçimsiz bir varoluşa sahip olması hiçliği doğurur. Sartre, insanın bu dünyaya fırlatılmışlığı üzerinden varoluşu ele alarak insanı ve içinde yaşadığı dünyayı hiçlik kavramıyla ilişkilendirmiştir. Hiçlik, varlığın varlık tarafından soru konusu yapılmasıdır (Sartre, 2011, s. 140).

İnsan ilkin yalnızca buradadır, her şeyden önce çıplak bir varoluştur. Doğuşunda o, ne iyidir ne kötü; ne bilgidir ne bilgisiz, ne dürüsttür ne de suçlu. Öte yandan her bir insan ne olmuşsa odur, kendinden ne yapmışsa odur. Kendi özünü kendi eylemleriyle yaratır insan. Onda varoluş önden önce gelir. İnsan hiçlikten sürekli bir yeniden yaratmadır. İnsan kendi kendinin yaratması olarak mutlak özgürlüğe dayandığından, bırakılmışlık ve umutsuzluk duygusu yaşamına yayılır (Akarsu, 1987, s. 229).

Sartre'ın görüşünde insan, varoluşunu kendi belirlemektedir. Kişinin anlam veremediği kendi varoluşu ve içinde yaşadığı dünya bir hiçliğin içinde gerçekleşmektedir. Bir dış müdahaleden bağımsız olarak bir varoluşa sahip insan

ise hiçliğin içine bırakılmış olmanın verdiği umutsuzluk haline bürünmektedir. Sartre'ın dünyaya bırakılmışlık ve umutsuz olma halini insanın doğadaki varoluş mücadelesine de benzetmek mümkündür. İnsan, kendi benliği olan doğada ona uzak ve yabancı hissettiğinde bu bırakılmışlık veya fırlatılmışlık duygusuna kapılarak kendi varlığına ve doğaya dair bir anlam arayışına girmektedir. Böylece insanın, doğa içinde bir varoluş mücadelesi ve bir varoluş arayışı başlatacağını söylemek yanlış olmayacaktır. Ayrıca doğadaki insanın, var olan ve herkesçe kanıksanmış eylemleri reddederek kendine ait biricik bir varoluşa sahip olmak için girdiği varoluş mücadelesinde, bir nevi özünü parçaladığı doğa ile mücadele içine girdiği söylenebilir.

Doğanın içindeki insan, varoluş mücadelesinde ebedi evi olan doğayı dönüştürürken doğada neden olduğu huzursuzluğu kendi varoluşunu sorgularken de hissetmektedir. Çünkü doğa ve insan aynı öze sahiptir ve doğa insanın varoluşunu, insan da doğanın varoluşunu anlamlı kılmaktadır. Kısacası doğa, insanın kendini bulduğu ve tümüyle ait olduğu bir varoluş merkezidir.

### **2.2.3. Aidiyet Merkezi**

İnsanın doğumuyla başlayan yaşamı, ölümüyle son bulur. Bu başlangıç ve son arasındaki boşlukta ise insan, birçok kez yer değiştirir. Kimi zaman ait hissetmek için kimi zaman da ait hissedemediği için bu yer değiştirme ömrü boyunca sürer. Aitlik hissini eksik olduğu veya bu eksikliğin giderildiği hallere bağlı olarak da insan, kendi içinde farklı duygu durumlarına maruz kalır. Böylece aidiyet hem maddi hem de manevi yoksunluğun giderilmesi durumunda kişisel bir gereksinim olarak düşünülebilir.

İnsan, tarih boyunca bir yere ait olmayı içine doğduğu doğadan öğrenmiştir. Doğa, insanın en başından beri ait olduğu yer olarak onun için bir aidiyet merkezi olmuştur. Doğanın insan eylemleriyle değişime zorlanması ise başlangıçtan bu yana kişinin aidiyet duyduğu doğaya karşı bir yabancılık hissetmesine neden olmuştur. Yabancılaşma ile birlikte kişinin, bireyselleşerek yalnızlığa yönelmesi, bir hiçliğin içinde kalmış olduğunu düşünmesi ve varoluşunu sorgulaması beraberinde aidiyet merkezi olan doğayı, uzak bir nesne olarak görmesine yol açmıştır. Böylelikle insanın esas yurdu olan doğa hem aidiyetin hem de aidiyetsizliğin simgesi olmuştur.

Modern çağın nüfusu çoğalan şehirlerinde, insan hayatını kolaylaştıracak her türlü icadın varlığı ve artan iletişim ağı bireyi, yaşadığı dünyaya bağlamak yerine doğal olan özüne git gide uzaklaştırmıştır. Teknolojik açıdan iletişim kolay hale gelse de kişiler arası iletişimin gerçekleşmesi güç bir hale gelmiştir. İnsanların birbirleriyle ve dünyayla olan iletişim bağının sağlıklı olması ise kişinin hem ait olduğu topluluktan hem de yaşadığı dünyadan kendini soyutlamasına, yalnızlaşmasına ve aitlik duygusunun zayıflamasına neden olmaktadır. Kendini bir yere ait hissedememek ise kişinin varoluşsal bir mücadeleye girmesinde önemli bir mesele olarak kendini göstermektedir. Aitlik duygusu varoluşu bir sorun olmaktan çıkararak, yaşamı anlamlı kılan, hayata ve insanlara duyulan güveni temin eden bir duygudur. Bu nedenle insanın aidiyeti ne kadar güçlüyse yaşamla arasındaki bağ da o derece güçlü olmaktadır.

Aidiyet, genel bir tanımlamayla herhangi bir yere, kişiye, nesneye veya zamana aitlik duyma anlamına gelmektedir. Aynı zamanda “topluluk ve yerle ilişkili olarak kurulan bir kendini evinde hissetme” (Suner, 2006, s.28) duygusu olarak da tanımlanmaktadır. Kişinin aidiyet hissini ev ile bağdaştırıyor olması buradaki ev kavramının iki ayrı anlamı karşıladığını göstermektedir. Şöyle ki aidiyet duyulan ev hem gerçek anlamıyla bir mekan hem de kişinin köklerinin bağlı olduğu bir yurt olmaktadır. Burada ev, mekan olarak da yurt olarak da bireyin tamamıyla ait olduğu, güvende olduğu, kendi kimliğini var ettiği bir alan olarak görülmektedir. Ancak modern çağın insana bahsettiği yalnızlık, kapana kısırlanmışlık, soyutlanma gibi kişisel etmenler; doğanın dönüştürülmesi, doğal süreçlere müdahale gibi çevresel etmenler sebebiyle bireyin, bu evler ile kurduğu ilişkinin zedelenmesi onda evsizlik, yurtsuzluk buna bağlı olarak da varoluşsal sorunlara sebebiyet vermektedir. O halde aidiyetsizliği yurtsuzluk olarak değerlendirdiğimizde, Heidegger’in varoluş sorunundaki yurtsuzluk ifadesini, insan doğa ilişkisi bağlamında insanın özünden koparılmış ve git gide yabancı olduğu doğada varoluşunun farkında oluşu ve buna ek olarak evinde olduğunu hissedememesi olarak tanımlamak mümkün olmaktadır. Heidegger, insanın evinde hissedemeyişine karşılık gelen yurtsuzluk hissini, modern dünyadaki insanın yersizliğini, iç sıkıntısını ve aitlik duygusunu anlatmak için kullanır (Toppakkaya, 2018, s. 67-68). Heidegger’in, yurtsuzluğu varoluşsal sorunları karşılamak için

genel bir ifade olarak kullanması, modern insanın yaşadığı dünya ile kurulan ilişkinin sağlıklı olduğuna işaret etmektedir.

Yurtsuz olmak ve bir yer ile aidiyet kuramamak peşinden bunaltı, kaygı ve çöküntü gibi kişiyi rahatsız eden hislere neden olmaktadır. Kendine, özüne ait olmayan doğada bulunan insan da kendi özüne ve dahi doğaya kaygıyla yaklaşmaktadır.

Doğal, müdahalesiz bir düzenden toplumsal düzene geçişte toplumu oluşturan bireyler, bireysel aitlik hislerinin yanı sıra topluma karşı kapsayıcı bir duygu olarak da aidiyet gelişmektedir. Aidiyeti, bütünün içindeki insanın o bütünün sosyal, siyasi, ekonomik, fizyolojik vb. koşullarına karşı oluşturduğu bir his olarak da tanımlamak mümkündür. Tek tipleştirilmiş toplumsal bir yapının hüküm sürdüğü, insan hayatının değersizleştirilerek otomatik bir nesne konumuna getirildiği bir dünyada insanın aidiyeti, yaşadığı toplum tarafından belirlenmiş sınırlar dahilinde oluşturulmaktadır. Böyle bir durumda insan, birey olarak değil ona biçilmiş toplumsal rol ölçüsünce aidiyet sahibi olmaktadır.

Üzerinde çalışılmış, standartlaştırılmış, talimatlar ve yöntemlerle donatılmış insan dünyası, özgürlüğü koşullandırır ve kolaylaştırır ve onun yerini almaz. Bu, bir ulusa, bir sınıfa, bir aileye, vb. ait olan bir insan olmak demektir: Bunlar kişinin tasarılarının koşullarıdır, ki kişi bunları hem korur hem de geride bırakır (Blackham, 2005, s. 136).

Modern dünya insanın fiziksel yaşamını devam ettirebilmesi için vazgeçilemez olanaklar sunsa da psikolojik yaşamında onulmaz boşluklara neden olmaktadır. Çünkü modern insan aidiyetini yitirmiş, üzerine doğduğu toprak parçasından tamamıyla koparılmış ve o toprağa yabancılaştırılmıştır. Saf toprağın üzerinde inşa edilen modern çağda doğa, insan için kaçılacak bir sığınak olurken diğer yandan içinden kaçılması istenen bir yere dönüşmüştür. Öyle ki modern dünya, yaşam refahını artıracak yenilikler üretip kişiye geniş imkanlar sağlarken kişinin yaşam alanını dar bir alana hapsetmiştir. Kalabalık içinde kısıtlanmış olduğunu düşünen insan ise özgürleşmek için özünde ait olduğu doğaya kaçmak istemektedir. Diğer taraftan doğanın içindeki insan da uzaktan gördüğü modern hayatın büyüklüğüne karşın doğanın sağladığı geniş alanın içinde varlığının kapladığı alanın darlığı ve küçüklüğü ile baş başa kaldığı için doğadan kaçmak istemektedir. Bu noktada insanın kaçarak hem uzaklaştığı hem de yaklaştığı doğa,

varoluşunun yükünü aidiyet kurarak azaltmak isteyen insanın, özgürlüğe erişimini sağlayan bir kaynağa dönüşmüştür.

#### **2.2.4. Özgürlük Kaynağı**

İnsanın inşa ettiği toplumsal yaşam düzeni, yalnızca uyum içinde yaşanan ve üretim süreçlerinin kapsamlı bir biçimde devam ettiği bir yapı değildi. Üretimin gelişmiş makineler ve insan gücüne bağlı olarak geliştiği, tüketimin ise üretimde de büyük payı olan insan vasıtasıyla gerçekleştiği bu düzen, bireyleri modern dünyanın birer nesnesi haline getirmiştir. Herkesin aynı amaç uğruna emek harcadığı, birbirinden farkı olmayan, ortak bir paydaya ait olan bu insan topluluğunda bireylerin kişisel özgürlükleri rafa kaldırılmıştır. Kısacası toplumsal yaşam düzeniyle birlikte kişilerin, var olan toplum içinde eriyen kimliklere dönüştüğünü söylemek yanlış olmayacaktır.

İnsan, varoluşunun ayırdına varmaya çalışırken varlığının bu dünya içerisindeki kapladığı alanı, yabancı olduğu bir düzen içinden sıyrılarak bulmaya çalışmaktadır. Modern toplumun sistemli yapısında benliğini ve özgürlüğünü yitiren insan, özgürlüğe erişimi öze dönüşte aramıştır. Buradaki öze dönüş, insanın içine doğarak varlık kazandığı doğada kendini bularak özgürlüğe kavuşmasıdır. Çünkü özgürlük ve doğa, birbirine çok yakın kavramlardır. Öyle ki tarih boyunca içinde yaşamın sürdürüldüğü doğa, insanlar için özün yani özgürlüğün kaynağı ve dış bir müdahaleden bağımsız bir özgürlük alanı olmuştur. Ancak insanın kendi istekleri doğrultusunda özgürce hareket ettiği ve yine kendi istekleri doğrultusunda biçim vermeye çalıştığı doğa bir süre sonra özüne aykırı bir yapıya dönüşmüş ve onun dönüşümüne neden olan insanı kısıtlayan bir düzene evrilmiştir. Bu bağlamda insanın özgürlük arzusuyla yola çıkmasına bir bakıma kendi güç istenci sebep olmaktadır.

Özgürlük, özünde ait olunan doğaya varmak mı, yoksa doğanın sonsuz alanının hissettirdiği ilahi gücü altında ezilmekten kaçmak mıdır? Bu sorunun kaynağındaki hareket durumu insanın özgürlüğe bakış açısını ortaya koymaktadır. Bugünün dünyasında özgürlük, bağımsız bir yaşamı niteleyen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyleyse özgürlük, dar sokaklarında sıkıştığımız modern toplumdaki kaçarak doğaya sığınmak, öte yandan yolumuzu bulmak için tek bir emare bulunmayan ve varoluşumuzun bir yanılsama olarak görüldüğü doğanın geniş vadilerinden kaçmak anlamlarına gelmektedir. Özgürlüğü, aidiyet ve varoluş



bağlamında doğa ile bağdaştırdığımız bu bakış açısından ziyade genel bir tanımla da ele almak mümkündür. Özgürlük, kişinin dış kaynaklı hiçbir etkiye maruz kalmadan bağımsız bir şekilde, kendi iradesi ile seçim yapma ve eyleme geçme fırsatına sahip olabilmesi durumudur (Akarsu, 1975 s. 138). Özgürlüğe sahip olan birey ise hiçbir kişi ya da kuruma bağlı olmadan kişisel seçimleri doğrultusunda karar verme ve hareket etme hakkına sahip olmaktadır. O halde özgürlük, insanlar için doğal olarak sahip olunmak istenen, kazanılması gereken bir hak olarak soyut bir durumu işaret etmektedir.

Özgürlüğü sahip olunması gereken bir hak olarak değerlendirdiğimizde özgürlük, insanın herhangi bir otorite karşısında veya kuralları belirlenmiş bir yapı ile kısıtlandığı anlarda arzulanan bir durum olarak tanımlanmaktadır. İnsan yaratısı olan ve doğaya uygun olmayan yasalarla işleyen ve bu yasalara bağlı olunan toplum yaşantısına geçmek doğanın, bir hak olarak insana sunduğu özgürlüklerin sınırlandırılmasına sebebiyet verir (Özçınar, 2013, s. 186). Bu nedenle özgürlük, doğada iken değil de toplumsal yaşam düzeni içerisinde hem ruhen hem de bedenen hapsedildiğimizde ve dönüştürüldüğümüzde farkına vardığımız bir kavram olmaktadır. Ancak özgürlüğün bir hak olması kişinin her istediğini yapabilme gücü olarak algılanmamalıdır. Öyle ki, genel anlamıyla toplum yaşantısında sınırlanan özgürlük kişiye ölçsüz bir güç vermediği gibi bir başkasının özgürlüğü hususunda da sınırlanabilen, şekillenebilen veya bir başkasının özgürlüğüyle var olabilen bir niteliğe de sahiptir. Sartre, (1960) başka insanların özgürlüğünün, özgürlük kavramı için önemini şu sözlerle açıklamıştır:

(...) hürriyeti isteyince, onun tümüyle başkalarının hürriyetine, başkalarının hürriyetinin ise bizimkine bağlı olduğunu anlarız. Gerçi insanın tanımı olarak hürriyet, başkasına bağlı değildir; ama ortada bir bağlanma olunca iş değişir: O zaman kendi hürriyetimle birlikte başkalarının da hürriyetini istemek zorunda kalırım. Başkalarının hürriyetini amaç edinmezsem, kendi hürriyetimi de amaç edinemem (s. 59).

İnsan bir bağlamdan bağımsız bir biçimde doğaya bırakılmışlık halinde, içine bırakıldığı dünyayı ve kendi varoluşunu anlamlandırma ve o dünyaya nitelikler yükleme aşamasında özgür ve sonsuz bir istence sahip olmaktadır. Sahip olduğu bu özgürlük ise hem kendisinin hem de bir başkasının özgürlüğünün kurulmasına olanak tanımaktadır. Özgürlük her ne kadar soyut bir istenci işaret ediyor olsa da özgürlüğü, dünyaya bırakılmış olmakla birlikte insana ait olan bir

kavram olarak ele alan varoluşçu düşüncede Sartre için özgürlük, somut bir sonuca ulaşmak istemektir. Bırakılmışlık halindeki insan, belirli bir değer ürettiğinde bir bakıma tüm bu değerlere temel olan özgürlüğü dilemektedir. Kısacası özgürlük, soyut bir isteğin somuta varmak istemesidir.

İnsan doğaya, dünyaya, kendine ve başkalarına anlamlar yüklediği zaman özgürlük edinmektedir. Varoluşçu yaklaşımın özgürlüğe dair takındığı bu bakış açısı ile doğadaki özgürlüğün iki yanı ortaya çıkmaktadır diyebiliriz; ilki doğaya anlamlar yükleme esnasında sahip olduğumuz özgürlük, ikincisi ise doğanın insana sunduğu eylem ve zihin özgürlüğüdür. İnsan, doğa ve özgürlük arasındaki her iki ilişkide de dış bir güçten bağımsız olarak varlık göstermektedir.

Doğanın bahşettiği özgürlük içinde tamamen ona uygun bir biçimde hareket eden insan, edilgen bir varlık olmayı değil doğayı dönüştürme gücüne sahip hükümdar bir varlık olmayı seçerek doğadan kopmuş ve özgürlüğünü yitirmiştir. Modern insanın doğadan koparak özgürlüğünü yitirmesi sonucunda yaşamın sistemli bir şekilde işlemesi gayesiyle doğayı taklit eden toplumsal bir yapı ve bu yapı içinde bireylere sunulan sınırlı, sahte özgürlükler oluşturulsa da tüm bunlar insanı tatmin etmemekte yeterli olmamıştır. Bu noktada çağdaş dünyadaki özgürlüklerin yapaylığı konusunda eleştirel bir bakış takınan Fromm'a göre (1972) çağdaş insan, yaşama karşı bir açlık hissetmektedir (s. 264). İnsan doğasına aykırı gelen, insanın içinde hapsediği kapitalist dünyadaki özgürlükler kişiyi daha az özgür kılmaktadır. Fromm (1972), insanın ilk özgürlük eyleminin doğadan kopması ile birlikte meydana geldiğini söylemektedir. Ona göre, bu özgürlük insanı kaygılı ve güvencesiz bırakmış böylece kendini başka bir güçten bağımsız olarak yönetme ve bireysel olarak kendini gerçekleştirme özgürlüğünden yoksun kalmıştır (s. 23-24). Yaşamın içinde özgür bir şekilde düşündüğünü, eylemde bulunduğunu, seçim yaptığını sanan birey, aslında dışarıdan ona dayatılan bir yaşamı sürdürmektedir. Fromm'a göre (1990), birey dış kaynaklı, görünen bir gücün baskısı altında kalmadığını düşünürümgeelek seçimlerinde özgür olduğu yanılsaması içine girer. Bu nedenle kurgulanmış bir özgürlük içinde gerçekten özgür olduğunu düşünür (s.102). Kişinin bir zorunluluk hissetmeden, kendiliğinden ve müdahalesiz bir biçimde var olan asıl özgürlüğü, yanılsama özgürlük ile bastırılmaktadır.

İnsanın yanılsama dünyası içine hapsolmesinin, yabancılaşma meselesine neden olduğu söylenebilir. Çünkü insanın kendisine, başka bir insana, eşyaya,

yaşadığı dünyaya hatta düşüncelere karşı yabancılık hissetmesi, doğayı alt etmeye çalışarak doğaya aykırı bir sistem kurması ile başlamıştır. Bu yeni sistemde yanılısına vasıtasıyla özgürlüğü zedeleneen insan ise yalnızlaşarak varoluşu sorgulama yoluna gitmektedir. Bu bağlamda doğa, modern insan için her türlü kaygıdan, sıkıntıdan, baskıdan ve boyun eğmeden muaf olunan bir özgürlük kaynağı niteliğindedir. Ancak varoluşuyla ilgili meseleleri olan doğadaki insanın özgürlüğü için her zaman aynı yorumu yapmak doğru olmayacaktır. Çünkü modern insan, baskı içinde sıkışıp kaldığını düşündüğü dünyadan kaçışı ve özgürlüğü doğada ararken; arzulanen özgürlüğün kaynağında olan insanın varlık sorunu, özgürlüğünün yitiminden kaynaklanmaktadır.

Yabancılaşma, varoluş, aidiyet ve özgürlük gibi etkisi soyut olarak hissedilip somut bir sonuca neden olan modern insan meselelerinin kaynağında insanın, doğa ile olan mücadelesi yatmaktadır. Toplumsal düzende, insani ilişkilerde ve bireyin kendi içinde bir sıkıntı halinin varlığı bu mücadeleye işaret etmektedir diyebiliriz. Kısacası doğaya egemen olmak için gücü kendi elinde gören ve doğaya karşı bir savaş açan insanın haksız eylemi, bir şekilde ona dönmektedir.

Doğa ve insan arasındaki hem görünen hem de hissedilen ilişki, insanın da mücadele içinde olduğu doğanın da değişimine neden olmuştur. Tüm bu araştırmalar ışığında bu değişimin her iki taraf için de olumlu olmadığı görülmektedir. Ancak insan, bu olumsuz hali kader olarak benimsememiş ve kendini, içinde yaşadığı dünyayı anlamının, açıklamanın ve hatta aramanın yolunu sanatın sonsuz alanı içinde bulmuştur. Böylelikle, insan ve doğa arasındaki ilişkinin imgesel boyutu olarak yabancılaşma meselesi, varoluş mücadelesi, aidiyet merkezi ve özgürlük kaynağı sanatın da birer meselesi haline gelmiş ve sinema, edebiyat, resim vb. sanat dalları için sıkça başvurulmuş düşünce alanları olmuşlardır. Yazınsal ve görsel sanat alanlarında özellikle sinema sanatında kendini gösteren bu meseleler, filmlerde ana tema olarak işlenerek filmin yapısını oluşturmaktadır. Gerek hikaye gerek karakter gerek de mekan üzerinden işlenen, doğa ve insan arasındaki ilişkisinin sonucu olarak var olan bu düşünce alanları, dramatik yapıya katkı sağlamaktadır.

Geçmişte ve günümüzde dünya, doğa ve birey üzerine yoğunlaşan filmlerin, yaşamın anlamsızlığı içinde benliğini tamamlayamayan veya varoluşuna anlam bulamayan insanın üzerine kurulu olması, bu düşüncelerden beslenmesi aslında

yaşadığımız ve hepimizin maruz kaldığı insan eliyle kurulan, insan yaşamına ve doğaya aykırı olan düzenin bir yansımasıdır. Doğa ve insan arasındaki kimi zaman uyumlu kimi zaman ise aykırı olan ilişki, sinemada somut bir biçimde mekan, karakter ve hikaye üzerinde temsil edilirken aynı zamanda bireyin ruh hali, mekanın işlevi ve hikayenin imgesel anlamı açısından da soyut bir anlatıma imkan tanımaktadır.

### 3. SİNEMA VE DOĞA

Sinema, hareketli görüntülerin bir sıraya göre kurgulandığı, göstermeye dayalı bir sanat olmanın yanı sıra aktarılmak ve gösterilmek istenenin bir hikayeye, anlama uygun kurgulanarak sezdirilmesine ya da anlatıdan bağımsız bir biçimde kişide açığa çıkarılan hislere dayanan bir sanat dalıdır. Sezdirme aşamasında insanın doğaya, yaşadığı dünyaya, o dünya içinde birlikte yaşam sürdürdüğü insanlara ve tahayyül edilen dünya dışı yaşama karşı geliştirdiği anlamlara başvurulmaktadır. Kişinin tüm bu kavramların içini doldurmak adına derinlikli ve seziye dayalı bir biçimde ortaya koyduğu anlamlar ve açıklamalar ise doğaya doğuşu ve doğadan kopuşu arasındaki dilimde açığa çıkmaktadır. Bu hususta çalışmanın önceki bölümlerinde incelenen doğanın insan yaşamındaki maddesel ve imgesel varlığı, sinemanın görüntülerle sezdirme gayesine olanak tanımaktadır.

Sinema ve doğa, insanda uyandırdıkları hisler bakımından ortak özelliğe sahip alanlar olarak değerlendirilebilir. İkisi de insanın, kendini ve yaşamı sorgulaması için birer neden olmaktadır. Doğanın kendi başınlığı ve ebedi büyüklüğü içinde varlığını arayan insan, etrafında olanlara dair kuşkucu bir tavır takınmaktadır. Doğadan yola çıkarak takındığı bu tavır, kişinin sinema deneyimi sayesinde uyanan duyguları ile yaşama karşı sorgulayıcılık takınması ile benzerlik göstermektedir. Ayrıca doğa da sinema da insan ile daimi bir ilişki içindedir. Doğa her ne kadar insan karşısında savaşa gerek görülen ve insan tarafından tahrip edilen bir varlık olsa da insan ırkının var olduğu ilk günden bu güne insan ile kesintisiz bir iletişim halindedir. Bu iletişim, sinema ve insan arasında da kendini göstermektedir. Sinema başlı başına insandan yola çıkılarak yapılan bir sanat olma özelliğine sahiptir. Öyle ki, sinema tarihinin başlangıcında çekilen filmler dahi insanı konu edinmektedir. İnsan, sinemada hikaye oluşturma aşamasında vazgeçilemez bir unsurdur denilebilir. Doğa, insan ve sinemanın birbirini etkileyen ve birbirlerine bağlı olan ilişki ağı, sinema anlatımının katmanlaşması açısından önemli bir yere

sahiptir. Özellikle doğa, sinemaya görsel ve düşünsel açıdan derinlik kazandırmaktadır. Bu sebeple sinemada doğa, sinematografinin ve anlamın gücünü arttırmak için sıklıkla başvurulan bir alan olarak varlık bulmaktadır.

### **3.1. Sinemada Doğa Kullanımı**

Doğa ve insan daimi bir biçimde çatışma içinde olan ancak birbirinden kopamayan, aynı ruha sahip iki ayrı kavramdır. Diğer bir deyişle insan doğayı, doğa da insanı tamamlayan niteliklere sahiptir. İnsanın ve doğanın varlığı ikili birlikteliklerine dayandığı gibi sinemanın da varlığı insan ve doğa ile anlam kazanmaktadır. Doğa, sinemada hem anlamı hem sinematografiyi hem de dramatik yapıyı destekleme gayesi ile kullanılmakta ve bunun yanı sıra filmin yapısını oluşturan mekan, karakter ve hikaye gibi öğeleri görünür kılmak ya da sezilebilir hale getirmek için filme dahil edilmektedir. Kısacası sinemada doğa, soyut ama aynı zamanda somut bir anlatımın oluşturulmasında büyük bir role sahiptir.

#### **3.1.1. Doğanın Mekan Üzerindeki Rolü**

İnsan, varlık kazandığı ilk günden bu güne kapladığı alanının sınırlarını belirlemek için üzerinde özgürce eylem geliştirdiği ve benimsediği bir yere ihtiyaç duymaktadır. Bu sebeple de doğanın içinde sahip olduğu sonsuz alanın hudutlarını çizerek kendine has bir yer olan mekanı oluşturmaktadır. Mekan, insan tarafından var edilen bir alan olduğu ve onu oluşturan insanın ve bulunduğu ortamın bütününden koparak oluştuğu için o bütünün özellikleriyle biçim alan bir yapı olma özelliği göstermektedir. Ortak bir coğrafyanın, toplumun, geleneğin veya zamanın üzerinde insan tarafından inşa edilen her mekan, içerisinde yaşam sürdürülecek korunaklı, özgür bir alan olmakla birlikte bireylerin yaşamına da etki etmektedir. Öyle ki insan, genel anlamda doğanın özel anlamda ise bir mekanın içine doğmuştur. Bu sebeple yaşamını sürdürdüğü mekan ister geniş sınırlara sahip olsun isterse de dört duvar ile sınırlandırılmış bir alan olsun insanın yaşamına etki ederek onun, olaylara karşı bakışını ve eylemlerini biçimlendirmektedir.

Bir mekan inşa etmek ya da bir mekanın dahili olmak yalnızca fiziksel bir anlam taşımamaktadır; mekan, varoluşu aidiyetle kavuşturan içsel bir değeri de işaret etmektedir. Aidiyet ve mekan ilişkisi insanlık tarihi süresince insanın kendine ait bir mesken oluşturma, yuva kurma, yer bulma arayışları neticesi ile başlamaktadır. Bu bağlamda mekan, insan eliyle belirli sınırlar ya da ihtiyaçlar

doğrultusunda çevrenmiş bir yaşam alanı olarak tanımlanabilir. Bunun yanı sıra genel bir tanımlama ile mekan, Türk Dil Kurumu Sözlüğünde (1988) “yer, bulunulan yer” (s. 1002) olarak yer etmektedir. Kısacası mekan, insan için var olan, insanla anlam bulan ve kişinin hem ruhsal hem de fiziksel yaşamı için gerekli olan alan demektir.

Var olan her mekan, kendine özgülüğü ile insan için farklı anlamlara karşılık gelmektedir. Başka bir deyişle, her mekan kendi anlamını yaratmaktadır. Mekan böylesine anlam ve ileti yüklü bir alan iken anlam ve estetik üzerine kurulu olan sinema için tek başına bir ifade aracı olabilmektedir. Sinema, var olan mekandan faydalanırken kendi amacına uygun bir mekan da oluşturabilmektedir. Sinemanın kendi gerçekliğiyle oluşturduğu mekan ise sinemasal mekan olarak adlandırılmaktadır.

Sinema, o güne değin var olmayan yeni mekânları da kurgular ve vücuda getirir. Üstelik yeniden–deneyimlenmiş mekânlar olarak sinemasal mekânlar, fizikî mekânlarla kıyaslanamayacak biçimde zengin bir içerikle yapılandırılmıştır. Sinemasal mekânlar, sinemasal özneyle varlığını bularak, salt sinemasal eylemin devindiği bir platform olmakla kalmaz, sinemasal öznenin deneyimlediği mekânı ve mekânın yüklendiği, öznenin deneyimlerini de biçimlendiren ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, ideolojik, sınıfsal, toplumsal cinsiyetçi ve benzeri öğeleri de içerir. Yeni bir “gerçeklik” oluşturur. Ve üstelik sinemasal mekânlar, özneyle fizikî mekânlar arasında bir etkileşime de yol açar (Çam, 2016, s. 11).

Sinema öncelikle bir mekana ihtiyaç duyar. Sinemada mekan, hikayeyi aktarmak, karakterlerin iç dünyalarına ve eylemlerine dair bilgiler sunmak, sinematografiyi desteklemek ve filmin içerisindeki imgeleri öne çıkarmak ya da gizlemek gayesiyle kullanılmaktadır. Mekan, filmin anlatımına uygun kamera açıları, derinlik ve ışık gibi teknik düzenlemelerle filmdeki dramatik yapıya boyut katarak anlamı zenginleştirirken hikaye ve karakter arasında bütünlüğü sağlayacak şekilde bir arka plan oluşturmaya imkan verebilir, filmin iletmek istediği mesajı görünür hale getirebilir ve simgesel bir anlatıma imkan verebilir (Kaba, 2009, s. 51). Gerçek zamandan ve olaylardan bağımsız olarak filmin zamanına uygun düşecek bir biçimde inşa edilen mekan her film ve yönetmen için değişmekte ve aynı zamanda filmin anlamıyla doğru orantılı bir şekilde inşa edilmektedir. Nijat Özön’e göre (2008) sinemacı, doğada var olan mekânı ve zamanı kendi anlatımına göre kurgulayarak filmsel mekan ve zamanı kendisi yaratmaktadır (s.163). Bir yönetmen için mekan kullanımı, film oluşturma tekniğinin ve kişiliğinin filme

aktarılması ve filmleri arasında ortak bir anlatı dilinin oluşması açısından ayırt edici bir özellik oluşturmaktadır.

“Mekân, sinemasal eylemin sahnesidir. Her sinemasal imge gibi, mekânın da tarihsel, toplumsal ve kültürel bağları olduğu ve bu bağlar olmaksızın mekânın sinemasal temsilini anlamlandırmanın eksik kalacağı söylenebilir” (Pösteki, 2019, s. 75). Her film tanışı olduğumuz bu bağlar doğrultusunda yapısal olarak kurgulanmış bir mekan üzerinde ilerler. Film için yaratılan mekanlar, yaşamda dahili olunan mekanlardan esinlenerek ve mekan üzerinde edindiğimiz tecrübeler ışığında oluşturulmaktadır. Filmlerde mekanı, genel olarak şu şekilde ele almak mümkündür; gerçek zamanlı mekan, kurgulanmış mekan ve yarı gerçek yarı kurgu mekan. Söz gelimi, sinema tarihinin ilk dönemlerinde çekilen filmler veya belgesel yapımları gerçek zamanlı mekanların kullanımına örnek olarak gösterilebilir. Bunun yanı sıra Tarkovski, *Solaris* (1972) adlı bilim kurgu filminde, filmle aynı ismi taşıyan ve sırrı çözülmeye çalışılan *Solaris* gezegeni için yapay bir kurgusal mekan yaratırken Abbas Kiyarüstemi, Köker Üçlemesinin ikinci filmi olan *Ve Yaşam Sürüyor* (1992) filminde, 1990 senesinde İran’da meydana gelen depremden yola çıkarak oluşturduğu hikayeyi, depremin etkilerinin görüldüğü bölgedeki yıkıntılar arasında bir yolculuk ile gerçekçi bir biçimde işlerken filmin hikayesini sinema anlatısına uygun bir biçimde kurgulamak adına ise yarı yaratılmış bir mekan kullanımını tercih ettiği de söylenebilir.

Sinemanın, doğanın sunduğu alanın bölünmüş bir parçası olan mekanı kullanırken salt doğayı da filmin anlatımına dahil ettiğini söylemek mümkündür. Öyleyse mekanı, doğanın bir parçası ya da onun izdüşümü olarak ele aldığımız vakit mekan, doğanın müdahale edilmiş kesitinin filme yansımaları olmaktadır. Doğa, tarih boyunca üzerinden el çekilmeden sürekli bir devinim halinde yeniden dönüşmektedir. Uğradığı dönüşümler ve değişimler neticesinde deneyimlenen ve hissedilen doğa, yeni anlamlara bürünürken işi üretmek olanlara ya da kendisinden esinlenenlere yeni olanaklar sunabilir. Varlığın doğada başlamasıyla birlikte sanatın, doğanın taklidi olarak vücut bulması, sinema sanatı için de doğanın hem taklit edilerek fiktif bir mekan hem de ana mekan olarak kullanımına imkan sağlamıştır. Doğanın tabiatı gereği sahip olduğu görselliği, onun organik dönüşümleri veya insani müdahaleler sonrası zoraki dönüşümleri ile birlikte sinema için gerçek bir mekan olarak görsel amaçlı kullanılabilir. Buradaki

görsellikten kasıt, filmin geçtiği alanı, coğrafyayı ve bölgeyi göstermenin yanı sıra filmin görsel anlatısını kuvvetlendirmek ve filmin estetik değerini artırmaktır. “Yönetmen farkında olarak ya da olmayarak sinemasal coğrafyayı anlatıya zemin teşkil edecek salt bir arka plan değil, onun güçlü bir ögesi olarak kullanır” (Yiğit, 2016, s. 632). Bu bağlamda doğa, bir filmde mekan olarak kullanıldığında manzara ya da fon rolü üstlenirken aynı zamanda filmin yapı taşını oluşturmaktadır.

Doğanın sinemada coğrafi bir mekan olarak kullanılmasının dışında mekan üzerindeki bir diğer rolü ise filmsel zamanı yapılandırabilmesidir. Filmsel zaman için doğa mekanındaki zamanın, film anlatısına uygun kurgulanışı denilebilir. Sinemasal mekan, filmin zamanının izleyiciye sunulması veya zamansızlığın yaratımı hususunda yönetmene fayda sağlamaktadır. Sinemasal anlatı içinde doğadaki gece gündüz döngüsünün ve mevsimsel döngünün kullanımı, filmsel zaman hakkında ipuçları vermektedir. Doğa mekanında değişim gösteren mevsimler, zaman atlamalarını aktarmada da kullanılabilir. Ayrıca doğadan seçilen belirli bir zamanın film boyu film mekanı olarak işlenmesi, filmin zamansız bir evrende ilerlemesini sağlamaktadır. Örneğin film mekanında, doğada zamanı belirleyen olgulara ya da zamanı temsil eden değişimlere yer verilmemesi filmsel zaman hakkında fikir üretimini kısıtlayabilmektedir.

Sinema, gerçeğe imgelerle müdahale edilen bir sanat alanıdır. Sinemada imge oluşturmak içinse en verimli ve bağımsız alanın mekan olduğu söylenebilir. En kapsamlı mekan olan doğa ise sinemanın imge kullanımına geniş bir imkan sunmaktadır. Hava olayları, deniz, gökyüzü, hayvanlar, böcekler, bitkiler ve doğaya ait olan her olgu insan zihninde ve sinemada imgesel bir anlama, açıklamaya karşılık gelmektedir. Doğa mekanı, doğada var olan unsurların birer düşüncüyü simgelemesi dışında insanın maddi olarak varlık gösterdiği alan içinde tecrübe edinerek ya da toplumsal olarak kodlanarak zihninde var olan doğa düşüncesini de temsil etmektedir. Doğa, metropolde ya da taşrada olan insan için birbirine zıt kavramlara karşılık gelmektedir. Söz gelimi doğa, metropolün keşmekeşinden uzaklaşmak isteyen bir kişi için kaçılacak, sığınılacak bir yuva veya umudun simgesi iken taşranın içinden çıkmak isteyen bir kişi için ceza, sürgün veya sıkıntı simgesi olabilir.

Doğaya karşı uyguladığımız kimi müdahaleler doğaya ve kendimize bakışımızı, olaylara karşı geliştirdiğimiz duygu ve tepkileri yeniden inşa



edebilmektedir. Doğadan esinlenerek oluşturulan fiktif mekan ise sinemada bu duyguların, tepkilerin ve düşüncelerin kısacası insancıl bir anlamın izleyiciye iletilmesinde yardımcı bir araç görevi üstlenmektedir. Sinema mekanı, bünyesinde doğa ve insan ilişkisi bağlamında kodlanmış genel geçer bazı anlamlar barındırır. Örneğin, bir doğa mekanında sisli ve güneşin yüzünü göstermediği kapalı havalar, karakterin içinde bulunduğu buhranı veya hikayenin kasvetini aktarmakta kullanılabilirken doğan güneş ve yeşeren ağaçlar karakterin ve hikayenin seyri adına umudu veya yeniden doğuşu simgelemek için filme dahil edilebilmektedir. Bu bağlamda sinemada, gerçek ve görsel bir mekan görevi üstlenen ve mekanın taşıdığı anlamı ve zamanı oluşturan doğa, bir mekan olarak filmin hikaye ve karakter unsurlarıyla da ilişkili olmaktadır.

### **3.1.2. Doğanın Karakter Üzerindeki Rolü**

Sinema, filmsel öğelerin uyumlu birlikteliği ile var olan bir sanat dalıdır. Bir filmi oluşturan hayati öğelerden biri ise karakterdir (Becerikli, 2016, s. 94). Sinemada mekan kadar karakter de filmin amacına ulaşmasında büyük bir rol üstlenmektedir. Karakter, bir filmde yalnızca hikaye içinde eylem gösteren bir öge değil belirli bir kavramı aktaran, tanımlayan ve insan hallerini yansıtan bir öge görevi de göstermektedir. Sinemada karakterin işlevini incelemeyen önce karakter kavramı hakkında genel bir tanımlama yapmak yerinde olacaktır. Türk Dil Kurumu Sözlüğünde (1988) karakter, bir kimsenin veya topluluğun kendine has olan, davranış şeklini belirleyen ve onu diğerlerinden ayırt etmeye yarayan temel özellik olarak tanımlanmaktadır (s. 792). Bayrak (2014) ise karakter kavramını, sözlük anlamından ziyade sinema çerçevesinde şu şekilde yorumlamıştır:

Karakter kavramı sinema ve tiyatrodaki eş anlamda kullanılmaktadır. Daha dar bir anlamda, 'kişiliğin' başkaları tarafından, sosyal, toplumsal, etik olarak değerlendirilen 'görünümleri' anlamına gelmektedir. Sinemada bu görünüş oyuncuya bir biçim vererek onu dizayn edilen kurgu dünyası içinde anlamlı bir öge kılar (s. 106).

İnsana ait olan kişilik özelliklerinin izleri, karakter vasıtasıyla sinemada varlık bulmaktadır. Bu bağlamda insan, yaşam içinde bir birey, sinema içinde de bir karakter olarak yaşamın ve sinemanın süreklilik ve anlam kazanması adına var olan başat bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Karakter, oluşturulan mesajı izleyiciye ulaştırmakla yükümlü bir taşıyıcı konumdadır (Bayrak, 2014, s. 106). O halde insanı özel kılan bedensel ve ruhsal niteliklerin de taşıyıcısı olan karakter, bu

nitelikler doğrultusunda hem somut hem de soyut bir mesajın ileticisi olmaktadır. Karakter, senaryo yazarı veya yönetmen tarafından filmin anlatısına uygun olarak kendisine yüklenen fiziksel, ruhsal ve sosyal özellikler ile güçlü, inanılır ve derinlikli bir yapı kazanır. Buradan hareketle karakter, gösterdiği ve göstergesi olduğu olgular dahilinde kendisinin ve filmin meselesini anlaşılır kılmaktadır denilebilir.

Film anlatısında karakter, bir olguyu anlatmak üzerine oluşturulmaktadır. Karakter, eylemde bulunuşu ya da hareketsizliği ile anlatıya katkı sağlar. Bu işlevi ise anlatının değerini artıran öğelerden biri olan mekan ile gerçekleştirir. Mekan ve karakter birbirini tamamlayan nitelikteki film unsurlarıdır. Bir film, sinemasal eylemlerle oluşturulmaktadır. Bu bağlamda mekan, film hakkında genel bilgiyi edinebileceğimiz bir yer olmakla birlikte karaktere eylem imkanı sunan bir görev de üstlenmektedir. Sinemasal eylemin gerçekleştiği yer olan mekanın yapısını öne çıkaran öğe ise eylemi gerçekleştiren karakterdir. İnsanın yaşadığı çevreyle kurduğu bağ, film anlatısında karakter ve onun eylemde bulunduğu sinemasal mekanda da kendini göstermektedir. İnsanın üyesi olduğu ortamın özelliklerini taşıdığı gibi karakter de bulunduğu mekandan izler taşır. Karakterin gizlenmiş yönleri ise mekan ile açığa çıkarılabilir. Ek olarak, mekan içerisinde verilmemiş ya da hikayesi olan bir olgu, karakter ile açıklığa kavuşur. Şöyle ki mekanda göze çarpan bir eşya karakterin davranışları veya bakış açısı ile anlam kazanabilirken mekanın fiziksel ve coğrafi özellikleri yine karakterin konuşma biçimi ve dış görünüşü ile anlaşılır kılınabilir. Kısacası film anlatısında karakter ve mekan sıkı bir ilişki içindedir ve karakterin, mekana anlam katan bir niteliğe sahip olduğu söylenebilir.

Karakter ve mekan arasındaki ilişki bir hikayeye tabi olarak ilerlemektedir. Filmin hikayesi, karakteri ve mekanı biçimlendiren bir üst yapı niteliği göstermektedir. Aynı zamanda hikaye, karakterin üzerinde taşınması gereken bir öğe görevi de üstlenmektedir. Karakter, hikaye doğrultusunda kurgulanan mekanın ve hikayenin içini doldurarak hikayeye anlam kazandırır ve hikayenin filmsel anlatı içerisinde gerçekleşmesini sağlar. Becerikli'ye göre (2016), karakter ve hikaye arasındaki var olan ilişki ile karakter hikayeyi, hikaye ise karakteri oluşturmaktadır (s. 96). Bu açıdan karakter bir filmde başlı başına bir hikaye özelliği gösterebilmektedir.

Sinema, gerçeğin imgeyle örülerek yeni bir evrenin yaratıldığı bir anlatı biçimi olması sebebi ile anlatıda oluşturulmak istenen anlamların veya imgelerin sunulmasına imkan tanıyan mekan ve karaktere ihtiyaç duymaktadır. Filmsel anlatı içindeki anlamlar hem mekan hem de karakter vasıtasıyla sunulabilmektedir. Bu açıdan karakter, imgesel anlatıma olanak tanımaktadır. Bir filmde karakter, imgesel anlatım gayesi ile kullanılabilirdiği gibi seyirci ve film arasında kurulacak bağı belirleme işlevinde de kullanılabilir. Örneğin, günlük hayatta herkesin tanıdık olduğu duygular, olaylar ve kişilerle bezeli bir hikaye içinde bulunan karakter ile seyirci daha sıkı bir ilişki kurarak o karakter ile özdeşleşebiliyor iken yadırgadığı, kınadığı, yaşam biçimine aykırı bir davranış sergileyen veya kamera ile doğrudan ilişki kuran karaktere karşı uzaklık hisseder. Karakter ile sağlanan bu uzaklık hissi ise seyircinin, filmin somut varlığını unutmaması ve karakter ile özdeşlik kuramayıp filme yabancılaşması amaçları adına kullanılabilir.

Sinemada karakterin öneminin ve incelediğimiz işlevlerinin yanı sıra karakterin oluşturulmasında etkin olan gerçek yaşamdaki bireylerin içinden çıkıp geldiği doğa da önemli bir konumda yer almaktadır. Doğanın karakter üzerinde, karaktere anlam katan bir rolü vardır. Bu sebeple doğa, karakterin hem fiziksel hem de ruhsal ana hatlarının oluşturulması ve anlatıma uygun olarak tamamlanması açısından film anlatısına dahil edilebilmektedir. Şöyle ki karakterin dış görünüşü (bedensel özellikleri, kıyafetleri, aksesuarları vb.) içinde bulunduğu doğanın yardımı ile oluşturulabilir. Örneğin, Doğu Karadeniz’de geçen bir filmde karakterin o bölgeye ait saç ve göz rengi gibi fiziksel özellikleri; bölge şartlarına ait kıyafetleri veya o yöreye ait etnik bir unsur barındıran bir aksesuar kullanımı gibi sosyal nitelikleri doğa sayesinde betimlenebilir. Doğa, karakterin ruhsal ve zihinsel niteliklerinin oluşturulması açısından ise de şöyle bir rol oynayabilir: Yine Doğu Karadeniz’de geçen bir filmde karakter, o bölgenin kendine has doğasıyla büyümüş bir bireyin hoyratlığını, karamsarlığını, değişkenliğini bünyesinde barındırabilir. Aynı zamanda karakter, bireyin gerçek zamanlı olarak şahit olduğu ve deneyimlediği, doğanın yenilenme anlarındaki cümbüşü ile coşkuyu, doğanın sahici varlığı ile gerçekçiliği, doğanın sahiplenici tavrı sayesinde öğrendiği insancılığı ve bölgenin doğası ile uyum içinde olmak adına geliştirdiği pratik düşünce yapısını da içerebilir.

Karakter, hikayesi olan bir film unsurudur. Bu nedenle karakter yalnızca onu seyrettiğimiz andan ibaret değil geçmişten şimdiki ana taşıdığı yaşanmışlıklardan da ibarettir. Karakterin geçmiş yaşantısı ve şimdiki yaşamı hakkında seyirciyi aydınlatıcı bir ipucu olarak ise doğa kullanılabilir. Filmin geneline hakim olan bir doğa kullanımında karakterin nasıl bir yaşam sürdüğü, ne iş yaptığı ve bulunduğu maddi ve manevi duruma nasıl geldiğine dair doğa, açıklayıcı bir unsur olabilir. Geçimin hayvancılık, tarım, ormancılık vb. işlerle sağlandığı bir doğada karakterin bu işlere ait giysi, eşya veya alet kullanımı hangi işi yaptığı hakkında bilgi verirken evinin özellikleri, beslenme tarzı, gün içindeki etkinliği ise nasıl bir yaşam sürdüğü hakkında bilgilendirici olabilir. Karakterin geçmişten şimdiye taşıdığı, süregelen maddi olaylar bu şekilde anlatıya eklenebilirken geçmişte bitmiş bir anın anısı olarak kalan ve karakteri hala manevi olarak etkileyen bir öge de doğa unsuru olarak kullanılabilir. Söz gelimi, karakterin ruh hali üzerinde etkili olan, taşımaktan vazgeçmediği ağaçtan yapılmış bir aksesuar, özdeşlik kurduğu bir bitki veya bir doğa manzarasına bakarken takındığı ifade karakter hakkında aydınlatıcı olabilir.

Karakter hakkında geniş bir bilgi imkanı sunan doğa, sürekli bir değişim içerisindedir ve doğanın içinde yaşayan insanlar için bu değişimlerden etkilenmemek pek mümkün görünmemektedir. Kişinin, yağmurlu ve bulutlu bir havada bunaltı hissedebilirken güneşli bir havada neşeli olabilmesi doğa durumları ve ruh hali etkileşimi ile açıklanabilir. Buradan hareketle doğanın değişen durumlarının bireylerin ruh halleri üzerinde etkili olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sinemada ise doğa durumları, karakterin değişimini, gidişatını ve olaylara bakışını anlatmak için kullanılabilir. Söz gelişi, uzun süre kapalı ve yağışlı bir havanın ardından açan güneş ve bulutsuz gökyüzü, yaşamında yeni bir döneme giren ya da yeni bir işe girişen bir karakterin hikayesinin iyi yöne evrileceğinin ipuçlarını verirken kara bulutlar ve yağmurun hakim olduğu kasvetli bir hava, karakterin olumsuz düşüncelerini veya içinde bulunduğu sıkıntılı anı temsil edebilir.

Doğanın sinemada karakter üzerinde değindiğimiz rolleri dışında doğa, bir filmde başlı başına bir karakter özelliği gösterebilmektedir. Yönetmenin doğayı sadece mekan olarak görmediği, doğa ve hayvan seslerini sıklıkla kullanarak veya doğa olaylarına yer vererek doğayı filmin bir karakterine dönüştürdüğü de

söylenbilir. Doğa tıpkı bir insan gibi dönüşen, farklı hallere bürünen, zaman içinde değişen ve doğal akışına müdahale edilerek zarar verildiğinde tepki gösteren bir yapıya sahiptir. Bu yönleriyle doğa, sinemada karakterin bahsedilmeyen yönlerinin açığa kavuşması, temel biçiminin oluşturulması ve hikayesinin tamamlanması adına önemli bir unsur olarak kullanılabilir. Buradan hareketle karakter, film anlatısı dahilinde oluşumu ve gelişimi için hikaye unsuru ile bağlantılı olmaktadır.

### 3.1.3. Doğanın Hikaye Üzerindeki Rolü

Sinema, hikaye anlatısına dayanan bir yapıya sahiptir. Hikaye, bir filmin temelini oluşturan, film için düzenlenen mekanın, oluşturulan karakterin ve var edilen film evreninin biçimlenmesini sağlayan başat bir role sahiptir. “Sinema her şeyden önce, öykü anlatan bir araçtır ve film her zaman bir öyküdür” (Demir, 1994, s. 47). Başka bir deyişle hikaye, bir filmi var eden esas unsurdur.

Bir filmin sinemasal değeri, o film için yazılan senaryonun niteliği ve işlenen senaryonun perdeye yansıtılan sinematografik değeri ile ilişkili olmaktadır. Film senaryosu, hikayenin katman kazanarak genişlediği ve film anlatısına uygun olarak işlendiği kısımdır. Öykünün film anlatısına göre biçimlenmesi ise olay örgüsü ile gerçekleşir. Olay örgüsü, hikayede geçen olayların bir çıkış noktasına veya bir nedene bağlı bir şekilde, gerçek zamanlı düzene uydurularak akış içerisinde anlatımıdır. Öyküyü eylemin taklidi olarak niteleyen Aristoteles (1987) olay örgüsünü, olayların uygun bir şekilde düzenlenmesi olarak tanımlamaktadır (s. 23). Olay örgüsü, bir filmde görünen ve işitilen her unsuru tanımlamak adına kullanılır ve hikayede tasvir edilen tüm olayları kapsar (Bordwell, Thompson, 2008, s. 76). Kısacası hikayeyi bir filmin hammaddesi olarak ele aldığımızda olay örgüsü, hammaddenin işlenerek anlamlı bir ürüne dönüşmesini sağlayan teknik işlemlere karşılık gelmektedir.

Film öyküsü, doğada var olan, görülen, duyulan veya hissedilen her duyguyu ve unsuru direkt yorumlayarak veya taklit ederek bünyesinde barındırmaktadır. Doğayı taklit etmeye karşılık gelen mimesis kavramı ile birlikte doğa unsurları, sinemasal yapı içerisinde hikayenin olgunlaşmasına olanak sunmaktadır. Bir filmin genel hatlarını oluşturan karakter ve mekan gibi film unsurları üzerindeki doğanın rolü, çalışmanın önceki kısımları ışığında, film unsurlarının hikaye dahilinde birbiriyle etkileşim içinde olduklarını ve bu unsurlar

üzerinde doğanın sunduğu sinemasal anlamların benzerlik gösterdiğini söylemek mümkün olmaktadır. Öyle ki, karakter ve mekan gibi film unsurları hikaye çerçevesince biçimlendiği için doğanın bu öğeler üzerindeki etkisi bir bakıma hikaye üzerinde de etkisini göstermektedir. Bir önceki başlıklara istinaden, tekrara düşmemek adına doğanın mekan, karakter ve hikaye üzerinde edinebileceği roller özetlenecek olursa doğa, karakter ve mekan hakkında hikayede verilmeyen parçaların tamamlayıcısı olarak kullanılabilir. Doğa durumları, tıpkı karakter unsurunda olduğu gibi hikayenin de gidişatı ve evrimi hakkında bilgilendirici olabilir. Aynı zamanda doğa, bir filmde mekan ile bağlantılı bir şekilde kullanılarak hikayede yazılı olmayan zaman ayrıntıları için ipucu niteliğinde de kullanılabilir. Doğanın, hikaye anlatısı içerisinde örneklendirdiğimiz işlevleri dışında diğer film unsurlarından bağımsız, doğrudan hikayeyi yapılandırabilen bir etkisinin olduğu da söylenebilir. Doğa, özgün yapısı içinde barındırdığı unsurlar ile ya da tüm varlığı ile bir film fikrine veya film hikayesinin oluşmasında sinemacıya ilham olabilmekte ve film evreninin oluşumu için kaynak olabilmektedir. Sinema evreni, hikayede verili unsurlar veya gizlenmiş kodlar ile boyut kazanmaktadır. Hikayenin bu niteliklere sahip olması ve kurmaca bir evrenin yaratımı hususunda doğa, sinemasal evren için geniş bir yelpaze sunmaktadır. Örneğin, Yunan Yeni Dalga Akımının önemli temsilcilerinden Yorgos Lathimos'un *The Lobster* (2015) isimli filminde oluşturulan orman ile gerçekten bağımsız bir evren inşa edilerek doğanın, tamamıyla kurmaca bir yapıya işaret ettiği sölenebilir.

Film hikayesinin düşünsel ve görsel olarak seyirciyi etki altına alabilmesi ve filmin bitiminden sonra seyircinin zihninde yalnızca hikayenin değil filmde görüntülerin de kalabilmesi adına sinema filminin görsel açıdan değeri yüksek olmalıdır. Sinema, ihtiyaç duyduğu görselliği yaratmak için ise geniş bir manzaraya sahip doğadan yararlanabilir. Böylelikle doğa manzarası ile film hikayesinin çekiciliği artırılırken hikayeye de görsel bir değer katılmış olur. Örneğin, Michelangelo Antonioni, *İletişimsizlik Üçlemesinin* ilk filmi olan *Macera* (1960) adlı filminde, doğayı bir manzara olarak kullanmış ve aynı zamanda filmin siyah beyaz olmasına karşın doğanın sunduğu görsel imkan ile filmde sinematografinin önemini de ortaya koymuştur. Doğanın görselliği, bir filmin hikayesine manzara olmanın dışında doğanın salt varlığı, gerçekliği ve heybeti hikayenin inandırıcılığını ve gerçekçiliğini arttırmak gayesiyle kullanılabilir. Örneğin Ruben

Östlund'ın Turist (2014) isimli filminde doğa, bir manzara olmaktan ziyade büyüklüğü ve hissedilebilen tüm gerçekliği ile karşısında duran insanın küçüklüğünü ve acizliğini yansıtmaktadır. Doğanın film hikayesi üzerindeki bir diğer rolü ise hikayenin kurgusuna müdahil olarak hikaye akışına yöne verebilmesi veya hikaye içindeki zaman geçişlerini etkileyebilmesi olabilir. Bir film genellikle bir olay örgüsü çerçevesince işlenmektedir. Olaylar klasik anlatı anlayışı ile serim, düğüm ve çözüm kısımları dahilinde belirli bir sıralamayla işlenmektedir. Bu kısımlar içindeki veya arasındaki hikaye geçişlerinde ise doğa bir taşıyıcı, aktaran veya hikaye akışını sağlayan bir öge olarak film anlatısına eklenebilmektedir. Buna örnek olarak Nuri Bilge Ceylan'ın Ahlat Ağacı (2018) filminde, Sinan karakterinin değişimi ve hikayenin geçişi için önceki sahnelerden bağımsız bir biçimde, Sinan'ı asker kostümü ile karlar içinde göstererek doğayı bir akış unsuru olarak kullandığı söylenebilir.

Bir filmin bütün olarak değerlendirilebilmesi için mekan, zaman, karakter ve hikaye gibi temel öğelerini bir bütün olarak ele almak ve aralarındaki yapısal bağı göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Film yapısı içerisinde her öge iç içe geçerek birbirini tamamlayan bir özellik göstermektedir. Örneğin mekan, hikaye bağlamında senaryonun gizlenmiş diyalogları için birer şifre görevi görebilmekte ve hikaye anlatısında olmayan bir diyalogun ya da metnin, doğrudan açıklayıcısı veya ileti aktarıcısı olarak kullanılabilirken karakter, hikaye akışını sağlayan bir görev üstlenebilmektedir. Sinema, etkileşim içerisinde olan bu unsurlar ile beraber anlatı oluşturmak için bireyin içinde doğup büyüdüğü, deneyimlediği, tarih boyunca üzerine düşündüğü ve varlığını sorguladığı doğa ile anlam üretmektedir. Varlığı üzerine bugüne dek çeşitli yorumlar getirilen, tek bir tanıma sığdırılamayan doğa, sahip olduğu çeşitli anlamlar ile sinemada anlam yaratımı için önemli bir alandır.

İnsan ve doğa arasındaki görünmez bağ ve bu bağ içerisindeki görünen halleriyle doğa unsurları, insanlar için görüldüğünden başka anlamlar içerebilmektedir. Zira var olan her ögeye yalnızca hakiki görünüşü ile değil deneyimlerimiz ve duygularımızla bakmakta ve o öğelere yüklediğimiz anlamlar ile yaşamımızı şekillendirmekteyiz. Sonrasında ise imge üretimi için zengin bir alan olan doğayı kullanarak deneyimlediğimiz anlamlarla örüp birer imge haline getirdiğimiz o öğeleri, gerçeği yumuşatmak veya perçinlemek gayesiyle sinema

sanatı ile birleştirmektedir. Bu bağlamda gerçeğe yüklediğimiz anlamlar ve yaşamdan esinlenerek oluşturduğumuz bir saha olan sinemanın, doğa ile sürekli bir etkileşim halinde olduğu görülmektedir.

#### **4. DOĞU KARADENİZ'DE ÇEKİLEN 2000 SONRASI BAĞIMSIZ TÜRK FİLMLERİNDE DOĞA VE İNSAN İLİŞKİSİ**

Çalışmanın önceki bölümlerinde incelendiği üzere doğa, sinemaya biçim ve içerik bakımından geniş bir olanak sunmaktadır. Doğanın sinemasal anlatıdaki gözle görülür katkısı ile birlikte film yapım sürecine, filmin doğasına uygun bir doğa arayışı da dahil edilmiştir. Bu hususta hem bağımsız olarak nitelendirilen hem de ekonomik kaygı güdülerek gerçekleştirilen yapımlar için Doğu Karadeniz Bölgesi önemli bir konum haline gelmiştir.

Doğu Karadeniz Bölgesi; insanı, yaşam tarzı, coğrafi ve kendine has kültürel özellikleri ile birlikte sinemada ayırt edici bir özelliğe sahiptir. Bölge, genel olarak tiplene oyunculuğuna dayalı filmler ile bilinse de hikaye anlatımına olanak sağlayan doğal yapısı sayesinde bağımsız filmler ile de adından söz ettirmeye başlamıştır. Doğu Karadeniz'in bağımsız filmler ile anılması ise 2000 yılı ve sonrasında çekilen bağımsız filmler ile gerçekleşmiştir.

##### **4.1. Türkiye'deki Bağımsız Sinemaya Genel Bakış**

Bir film, ona ilham olan bir fikir başta olmak üzere hikayenin geliştirilmesi, senaryosunun tamamlanması, prodüksiyon süreçlerinin devamlılığı ve o filmi beyaz perdede görene kadar yapılan teknik ve estetik müdahaleler ile var olmaktadır. Tüm bu film yapım süreçleri dahilinde yönetmenin özgün bir eser ortaya koyabilmesi için özgür bir biçimde çalışması gerekmektedir. Sinema sanatı, resim, müzik, heykel vb. sanat alanları gibi yaratıcısının özgürlüğü ile ayırdını oluşturmaktadır. Sinema, tıpkı bir heykel sanatçısının özgünlük ve yaratıcılık ile biricik bir eser meydana getirmesi gibi yönetmenin, sanat ereği ile herhangi bir etkiden ve kısıtlamadan bağımsız bir duruş sergilemesi ile var olmaktadır. Bu doğrultuda bir sanat sahası olan sinema, bağımsızlık ile bağlamına kavuşmaktadır denilebilir.

Bağımsız sinema hakkında incelemelerde bulunmadan önce bağımsız ve bağımsızlık kavramlarının açıklamalarına değinmek faydalı olacaktır. Ali



Püsküllüoğlu, Türkçe Sözlükte (2012) bağımsız kavramını, “Her şeyde kendi başına davranabilen, etki ya da yönlendirme altında bulunmayan, özgür, özerk” (s. 90) olarak tanımlarken bağımsız sözcüğünden türeyen bağımsızlığı ise ”Bağımsız olma niteliği ya da durumu” (s. 90) olarak tanımlamaktadır.

Bağımsız sözcüğünün anlamı ışığında sinemada ayrı bir alanı ve anlamı işaret eden bağımsız sinemayı, her türlü tahakkümden uzak bir biçimde, özgür bir yapım ve özgür bir hikaye anlatıcılığının gerçekleştiği bir sinema biçimi olarak tanımlamak mümkündür. Bağımsız sinema; bağımsız film, bağımsız yönetmen ve bağımsız yapımcı kavramları ile ilişki içindedir. Bunun nedeni ise bu kavramların hiçbir sinemasal türün etkisi altında kalmadan, doğrudan doğruya bağımsız sözcüğünün tanımını benimsemiş olmalarıdır (Sivas, 2007, s.14).

Bağımsız sinema, tek yönlü bir yaklaşıma tabi olan bir kavram değildir. Bu da bağımsız sinemanın, birden fazla tanımlı bir kavram olmasına ve tartışmaya açık bir sinema biçimi haline gelmesine neden olmuştur. Bağımsız sinemanın, ticari ve felsefi bir yapılandırma ile ele alınması gerekmektedir (Erbalaban Gündüz, 2015, s. 270). Çünkü kavramı en kapsamlı şekilde hem yapım sürecinin hem de hikaye anlatımının ana akım/popüler filmlerden ayrılması ile tanımlayabilmek mümkündür. Ancak sinemada bağımsızlık olgusunu ve ana akım sinemayı bir tartışma biçiminde ele alan Derviş Zaim için ise bağımsız sinema kavramı, sorunlu bir ifadeyi karşılamaktadır. Zaim’e göre (2008), bu sorunun kaynağı ana akım ve bağımsız sinemanın finansal açıdan benzer kaynaklardan faydalanmasıdır. Bu da bağımsız sinemanın bağımsızlık anlayışına uygun düşmemekte ve bir çelişkiye neden olmaktadır. Zaim, bağımsız kavramı yerine coğrafi bir terim olan “alüvyon” kavramını uygun görmüştür. Bu terimi, doksanlardaki yönetmenler ile başlayan sinema anlayışı ile özdeşleşen bir kavram olarak ele alan Zaim, bir alüvyonu oluşturan farklı kollar ile yönetmenlerin film yapma tavırlarındaki benzerliği ve ayrılığı vurgulamaktadır ([www.derviszaim.com](http://www.derviszaim.com)).

Bağımsız sinemayı, film, yönetmen ve yapımcı kavramları dahilinde tüm katmanları ile inceleyecek olursak bağımsız film, Nijat Özön’e göre (2000), “genellikle parasal kaynağı işleyim içinden bulamamış yapımcı ve yönetmenin kendi kaynaklarından, işleyim dışı kaynaklardan sağladığı parayla çevrilen film” (s. 83) olarak tanımlanmaktadır. Bu tanım doğrultusunda bağımsız sinemanın, bağımsız yapımcı ve bağımsız yönetmen kavramları ile olan kapsayıcı ilişkisi de

ortaya çıkmaktadır. Çünkü bağımsız sinema, bir filmin ve o filmi var eden yönetmenin ve filme kaynaklık eden yapımcının bağımsız olması ile anlamına kavuşmaktadır.

Bağımsız filmi var eden bağımsız yönetmen kavramı için Özön (2000), “yönetmenlik yanında yapımcılık görevini de yüklenen ya da bu görev için yapımcıdan tam bir özgürlük sağlayan yönetmen” (s. 83) tanımlaması getirmiştir. Nigar Pösteki (2005) ise bağımsız yönetmen için “herhangi bir kuruma, ekole, tarza doğrudan bağlı olmayandır” (s. 15) diyerek bağımsız sinemacının maddi olarak bir kuruluşa olan bağımsızlığının yanında sinema anlatısının da genel sinema anlayışı ile olan farkını belirtmektedir. Pösteki (2005), bağımsız sinemacıların öne çıkan özelliklerini şu şekilde ele almaktadır:

- Bağımsız yönetmenler (bağımsızlar), filmini finanse etmek için klasik yapımcı ile işbirliği içine girmeden film kaynaklarını kendi bütçeleri, sponsorlar, fonlar ve Eurimages gibi kurumlar aracılığı ile edinmektedirler.
- Fikirlerini ortaya koyarken özgür ve bağımsız hareket etmektedirler.
- Oyuncu seçimlerinde ana akıma bağlı olmadan özgür bir seçim ile oyuncu bulmakta ve amatör oyuncular ile çalışmaktadırlar.
- Seyirciyi önemsemekle birlikte ana amaçları seyirci beğenisi ve gişe başarısı olmamaktadır.
- Ulusal ve uluslararası festival ve yarışmalardaki başarıları ile gişe başarıları paralellik göstermemektedir.
- Kaynaklarında bağımsız oldukları için filmlerinde düşük bütçe, sayılı oyuncu ve küçük bir ekiple minimal tarzda çalışmaktadırlar.
- Filmlerinde daha çok bireysel, karakterlerin iç dünyasını anlatan imgeye dayalı bir anlatım tercih etmektedirler.
- Bağımsız sinemacılar, ana akım popüler filmlere bir alternatif oluşturmaktadırlar.
- Bağımsızların sineması, yönetmen sineması olarak tanımlanmaktadır.
- Bağımsız sinema deyince akla gelen karşıt söylem, muhalefet ve egemen olana isyan gibi unsurlardan ziyade bağımsızlık, filmlerin dış çehresini oluşturmaktadır (s. 15-16).

Pösteği'nin de belirttikleri doğrultusunda bağımsız filmlerin finanse edilmesi aşamasında, ana akım yapımcı anlayışının karşıtı bir yaklaşım izlenmektedir. Bağımsız sinemanın özünde, filmin herhangi bir aşamasında yönetmenin yaratıcılığına kurum ya da kişiler tarafından herhangi bir müdahalenin bulunmaması durumu yatmaktadır.

Bir filmin hayata geçirilmesi için gereken kaynağın sağlanması hususunda yapımcının rolü önem teşkil etmektedir. Öyle ki filme kaynaklık eden yapımcı, filmi ticari bir meta olarak görebilir, film üzerinde söz sahibi olabilir ve ısmarlama bir film yaptırabilir. Ancak tüm bunlar sinemanın sanat gagesinden uzaklaşmasına ve özgürlüğünün yitimine neden olmaktadır. Yapımcı ve film arasındaki özgürlük ortamının temin edilmesi ise bağımsız yapımcı ile gerçekleşmektedir. Özön (2000), sinemada bağımsız yapımcı kavramını "Bir yapımevine, yapımcıya bağlı olmayan, parasal yönden bağımsız olan, kendi başına çalışabilen yapımcı" (s.83) olarak tanımlamıştır. Bağımsız sinemanın yapım sürecinde ticari amaçlardan sıyrıldığı ve günümüz bağımsızlarının daha özgürlükçü bir çalışma ortamı adına filmlerinin yapımcı koltuğunda kendilerinin oturduğu görülmektedir.

Film yapımında ekonomik olarak bağımsızlık, yönetmenin auteur kimliğinin gelişimine destek olmaktadır (Ertaylan, 2007, s. 177). Çünkü her anlamda bağımsızlık, yönetmen ile filmin özdeşleşmesine katkı sağlamaktadır. Auteur sinema genel anlamıyla yönetmenin yapıtlarında ortak bir anlatı biçimini oluşturabilmesi olarak ele alındığında auteur kavramı, bağımsız sinema ile ilişkili olmaktadır (Sivas, 2007, s. 28). Bağımsız sinema, yapımcının değil yönetmenin kişisel bilgi ve deneyimleri doğrultusunda, yönetmenin filmde özgürce her alanında etkin olduğu ve sinemanın ticari amaçlardan arınarak sanat sineması olarak var edildiği için auteur sineması kavramı ile de bağıntılıdır. Ertaylan (2007), bağımsız sinemayı geleneksel sinemanın bir alternatifi olarak ele alarak izleyicinin pasif bir konumdan çıkıp aktif bir özne olduğu, biçim ve içerikteki yalınlık ile minimal bir anlayışın benimsendiği, çoğuldan çok bireyin öne çıktığı, gelenekselin dışına çıkan ve yönetmenin filmin bütün süreçlerinde aktif olarak auteur kimliği ile var olduğu bir sinema anlayışını ifade etmektedir (s.177-178). Bağımsız sinema, yönetmene kendi adına bir alan yaratmasına ve kimliğinin öne çıkmasına imkan tanımaktadır. Ya da başka bir bakışla, sinemada var olan kalıbın dışına çıkarak kendine has bir alan yaratan yönetmen, bağımsızlık kavramını oluşturmaktadır. "Mümkün olan en

geniş bağımsızlık, en genel tanımıyla, hakim olan üretim biçimine, ana üretim ağlarına az çok bir kendinde bilinçle karşı durmak veya onların dışında kalmaya çalışarak üretmek ve faaliyetlerini bu ilişkiler ağının dışında gerçekleştirmek anlamına gelmektedir” (Süalp, 2003, s. 20). Bağımsız yönetmenler tarafından gerçekleştirilen filmler, ana akımın birbirinin aynısı olan işlerinden ayrılmakta böylelikle sinema alanında ana akımdan ayrılan bir çoğunluğu oluşturmaktadır. Türk sinemasında da kendini gösteren bu ayrımlar ve yönetmenlerin film oluşturma biçimindeki farklı yaklaşımlar, bağımsız Türk sineması olarak adlandırılan sinema biçiminin doğmasını sağlamıştır. Türkiye’de bağımsız sinema akımının oluşmasında yönetmenlerin insana ve duygulara yönelme ve bir kimlik sineması yaratma çabaları etkili olmuştur. Türkiye’de var olan bağımsız sinemayı, yönetmen sineması yani auteur sinema kavramı ile birebir bağdaştırmak yanlış olmayacaktır. Çünkü günümüz Türk Sinemasında bağımsızlığın, film oluşturma biçimindeki düşünüş ve yönetmenin belirli bir üslup ile tanınır olması ile daha yakın anlamda olduğu görülmektedir. Sinemamızın doksanlı yıllarından sonra filmlerde daha sık görülen bu ortak üslup, içerik ve konu benzerliği, bağımsız Türk sinemasının belirgin bir özelliğidir denilebilir.

Türk Sineması’nda bağımsızlığın neyi işaret ettiği ve akımın nasıl bir sinema anlayışını karşıladığı çelişkili bir konudur. Ancak genel ve kapsayıcı bir isimle ele aldığımız bağımsız Türk sinemasının, kökenini oluşturan unsurları belirlemek mümkündür. Sivas’a göre (2007), Türkiye’deki bağımsız sinema temelinin oluşmasında, yabancı şirketlere geniş bir dağıtım ve gösterimin hakkı tanınarak sinemada tekelleşmenin önünün açılması ve böylece Türkiye’deki sinemacıların üretim ve gösterim sıkıntısı içine girmesi, özel kanalların artması ve Amerikan filmlerinin televizyon aracılığı ile seyirciye sunulması, yapımcıların video alanına yönelmeleri sonucu seyircilerin sinema salonunu yerine yasal veya korsan olarak edindikleri videolar ile filmleri seyretmeleri ve hem film üretiminde hem de gösteriminde kullanılan teknolojinin çağın gerisinde olması gibi unsurlar Türkiye’de bağımsız sinemanın gelişiminde etkilidir (s. 109-112). Bu doğrultuda sinemamızda 1980’li yılların son dönemlerinde ortaya çıkan tüm bu sorunlar, ticari bir bağımsızlığı niteleyen bir sinemayı başlatmış oluyordu. Türk sinemasında bağımsızlığın ticari açıdan değil de film üslubuyla ilişkilendirilmesi ise Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu ve Yeşim Ustaoglu gibi

yönetmenlerin film anlatımlarındaki farklılıklarla başlamıştır. 1990'lı yılların başında bu yönetmenlerin oluşturduğu filmler ile bağımsızlığın daha çok kişisel ve içsel bir yanı ortaya koyulmuştur. Ceylan (1998) bir söyleşisinde bağımsız sinema için şu sözleri söylemiştir:

(...) Sinemanın klasik bağımlılıklarını ekarte edebilmiş, yani yapımcının yaptırımlarını, ya da bütün dış yaptırımları yok etmeyi başarmış bir yöntem yaratabilmiş sinemaya "bağımsız" deniyor. Dolayısıyla "bağımsız sinema" yaratıcısının iradesine çok daha bağlı bir sinema. Ama bir film tabii ki bağımsız olduğu gibi samimiyetsiz, ahlaksız ve yalancı vs. olabilir. Önemli olan bağımsız sinemanın daha gerçekçi, namuslu ve kişisel bir sinemanın ortaya çıkmasını kolaylaştıran bir ortam olmasıdır. Bir yönetmen kendisine hiç kimseyi karıştırmayacak bir yöntem yarattığı halde tümüyle ticari, içsel olmayan nedenlerle bir film yapabilir. Buna da tanım gereği bağımsız sinema demek gerekiyor. (...) Bağımsız sinemanın her örneğini, tanım gereği "bağımsız" tanımına girenleri beğenmiyorum. Diyelim sadece para kazanmak için yönetmenin kendi parasıyla yaptığı bir film. Ben kayıtsız şartsız içten gelen bir zorlama ile ortaya çıkan, ortaya çıkarmak zorunda olduğu şeyi yapmak uğruna birtakım fedakarlıklara girerek yapılan bir sinemaya saygı duyuyorum. Tabii şunu da mutlaka söylemek lazım; iyi sinema mutlaka bağımsız koşullarda olur diye bir şey yok. Sadece bu olasılığı arttırır ([www.nuribilgeceylan.com](http://www.nuribilgeceylan.com)).

Bir filmin bağımsız şartlar altında oluşturulması o film için kişisel bir alanın yaratılmasında etkili olmaktadır. Türkiye'de bu kişisel alanın yaratımı adına film yapım aşamasında rol oynayan yapım fonları, festivaller, yarışmalar, devlet destekleri ve yabancı yapımcılar ile Türkiye'de bağımsız sinema, ticari yönden büyük yapım şirketlerine olan bağımlıktan sıyrılmıştır. Ancak yönetmene bir film stüdyosundan daha fazla özgürlük tanıyan bu bütçe kaynakları ile bağımsız sinema, düşünüşte bir bağımsızlığa kavuşmuştur. Şöyle ki bir film büyük bir şirkete bağlı olmasa da ona bağımsızlık tanıyan bir festival veya fon kuruluşundan bütçe temin ederken içerik, yapım yılı, ilk film olma ve gösterim hakkı gibi şartlara tabi tutulmaktadır. Bu da film yapımında tam bir bağımsızlıktan söz edilemeyeceğini göstermektedir.

Bağımsız sinema için tanımların geniş bir alana yayıldığı Türk sinemasında ekonomik olarak bağımsız olan, fikir olarak ticari sinemanın karşısında duran, içsel olanı anlatan ve deneysel olarak gerçekleştirilen her yapım genel anlamda bağımsız olarak nitelendirmek mümkündür. Türk Sineması'nda 90'lı yıllarda başlayan ve Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu gibi bağımsız yönetmenlerin edindikleri üslup ve işledikleri hikayeler ile temel

yapıya kavuşan bağımsız sinema anlayışının, sanat sineması veya festival sineması olarak görülmesi ise 2000 sonrasında yaygınlaşmıştır denilebilir. Bağımsız yönetmenlerin başlattığı sinema anlayışı sonrası 2000 yılı ve onu takip eden günümüze dek, bağımsızlık bir sinema ekolüne dönüşmüştür. Gelişen teknoloji, sayıca artan festivaller ve festivallere katılım imkanlarının artması, film yapım sürecinin ve bütçe bulmanın kolaylaşması gibi etmenler ile bağımsız olarak nitelendirilen yapımlar artış göstermiştir. Bu dönemde yönetmenler için önemli olan konunun, gişe başarısından çok festivallerde edindikleri başarılar olduğu söylenebilir. Festival fonları ile yapımı tamamlanan filmler gösterimlerini ilk olarak fon aldıkları festivallerde gerçekleştirmektedir.

Toplumda meydana gelen değişimler sinema üzerinde etkili olmaktadır. Türk sineması da toplumda yaşanan ve dramatik yönde seyreden kültürel, ekonomik ve siyasi değişimlerden etkilenmiştir (Yılmaz, Adıgüzel, 2017, s. 241). Fakat bağımsız Türk sineması bu değişimleri ve toplumsal olayları geleneksel anlatının aksine soyut bir biçimde işlemektedir. Sivas (2017) bağımsız filmin, soyut konular ve sorunları ele aldığını öne sürerek somut bir olayın dahi soyut olarak işlendiğini vurgulamaktadır (s. 35). Değişen toplum ve kültürel yapı ile 2000 sonrası Türk sinemasında yalın bir sinema dilini yakalamış bağımsız sinemacıların, seçtikleri konular itibari ile genel olarak bir bütün etrafında toplandığını söylemek mümkündür. Bu dönemde yabancılaşma, aidiyet, iletişimsizlik gibi insani konular işlenmeye başlanmıştır (Pösteki, 2012, s. 48). Bağımsız Türk sinemasını, hayalet ev kavramı ile özdeşleştiren ve yeni Türk sineması olarak ele alan Suner (2006), bu sinemanın tekinsizliği, travmatik anıları, rahatsızlık veren bir geçmişi, olağan olandaki dehşeti ve insana tedirginlik hissi veren hikayeleri içerdiğini öne sürmektedir (s. 16). Suner gibi “yeni” ismini kullanan bir diğer isim ise Zahit Atam’dır. Atam’a göre (2011), bu yenilik geçmişin film oluşturma üslup ve biçimlerinden ayrışmayı ve buna karşı koyarak eleştirmeyi içermektedir (s. 85-86). Bağımsız sinemanın, geçmişten farklı olarak gerçeklik üzerine eğildiği ve insanın kendini ve yaşadığı hayatı sorgulayıcı bir tavır takınarak işlediği görülmektedir. Bağımsız yönetmenlerin, insana ait olan bu konuları, estetik bir biçimde perdeye taşıyarak kalıcı bir seyirci grubuna ulaştıkları söylenebilir. Bağımsız Türk sinemasının kendi seyircisi dışında bilinmesi ve ülke genelinde söz edilip konuşulur olması ise Nuri Bilge Ceylan’ın 2014 senesinde Cannes Film Festivali’nin büyük

ödülü olan Altın Palmiye Ödül'ünü kazanması ile gerçekleşmiş olduğu söylenebilir. Bu bağlamda 2000'li yıllarda hem uluslararası hem de ulusal festival haberleri ve filmlere ulaşımın yalnızca sinema salonları ile sınırlı kalmaması ve sosyal medyanın etkin bir biçimde kullanımı bağımsız filmlere ulaşımı ve geniş kitlelerce haberdar olunmasını kolaylaştırmaktadır.

Bağımsız Türk sinemasında 2000'li yıllarda, Pelin Esmer, Tolga Karaçelik, Özcan Alper, Kaan Müjdeci, Senem Tüzen, Emin Alper gibi yönetmenler, birçok festivalden ödülle dönen filmleri ile bağımsızlık anlayışının, sinemamızda geniş bir alana yayılmasını sağlamışlardır. 2000'li yıllarda yapım desteklerinin artması, dijital platformlarda gösterimin imkanı ve her tip teknik ekipmanla film yapılması ile sinema belirli bir kesime has olmaktan sıyrılmıştır. Bu sayede birçok yönetmen ilk filmlerini gerçekleştirmek için minimal bir şekilde çalışarak, düşük bütçeli filmler üretmişlerdir. Film yapımındaki bu kolaylığın, 90'lı yıllarda yeni bir akım oluşturan yönetmenlerin elde ettiği başarıya ulaşmada günümüz bağımsızlarına aynı şekilde yansımamış olduğu düşünülebilir. Buna neden olarak ise aynı tarzı devam ettirmek, festivallerdeki ve her ne kadar gişe başarısı göz etmeden film yapılsa dahi gösterim aşamasındaki olumsuzluklar ve maddi sıkıntılar gösterilebilir. Bu bağlamda 2000'li yıllar, bağımsız sinema için hem çabanın hem de çabasızlığın dönemidir denilebilir.

#### **4.2. Doğu Karadeniz'de Çekilen 2000 Sonrası Bağımsız Türk Filmlerinin Doğa ve İnsan İlişkisi Doğrultusunda İncelenmesi**

Doğa ve insanın döngüsel ilişkisi, maddi ve manevi boyuta sahiptir. Çalışmanın önceki bölümlerinde incelediğimiz bu boyutlar ise insan hayatını fiziksel ve ruhsal açıdan şekillendirmektedir. Doğa ve insanın içi içe olması hali kimi zaman kaosu kimi zaman ise dinginliği doğurmaktadır. Doğa özelinde ele aldığımız Doğu Karadeniz ise el değmemiş tabiatı ile saf doğanın aynası olmakta ve arı bir gerçekliğe kaynaklık etmektedir. Bu doğrultuda popüler sinemadan gerçekliğe olan yakınlığı ile ayrılan bağımsız sinema için Doğu Karadeniz, filmlerde bir anlatım aracı haline gelmiştir.

Doğu Karadeniz doğasında geçen ve doğa ve insan ilişkisi ışığında tematik film analizi yöntemi ile inceleyeceğimiz filmler ise sırasıyla şu şekildedir: Bulutları Beklerken (2003), Sonbahar (2008), Zefir (2010), Kar Beyaz (2010), Bal (2010),

Kalendar Soğuğu (2015), Rüzgarın Hatıraları (2015), Sibel (2018) ve Kovan (2020). Çalışma kapsamındaki filmler ilk olarak kısa bir özet halinde verilecek ve hikayenin işleyişine uygun olarak araştırma boyunca elde ettiğimiz bilgiler doğrultusunda çözümlenecektir.

#### **4.2.1. Bir Fotoğraftan Artakalan: Bulutları Beklerken**

Yeşim Ustaoglu yönetmenliğindeki Bulutları Beklerken, Tirebolu’da ablası ile yaşayan ve onun ölümünden sonra doğasına aidiyetini sorgulayan ve varoluşunu anlamına kavuşturmak isteyen Ayşe’nin, tıpkı yaşadığı coğrafya gibi bulutların, sislerin ve karanlığın hakim olduğu hikayesini konu edinmektedir. Film, Yorgo Andreadis’in Rum sürgününü konu edinen “Tamama: Pontus’un Yitik Kızı” adlı kitabından yola çıkılarak oluşturulmuştur. Sürgün zamanında ailesini yitiren ve hayatta kalan erkek kardeşi ile de yolları ayrılan Ayşe’nin elinde, kardeşine ait olan yalnızca bir fotoğraf ve zihninde yıllarca onu yiyip bitiren bir suçluluk duygusu kalmıştır. Ancak ablasının ölümüyle birlikte bu duygu daha da ağırlaşarak bastırıldığı kimliği ve geçmişi gün yüzüne çıkar. Kardeşi Niko’nun yerine koyarak sevdiği komşu çocuğu Mehmet hariç herkesle iletişimi kesen ve kabuğuna çekilen Ayşe hem kendini hem de kardeşi Niko’yu bulmak için bir yolculuğa çıkar.

Film, birbiri ardına sıralanmış ve bir grup kadın, erkek, çocuk ve yetişkin insanın sürgün yolculuğuna ait eski video kayıt görüntülerini içeren jenerik ile başlamaktadır. Bu başlangıç filmin hem hikayesinin habercisi olmakta hem de filme bir nevi belgesel gerçekçiliği niteliği katmaktadır. Buna ek olarak doğaya ayak uydurulan bir yaşantının gösterilmesi ve doğanın müdahalesiz bir biçimde olduğu gibi yansıtılması başka bir söyleyişle, doğanın mistik yönünün değil de en hakiki halinin kullanılması filmin gerçeklik değerini arttırdığı söylenebilir. Bulutları Beklerken’de doğa, sinematografik yapıyı destekleyen bir mekan ve öyküde simgesel anlatıma olanak tanıyan bir unsur olarak da kullanılır. Öyle ki filmin ilk sahnesinde sislerle çevrelenmiş köy sunulur. Sis, köyün üzerini örttüğü gibi Ayşe’nin de geçmişinin üstünü örtmektedir. Bu sahne ile doğanın gizemli ve bilinmez yapısının filme hakim olacağının ve Ayşe’nin karakterinde kendini göstereceğinin ipuçları verilir.





*Görsel 1: Sislerin Arasındaki Köy*

Ayşe ve ablası Selma, sislerin ve yağmur bulutlarının karanlığının çöktüğü köyde Doğu Karadeniz'e özgün ahşap bir evde hayatlarını geçirmektedirler. İki kız kardeşin birbirlerine karşı duydukları sevgi ve minnet her davranışlarında kendini gösterir. Öyle ki küçük bir çocukken evlatlık alınarak ailenin bir üyesi olan Ayşe, hayattaki tek dayanağı olan, hastalıktan ve yaşlılıktan artık yürüyemeyen ablası Selma'yı sırtında taşıyarak her ihtiyacını karşılarken Selma da ona aynı minnet duygusuyla bakmakta, ellerini öpmekte ve Ayşe'nin Eleni olduğu zamanlar ailesi ile birlikte oturduğu evi alarak onun geçmişine sahip çıkmaktadır. Ayşe'nin ablasından başka iletişim içerisinde olduğu diğer kişi ise komşu çocuğu Mehmet'tir. Mehmet, bir bakıma Ayşe'nin hikayesinin kilit noktası niteliğindedir. Örneğin filmin daha ilk sahnelerinde Ayşe'nin çocuğa "Karakoncolos" (yöreye ait bir korku kültü) hikayesi anlatırken ablasının ona olan bakışları, küçük bir çocuğu korkutacak bir hikayeyi anlatmasından değil başlarından geçenlerin bu hikayede gizli olmasından kaynaklanmaktadır. Ayşe'nin anlattığı hikaye, karlar arasında bir kızın kayboluşunu ve onu bir peri kızınının kurtarışını içerir.

Selma'nın hasta olduğunun gösterildiği sahnelerden sonra Ayşe bir gece gök gürültüsü ile uyanır ve ablasının ölmüş olduğunu görür. Genellikle korku ve tedirginlik veren bir doğa unsuru olarak ele alınan gök gürültüsü, hikayenin yeni ve sıkıntılı bir yola gireceğinin işareti olarak kullanılır. Selma'nın ölümü Ayşe için yeni bir sayfanın başlangıcı olur. Selmasız geçen ilk gece sabaha kadar uyumayan

Ayşe, kullanılmayan ve eski eşyaların koyulduğu kulübede eski bir sandıktaki eşyalara ve fotoğraflara bakarken görülür. Bu eşyaların anlamını ise yanına gelen komşu çocuğuna verdiği cevaplardan anlaşılır. Çocuğa, o eşyaların filmin başında geçen hikayedeki karabasanlara ait olduğunu söyler, fotoğraftaki garip adamlar içinse bir şey söylemez ve susar. Böylece Ayşe'nin o sandıkta geçmişini ve asıl kimliğini saklı tuttuğu ancak onu kimliğine bağlayan ablasının ölümü ile o sandığın artık gizli kalmayacağı anlaşılır kılınır.

Ayşe, evlat alındıktan sonra kimliğini kaybettiği gibi ablasının ölümü ile de orada sahip olduğu kimliği kaybeder. Ablasının ölümü ile sessizliğe bürünen Ayşe'nin bu hali köydeki kadınlar tarafından da fark edilir. Köylü kadınlar onun konuşmuyor oluşunu, kendini soyutlayışını ve garip hareketlerde bulunuşunu delirme olarak adlandırırılar. Acısı olan bir insanın davranışlarındaki değişim, delilik olarak görülür. Ayşe'ye içinde bulunduğu dil, gelenek, insanlar hepsi birer yabancı olarak görünür. O artık köyüne, insanlara ve kendine karşı yabancılaşmış bir bireydir. İçine girdiği bu yabancılaşma hali ise onun, yaşadığı yere hatta hayata olan aidiyetini yitirmesine neden olur. Yaylaya çıkma mevsimi geldiğinde tüm köylü ve hayvanlar ile birlikte o da yaylaya yürümeye başlar. Yaylaya vardıklarında onları sis karşılar. Burada sis, bilinmeyen ve bulanık bir hikaye evrimini temsil eder. Ayşe ne geçmişi tam anlamıyla unutmuş ne de bugünü tam anlamıyla yaşamaktadır. Bundan sonraki hayatının nasıl olacağını bilmediği gibi sisin içinde de önünü göremez. Onun bu bulanık ve bilinmez hali, sis ile betimlenir.



Görsel 2: Ayşe'nin Bekleyişi

Filmde Ayşe'nin çoğu kez doğada yalnız başına oturuşu gösterilir. Aidiyetini yitirmiş bir halde, pişmanlık duygusunun varoluşuna bindirdiği ağırlık ile koşulsuz bir yuva olan doğada vakit geçirmektedir. Ayşe'nin doğa ile olan ilişkisi geçmişini anımsamak ve kardeşi Niko'ya ulaşmak üzerine kuruludur. Filmde, karakterin bastırdığı kimliğinin ablasının ölümü ile gün yüzüne çıkması, yaşadığı çevreye yabancılaşmasına neden olmuştur. Çocukluğundan beri o toplumun içinde olan ve o toplumun yaşayış biçimi ile yaşamını sürdüren Ayşe, yaşadığı travmadan sonra dünya ile tüm ilişkisini kesmiş ve kurtuluşu beklemek için aidiyet duyduğu doğaya sığınmıştır. Ayşe'nin yaşadığı yabancılaşma doğadan kaynaklanan bir yabancılaşma olmamakla birlikte yabancılaşmanın son bulması ve varoluş kimliğinin yeniden kazanılması için çare doğada aranmaktadır. Burada doğa ne aidiyet duygusunun sorgulandığı ne de özgürlüğün kısıtlandığı bir alan olarak tasvir edilmiştir. Doğa, Ayşe'ye sonsuz özgürlük ve umut vaat eden bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğaya bakarak hatırında kalan yaşamını ve kardeşi Niko'yu düşler. Niko'yu beklemekte ve komşu çocuğunu Niko diye sevmektedir. Ayşe artık zihninde gizlediği Niko için yaşamaktadır. Geçmiş ile şimdinin arasında bulanık bir hal alan bilinci, gizli kalmış hikayesinin tam anlamıyla gün yüzüne çıkmasına olanak tanır.



Görsel 3: Ayşe ve Mehmet

Geçmiş, dünde kalmış bir andır ancak Ayşe için gelecek gibi beklenen bir ana karşılık gelmektedir. Ve o, yaylanın yüksek bir tepesinden seyrettiği sisli manzarada geçmişini bulmaya çalışır. Ayşe'nin geçmiş ve şimdikiyi birleştirdiğini ve kendini tamamıyla geçmişin kollarına bıraktığını ise kollarını sanki uçmaya hazırlanmış gibi sisli manzaraya karşı açarak ilk defa kendi dilinde konuşmasından anlaşılır. O, sanki şimdiki zamanın içinde hapis olmuş bir geçmiş suçlusu gibidir. Cezasını ise kendi vermekte ve yalnızlığı seçmektedir. Öyle ki kış gelip köylüler köye geri dönerken Ayşe, yaylada bir başına kalmayı tercih eder. Ayşe'nin geçmişi zihninde yaşadığı anlarda Rumca konuşmasına şahit olan Mehmet, hikayede bir diğer bekleyen olan arkadaşına bu durumu anlatır. Mehmet'in arkadaşı, tüm köylünün moskof/komünist diye nitelendirdiği babasının Rusya'ya kaçarken öldü demesine rağmen umutla denize bakarak babasını beklemektedir. Filmde, deniz ve sis hem sonsuzluğu hem umudu hem de bilinmezliği simgeleyerek bekleşimin temsillerini oluşturur. Köye gelen beklenmedik bir yabancı ise çocuklar için bir merak konusu olur ve onu, Ayşe tarafından yolu beklenen Niko sanırlar. Mehmet, yabancının Ayşe ile aynı dili konuştuğunu fark ederek yabancıyı yaylaya Ayşe'nin yanına götürür. Ayşe'nin bu defa sislerin dağıldığı manzarayı seyretmekte olduğu görülür. Rumca, sisin kapladığı özünü ve geçmişini Niko'nun yerine koyduğu Mehmet'e şimdiki zamanın farkında olmadan sürgün anını yeniden yaşıyor gibi anlatmaya başlar böylece Ayşe'nin yani Eleni'nin hikayesini öğrenilir. Eleni, Rum Sürgünü sırasında anne ve babasını kaybetmiş, geriye kalan kardeşi ile de yolları ayrılmış, ablası Selma'nın ailesi tarafından evlat edinilmiştir. Hikayesinde evlat edinildiği anı anlattığı anda ise Türkçe konuşmaya başladığı görülür. Burada Türkçeye dönmesi, başladığı yeni hayatında geçmişini ardında bırakışını simgeler. Köye gelen yabancı Tanasis, Eleni'nin anlattıklarından etkilenerek Niko'yu araştırır ve Eleni'ye onun adresinin yazılı olduğu bir mektup gönderir. Kendi dilinde konuşmak, hikayesini açığa çıkarmak ve Niko'nun yaşadığını öğrenmiş olmak Eleni'yi yeniden hayata döndürür. Karadeniz'den Selanik'e uzanan bir yolculuğa çıkmadan önce bu defa da Mehmet'i ardında bıraktığı için vicdan azabı çeker.

Eleni, elli yıldır görmediği ve içinde bir vicdan azabı olarak yer eden Niko'nun kapısına gittiğinde kapı, Niko tarafından yüzüne kapatılır ancak Niko'nun eşi onu içeri davet eder. Niko'nun geçmişin üzerini tamamen örttüğü ve

eşine bile ablasından bahsetmediği anlaşılır. Sessiz geçen bir gecenin ardından ertesini gün Niko'nun eski fotoğrafları masanın üzerine serip bakmakta olduğu görülür. Amacı, ablası Eleni'ye fotoğraflarla hayatını ve hayatındaki kişileri göstermektir. Bunu yaparken Eleni'ye, "Eğer hayatımda olsaydın bu fotoğraflarda olurdu." der. Niko burada Eleni'nin yokluğunun, yıllar sonra çıkıp gelişinin ve ikisinin de hayatlarının tamamen farklı oluşunun onları artık birleştirmeye yetmediğini anlatmak ister gibidir. Eleni ise yıllardır sakladığı aile fotoğrafını çıkarıp ona uzatır. Fotoğrafı eline alan Niko'nun görünen hüznü, Eleni'yi bağışlayacak olmanın bir ipucu mudur yoksa tek bir fotoğrafın geçmişin tüm acısını içinde saklamasından mı kaynaklanmaktadır soruları ile film biter. Bulutları Beklerken, geçmiş ve şimdinin arasında kalan ve hem esareti hem de yuvayı doğada tanıyan Ayşe'nin, bir fotoğraftan geriye kalan geçmişini beklemesi ve bulması hikayesini anlatmaktadır.

#### **4.2.2. İki Mevsim Arasında Yaşamak: Sonbahar**

Yönetmenliğini Özcan Alper'in üstlendiği Sonbahar, varoluşunu bir gayeye adayıp tüm ömrünü o gayenin gölgesinde geçiren, özgürken bile tutsak olan Yusuf'un görünen haliyle bir mevsimlik, özünde ise bir ömürlük hikayesini ele almaktadır. Yusuf, üniversitedeyken siyasi suçlu olarak 12 yıl hüküm giyerek ceza evine girer. Cezaevinde giderek bozulan sağlığı, F Tipi cezaevlerine karşı gerçekleştirilen açlık grevlerine katılması sonucu iyiden iyiye kötüleşir ve ciğerleri tükenir. Bu durumda 2 yıl erken tahliye edilerek Artvin'e, köyüne döner. Ancak ne geride bıraktığı yaşam aynıdır ne de kendisi aynı Yusuf'tur. Ablası evlenip taşınmış, babası vefat etmiş, evde yalnızca yolunu gözleyen annesi kalmıştır. Yusuf, köyde kalan tek arkadaşı Mikail ve tesadüfen yolları kesişen Eka ile yaşayamayacağı anları köye kar inene kadar tamamlamaya çalışır. Bir gayret içine girmeden geçen günlerine sessizlik ve alışkın olduğu yalnızlık hakimdir. Ancak özgürlüğüne kavuştuğu günlerde geçmişini ardında bırakmış değildir. Zihni sürekli olarak fotoğraflar, insanlar, hatırası bir ömre yük olan anılar ve düşünölmeye çekinilen umutlar ile doludur. Ve günler, onu meşgul eden bu düşünceler ve onlara tezat takındığı sakinlik ile bir bir biterken köy yavaş yavaş beyaz örtüye teslim olur.

Sonbahar, cezaevi görüntüleri ve ona eşlik eden şu anonsla başlamaktadır: "İnsan hayatı en değerli varlıktır, kendinizi düşünmüyorsanız sizleri merak ve kaygıyla bekleyen sevdiklerinizi, ana babanızı ve kardeşlerinizi düşünün. (...) Her

şeye rağmen yaşamak güzeldir.” Cezaevinde duyulan, hayatın güzelliğini hatırlatan bu sözler, yapılan işkencelere maruz kalan ve hayatını bir uğura adanmış kişiler için pek de yerinde olmayan ve bir anlama karşılık gelmeyen sözler olarak nitelendirilebilir. Öyle ki ölüm orucuna giren Yusuf, sağlık durumunun farkında olarak bu eyleme katılmıştır. Filmin genel öyküsü için bir giriş niteliği taşıyan bu başlangıçtan sonra gardiyanlar eşliğinde revire giden Yusuf’un görüntüsü ile hikayenin ilk sahnesine geçiş yapılır. Revirdeki muayeneden sonra doktor, Yusuf’un ciğerlerinin iflas ettiğini ve tahliye işlemlerinin başlatılacağını söyler ancak Yusuf’un doktorun söylediklerine tepkisiz kaldığı ve o anda revirin penceresinde duran kargaya baktığı görülür. Karga, genelde ölümü hatırlatan bir doğa figürü olarak kültürümüzde yer etmektedir. Filmde kullanılan karga ise Yusuf’u bekleyen sonu temsilen kullanılır.

Yusuf, on yıllık bir tutsaklığın ardından memleketi Artvin’e döndüğünde onu, Doğu Karadeniz ile özdeşleşmiş bulutlu ve yağmurlu bir hava karşılar. Yağmur, genel olarak o yörede bereketin, temizlenmenin ve arınmanın simgesi iken bulutlu hava kasveti simgelemektedir. Söz gelimi, özellikle Karadeniz’deki insanlar tarafından bulutlu bir gökyüzü “havanın sıkıntısı” olduğuna yorulur ve bu sıkıntının dağılması, yağmurun yağması ile bağdaştırılır. Ancak sıkıntıdan arındıran yağmur, Yusuf’un zihnini arındırmaya çare olmayacaktır.



Görsel 4: Sararan Yapraklar ve Yusuf

Vadinin yeşil tepeleri yavaş yavaş sonbaharın tonlarına bürünürken doğa, filmde yalnızca eşsiz bir manzara sunmakla kalmıyor, sonbaharın barındırdığı “solma” anlamını da karşılayarak hikayenin ve Yusuf’un içinde bulunduğu halin anlatımı için yardımcı bir unsur olarak kullanılıyor. Öyle ki, filmde Yusuf ve doğa sürekli bir arada kullanılmakta ve Yusuf sıklıkla karşısında kendi gibi solan doğayı izlerken gösterilmektedir. Vadi henüz yeşilken ve Yusuf henüz yeni gelmişken köylüler göz aydını için Yusuf’un evine gelirler. Bir oda dolusu insan kendi aralarında sohbet ederken Yusuf öylece bir yere dalmış görülür. Kalabalık içinde yalnız bir hali vardır. On yıllık bir mahkûmiyetin ardından hem topluma hem de kendine yabancılaşmış bir insan olmuştur. Filmde yabancılaşma, Yusuf’un varoluş amacı uğruna cezaevinde geçirdiği on yılı aşkın süreden sonra ardında bıraktığı hayata karşı geliştirdiği bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Yarım bıraktığı her şey yıllar içinde farklılaşmış ve tanıdığı olduğu duygular, insanlar ve olaylar değişime uğramıştır. Bu nedenle geri döndüğü doğa onun için yabancılaşma mekanı olmuştur. Doğanın sunduğu özgürlük Yusuf için bir sonsuzluğu karşılamaz. O, doğada geçmişi ve tam olarak aidiyet kuramadığı bugünü arasında hapis hayatına devam etmektedir. Ancak içinde bulunduğu yabancılıktan kurtuluşu ve varoluşunun nihayete ererek mutlak özgürlüğü doğaya teslimiyette ve karşı bir çabasızlıkta bulmuştur.

Yıllarca hücrede kalmış olmanın verdiği alışkanlık ve toplumdaki soyutlanışı ile yalnızlığa o kadar çok alışmıştır ki cezaevinde edindiği alışkanlıklarının, özgürlüğüne kavuştuktan sonra dahi devam ettiği görülür. Söz gelişi tek başına satranç oynaması, evde vakit geçirmek istemesi ve dışarı çıktığında etrafını garipsemesi yalnızlığa alışkın olmasından kaynaklanmaktadır. Yusuf’un, evde geçirdiği ve hücreden ayrı ilk gecede gördüğü cezaevi rüyasından, gök gürültüsü ve rüzgârdan açılan pencerenin sesi ile uyandığı görülür. Burada gök gürültüsü, huzursuz eden ve korkutan bir doğa olayı olması yönüyle öyküde de aynı amaçla kullanılmıştır denilebilir. Yusuf tedirgin edici bu uyanıştan sonra gece boyu uyumamış ve dışarıdaki oturakta uyumuştur. Onun için dışarı ne kadar soğuk olursa olsun kapalı yerde olmanın verdiği histen daha iyidir.

Filmde, Yusuf’un insanlarla olan iletişiminin pekiyi olmadığı görülür. Genelde sohbetlere katılmaz ve çok az konuşur. Annesinin cezaevi ile ilgili sorduğu soruları yanıtlamaz hatta çoğu zaman günlük konular hakkında dahi pek konuşmaz.

Annesi ise onun bu hallerinden ve giderek suskunlaşmasından dolayı sağlığının kötüleştiğini fark eder fakat Yusuf ona bu konuda hiçbir şey söylemez. Yusuf'un kendi isteği ile iletişim kurduğu nadir kişilerden birisi ise komşunun oğludur. Öyle ki çocuğa matematik dersi vererek notunu yükselteceği takdirde ona bisiklet almayı teklif eder. Çocukla sohbet ederken konu cezaevine geldiğinde gök yine gürler ve yağmur başlar. Filmde cezaeviyle ilgili anılar gök gürültüsü ile betimlenir. Filmde kullanılan doğa unsurlarının örneğin; karganın ölümü, yağmurun arınmayı, gök gürültüsünün huzursuzluğu, kabuksuz salyangozun ise yavaş yavaş geçen zamanı ve savunmasız olan Yusuf'u temsilen kullanıldığı söylenebilir.

Kendi sonunun gayet farkında olan Yusuf, sonbaharı köyde kendi halinde geçirirken onu meşgul edecek ve zamanı geçirmesini kolaylaştıracak uğraşlar edinir. Örneğin, komşu çocuğuna verdiği kurs gibi tavan arasında bulduğu eski tulumunu tamir etmeye çalışması da kendini oyalamak istemesinden kaynaklanır. Buradan hareketle Yusuf'un, hiçbir şey yapmadan geçirdiği birkaç günden sonra yaşarken zamanın öylece geçip gitmesinin insana daha uzun ve ağır geldiğini düşündüğü yorumu yapılabilir. Ancak bazı uğraşlar zihinsel ve bedensel bir çaba gerektirmektedir. Çocukla olan derslerde konudan uzaklaşarak kendi halinde olması, tulumu şişirmek için gerekli nefese ciğerlerinin engel olması onun bu uğraşlardan uzaklaşmasına engel olmaz.

Doğanın sessizliği ile Yusuf'un içinde bulunduğu sessizlik tam anlamıyla örtüşmektedir. Doğa ve insan arasındaki ilişki filmde, karşılıklı bir ilişki olarak değil de iç içe geçmiş, bütün bir benlik olarak sunulur. Doğa, gösterilen tüm unsurları ile birlikte Yusuf'u temsil eder. Ağaçların tek tek kuruması, dalgaların onun sıkıntılı hallerinde daha da hoyratlaşması ve denizin bulanması gibi unsurların hepsi Yusuf'u ve yaşadığı durumu temsil eder niteliktedir.





Görsel 5: Hırçın Dalgalar Karşısında Yusuf

Birbirinin aynısı gibi geçen günlerde durgun ve berrak olan denizin hareketlenmesi ise bir kitapçada gördüğü Eka ile başlar. Bu karşılaşmadan sonra sonsuzluğu hatırlatan deniz dalgalanmaya başlamıştır. Eka ile aralarındaki iletişim ise Yusuf'un arkadaşı Mikail sayesinde gerçekleşmiştir.

Mikail, beton bir sınırla çevrilmemiş ayrı bir tutsaklığın içindedir. On yıl boyunca içinden çıkmak istediği köyü bir türlü terk edememiş ve tanıdığı olduğu duygular ona fazlasıyla uzak gelmektedir. Özgürlük aslında gözümüzün gördüğü, alabildiğince geniş bir alana sahip olmak ve o alan içerisinde kısıtlama olmaksızın hareket edebilmek değil içinde bulunduğumuzda kendimizi olduğumuz gibi görebilme, dilediğimiz gibi hissedebilme ve düşünebilme haliyle alakalı bir anlamı karşılar. Özgürlük bu yorumlama bağlamında ele alındığında Mikail'in hem kendi içinde hem de o köyde tutsaklığa mahkum olduğu söylenebilir. Bir yanda dört duvar arasında hapsolmuş Yusuf, diğer yanda doğanın sonsuzluğunda sıkışıp kalmış Mikail, öbür tarafta ise ülkesinden uzakta hapis hayatı yaşayan Eka vardır. Eka da ne ülkesinde özgürdür ne de hayat kadınlığı yaptığı Artvin'de özgürdür. Yaşayan ama özgürlüğünü yitiren bu üç tutsak bir meyhane masasında bir araya gelir. Ancak birbirlerinden habersiz bir şekilde orada bulunan Yusuf ve Eka gece boyu mahcup, hüznü ve saklı bakışlar ile anlaşır. O gece Eka ve Yusuf, hayatları hakkında hem konuşup hem susarlar. Aralarındaki bu iletişim, ümitsiz hayatlarında ikisi için

de bir ümit olacak fakat bu ümit Eka'ya acı bir hatıra, Yusuf'a ise acı bir heves olacak kalacaktır.

Ölüm herkesin malumu olan bir konuyken Yusuf için varlığı büsbütün hissedilen bir konudur. Bu nedenle büyük bir istekle yaylaya çıkmak ister. Ancak Mikail'in havanın elverişsiz olduğu için ilkbaharda çıkarız demesine sessiz kalır. Çünkü başka bir bahar daha yaşayamayacak olduğunun farkındadır. Aralarındaki konuşmadan yaylaya en son yine bir sonbaharda çıktıkları anlaşılır. Buradan hareketle Yusuf'un hayatının sonbaharlar arasında geçtiği yorumu yapılabilir. Yusuf ve Mikail, hava durumunun uygun olmamasına rağmen yaylaya çıkar. Yusuf, karların içinde nefes nefese güçlüklerle yürüse de mutlu olduğu yüzünden belli olur. Köyde geçirdiği onca günden sonra orada hiç olmadığı kadar huzurlu görünür ayrıca özgürlüğü ve dışarıda olmayı tam anlamıyla hissettiğini anlaşılır.



Görsel 6: Yusuf'un Yaylaya Son Bakışı

Yusuf'un yaylada hissettiği yaşıyor olma hissi, köydeki cenaze ile gölgelenir. Bir yanda Eka'nın hissettirdiği duygular ile yaşam, diğer yanda ise tüm soğukluğuyla onu bekleyen ölüm vardır. Ölümün gölgesinde yaşamak ise ona ağır gelmektedir. Bu ağırlık ile birlikte zamanı hatırlatan saatin sesi, etrafında konuşulanlar ve yaşadıkları ona bir yük olmuştur. Sessizliğinin altında gürültü olarak biriken tüm bu duyguları, uçurumun kenarından bağırarak dışa vurur. Bu bağırış, yaşayamadığı ve yaşayamayacağı günlerin ıstırabı ile doludur. Onun bu

davranışını hem yaşama hem de ölüme bir haykırış olarak değerlendirmek mümkündür.

Kar yavaş yavaş köye yaklaşırken sonbahar da köyü terk etmektedir. Ağaçlar kuru dallarındaki yaprakları bir bir dökerken eve musallat olmuş gibi öten kargayı anne sürekli kovalar. Bu sırada Yusuf iyiden iyiye kötüleşmeye başlar. Televizyonda yayınlanan Anton Çehov'un boşa geçen yaşamı, yitirilen umutları ve imkansız aşkları anlattığı Vanya Dayı adlı tiyatro eserini ise Yusuf ve Eka'nın aynı anda izledikleri görülür. Onlar için yaşam tıpkı, Vanya Dayı'nın hissettiği gibi acı vermektedir. Eka, işi bırakır ve Yusuf'a hissettiği aşk ve bu aşkın hissettirdiği keder ile ülkesine döner. Yusuf ise Eka uğruna Gürcista'a gidebilmek adına bir hevesle çıkarttığı pasaportuyla kalakalır.

Kar sonunda köye inmiştir. Yusuf'un, tulumunu tamir ettiği ve güçlkle de olsa annesinin istediği üzerine çaldığı görülür. Bir zamanlar onun olan bu tulumu çalmak için gerekli nefesi son kez verir. Zorla üflediği tulumun sesi, karların kapladığı köy yolunda tabutunun gidişine eşlik eder. Artık mevsim değişmiş ve Yusuf'a ait olan mevsim bitmiştir. Yusuf'un hikaye süresince suskun hali aslında yaşama bağlanmak istememesinden kaynaklanmaktadır. Ne var ki onu yaşamaya karşı biraz olsun umutlandıran Eka, onu geride bırakıp gitmiştir. Sonbahar, Doğu Karadeniz'in görsel ama aynı zamanda katmanlı anlamlara imkan tanıyan sonbaharında hem görünen haliyle hem de derin anlamıyla özgürlüğü, Yusuf'un varoluşu üzerinden işlemektedir.

#### **4.2.3. Gitmenin Döngüsü: Zefir**

Belma Baş'ın ilk uzun metrajlı filmi olan Zefir, yaz tatilini ananesi ve dedesinin Ordu'daki oba evlerinde geçiren ergenlik çağındaki Zefir'in, annesinin yokluğunu ve doğanın gerçekliğini tanıması hikayesi üzerine kurulmuştur. Zefir, kendini tanıma ve bilme evresindeyken annesi Ay'ın, köklerinin bağlı olduğu yere aidiyet kuramaması ve özgürlüğünü sağlayamaması nedeniyle anneannesinin ve dolaylı olarak doğanın kucağına bırakılır. Ay'ın kendini gerçekleştirme istediğinin önünde anneliği bir set oluşturmaktadır ancak bu konu filmde tarafsız bir biçimde ortaya koyulmuştur. Annesinin yokluğundan doğan boşluğu ve hüznü, dışarıya asilik olarak yansıtan Zefir, tüm zamanını ananesi, dedesi, obadaki birkaç çocuk ve doğa ile geçmektedir. Bir anneden ve babadan yoksun olan Zefir, obanın ortasında

gün boyu doğanın köksüz bir unsuru gibi salınır. Doğu Karadeniz’de doğanın hem koşulsuz vericiliği hem de acımasız bir biçimde alıcılığına şahit olur. Karnını doyurmak için yediği yiyeceklere doğa sayesinde ulaşırken ilk defa bir hayvan gömmeyi de doğa da öğrenir. Doğada gerçekleştirdiği bütün eylemler bir şekilde annesinin gelişine dair umuduna bağlanır. Topladığı yaban çilekleri, üzerinde oturunca bütünleştiği kayada tüm gün yolu gözlemesi, köye gelen gizemli bir yabancının verdiği heyecan hepsi annesine duyduğu özlemden kaynaklanır.

Obada geçen durağan günlerden sonra hasretle beklediği annesi Ay’ın gelmesi ve arkadaşı Memo ile Nergis’in uçurumdan düşmesine neden olduktan sonra Zefir için işler pek de yolunda gitmez. Böylece köyde iki bekleyiş başlar; Nergis’in ve Ay’ın beklenişi.

Film, akan suyun sesi eşliğinde elindeki yaprağa yaban çileği toplayan Zefir’in görüntüsü ile başlamaktadır. Ardından bir ineğin gözünden Zefir’in yansıması görülür. Bu ilk sahne ile birlikte filmin başrolünde Zefir ve içinde barındırdığı unsurlarla beraber doğanın olduğu simgelenir. Ayrıca filmde meyve olarak yaban çileğinin kullanılması hem mevsimsel bir unsur olarak hem de Ingmar Bergman’ın Yaban Çilekleri adlı filminde yaban çileklerini, geçmişin mutlu, güvenli ve güzelliklerle dolu anlarına düşsel bir yolculuk gayesiyle imge olarak yer vermesine bir atıf olarak kullanıldığı söylenebilir. Zefir ve arkadaşları yabani meyve toplarken bir araç sesi duyulduğu an Zefir’in “anne” diye haykırışı, o anda bir ağacın altında doğa ile bütünleşmiş bir halde uyuyan dedesi dahil tüm köyü bir uykudan uyandırır niteliktedir. Filmin Zefir, annesi ve doğa üçgeni içerisinde geçeceği böylece anlaşılır olur. Filmin giriş sahnesi olarak ele alabileceğimiz bu sahnelerden sonra karanlıktan aydınlığa doğru geçiş yapılarak ana karakterin ismi ile aynı adı taşıyan filmin isminin yosun tutmuş taşlar ve zehirli bir mantar ile yazılmış olduğu görülür. Zehirli mantar, görsel olarak estetik bir biçime sahip olsa da yenildiği an insanın ölümüne dahi sebebiyet verebilen bir canlıdır. Burada zehirli mantarı, Zefir ve annesinin ilişkisine dair bir simge olarak yorumlamak mümkündür. Öyle ki Zefir’in düşündeki anne ile bekleyişi sonucu kavuştuğu anne ayrı düşmektedir. Tıpkı mantarın görünen hali ile içeriğinin ayrı olması gibi.

Zefir ile annesinin ilişkisine dair ipuçları filmin daha ilk dakikalarından seyirciye sunulur. Ancak Zefir’in annesinin nerede olduğu, ne yaptığı ve neden gelmediğine dair bir bilgi verilmez. Yalnızca yolu gözlenen bir anne ve onu

bekleyen Zefir vardır. Zefir'in anneannesine rüyasını anlattığı bir sahnede annesinin, ona kardeşi olarak bir yarattığı uzattığını söylemesi ile annesi ve Zefir'in sağlıklı olan ilişkisi aktarılmış olur. Rüyasını anlattıktan sonra anneannesinin Zefir'e "Çok mu özledin anneni?" diye sorması üzerine Zefir'in "Yoo normal" yanıtını vermesi ile Zefir'in duygularının aksine onları saklayan ve tepkisiz duran bir yanı ortaya koyulmuştur.

Filmde doğanın görünen halinden çok gizemi de varlık bulmaktadır. Doğa güzelliklerle olduğu kadar tuhaflıklarla da doludur. Zefir de doğanın içinde yaşayan bir çocuk değil doğayı içinde yaşayan bir çocuk olduğu için doğanın barındırdığı tuhaflıklar ona dış bir tehdit olarak görünmez. Söz gelişi Zefir'in dedesini aramak için ormana yönelmesi ve ardından ormanın uğultusunun duyulması, ölmüş olarak gördükleri hayvanın adının "adı söylenmez" olması gibi sahneler ile doğa, gizemli bir alan olarak tasvir edilir.



Görsel 7: Zefir ve Dedesinin Ölü Hayvan Görmesi

Zefir, dedesi sayesinde ölü bir hayvanı etrafta bulunan toprak, taş ve kuru çalılar ile doğaya gizlenme yöntemi ile doğanın üzerinde bulunan canlı veya cansız her unsuru koşulsuz kabul ettiğini ve bu yöntemin doğada eğreti durmadığını, aksine döngünün bir parçası olduğunu, korku veya hüznü duymadan normal bir olay gibi deneyimleyerek öğrenir. Bu da filmde, doğanın katıksız gerçekliği olarak tasvir edilmektedir. Zefir'in, eylemlerinde katı ve kayıtsız görünüşü, dedesine annesinin yanına gömülmek istediğini söylemesi, arkadaşları ile birlikte annesine

reçel yapılması için yaban çileği toplaması ve köyün yolu gören tepesinde her gün annesini beklemesi aslında annesine duyduğu özlemin dışavurumudur.

Filmde şehirden ve teknolojiden uzakta yaşamak, ergenlik çağında olan Zefir için güç olarak yansıtılmaz aksine Zefir, doğada yaşama ayak uydurmuş ve günlük rutinini doğaya göre uyarlamış ve genellikle tek başına vakit geçiren bir çocuk olarak betimlenir. Obada Zefir yaşlarında bir diğer çocuk Memo ise Zefir'e ilgi duymakta ve ona yakın olmak istemektedir. Ancak Zefir ona pek de sevecen davranmaz. Bir ineği sağlamak, çamurlu yollarda yürümek, meyve toplamak için dere tepe gezmek, abur cubur yerine doğanın sunduğu yiyecekleri tüketmek, bir dana ile oyun arkadaşı olmak Zefir'in doğa ile bütünleştiğini gösterir.

Zefir'in günlerini geçirdiği dedesi ve ananesinin evi, Doğu Karadeniz'de sıklıkla rastlanan taş ve ahşap karışımı tek katlı, sobalı, oturma alanını ve evin tümünü ısıtmak için duvarda oyulmuş bir alanı kaplayan şömineye sahip bir evdir. Zefir'in kendine ait bir alanı olan odası ise geçmişte annesine ait olan ve duvarlarında elle çizilmiş resimlerin olduğu bir odadır. Filmin bir sahnesinde Zefir o odada, evde herkesin köşesine çekildiği vakitte akşamları tek aktivitesi olan plak çaları alır ve odasına gider. Gecenin peşinde getirdiği boşluk duygusu ve annesinin yokluğunu hatırlatan Mamy Blue şarkısının hissettirdikleri ile düşünmeye dalar. Belma Baş'ın filmde bu şarkıyı kullanması, Zefir'in içinde bulunduğu durumu diyaloglara gerek kalmadan aktarımının başka bir yolu olduğu söylenebilir.

Filmin bir sahnesinde Zefir'in çayırılıkta kameraya sırtını dönük bir biçimde karşısındaki komşunun ineği Nergis'e dönük oturuşu ile Andrew Wyeth'in Cristina'nın Dünyası adlı resminde kadının eve ulaşmak için yerde sürünür biçimde oturuşu bir benzerlik gösterir. Bu benzerliğin ise Zefir'in bekleyişine ulaşmasını simgeler nitelikte olduğu yorumu yapılabilir. Buradan hareketle film boyunca inek, ineğin yavrusu ve Zefir'in annesinden bahsedışı sahnelerinin birbirinden bağımsız olmadığı anlaşılmaktadır.



*Görsel 8: Zefir ve Nergis*

Zefir'in, Nergis'i seyretmesinin ardından Memo'nun da çayıra gelmesi ile birlikte sislerin arasında Nergis ile tıpkı bir hayvan gibi anlamsız sesler çıkararak koştururlar ancak beklenmedik bir şey olur ve Nergis sis denizi içinde uçurumdan düşer. Bu sırada gök gürültüsü duyulur. Gök gürültüsü bu iki çocuk için işlerin iyiyeye gitmeyeceğinin habercisi niteliğindedir. Bir doğa unsuru olan gök gürültüsü, genellikle karakterde veya hikayede gerçekleşen veya gerçekleşecek bir karamsarlığın, zorluğun ve bunaltının anlatılması için kullanılabilir. Nergis'in kaybolduğu an ile başlayan sis, bir bilinmezlik bulutu olup obanın üzerine kaplamış durumdadır.

Nergis'in kaybolduğu gece Zefir'in gördüğü rüya bir haberci niteliğindedir; rüyasında dedesi ile gömdüğü hayvanı, suyun içerisinde kanlı taşlar arasında salınan saçlar ve annesinin yüzünü görmüştür. Böylece Ay, ilk defa bu rüya vasıtası ile görülür. Ancak bir sıkıntının habercisi niteliğinde olan bu rüyada Ay'ı görmemiz hikayenin seyrindeki bunalıma dair ipuçları vermektedir. Bu rüyadan sonra ise Ay'ın obaya gelmesi an meselesidir. Bir gün Zefir ile anneanesi evin önünde otururken karşı yolda bir yabancı çıkagelir ve Zefir, o yabancının annesi olduğunu sanarak koşarak yola çıkar. Ancak bir ümit nefes nefese koştuğu bu yol, hayal kırıklığına dönüşür ve annesinin yolunu bekleyişi kaldığı yerden devam eder. Zefir, kimi zaman evin önünde kimi zamanda çayırlarda kimi zaman ise ineği Nergis'i arayan komşu Havva ile bir tepede sırt sırta vermiş beklemektedir. Bir yavrusu olan

Nergis'in kayboluşu da Zefir'in bir türlü gelmeyen annesi de aslında aynı anlamı karşılar. Öyle ki doğada her yavru belirli bir vakte kadar bir anneye muhtaç yaşamaktadır.

Obada salyangoz yavaşlığında geçen günlerden sonra Zefir'in bekleyişi son bulmuş ve annesi Ay, obaya dönmüştür. Ay'ın gelmesinin ardından ailecek orman yürüyüşü yapılır ve bu yürüyüşte Ay'ın obaya ve doğaya yabancılaştığı anlaşılır. Ay, doğup büyüdüğü obaya ve ait olduğu doğaya sanki bir yabancı veya bir misafir gibi bakar. Ağaçların özelliklerini ve mantarların çeşidini bilmemesi, etrafını sanki ilk defa görüyormuş gibi incelemesi, obaya sis indiğinde yürümekte zorlanıp düşmesi gibi davranışları, doğasına yabancılaştığını simgeler. Doğaya annesinden daha tanıdık olan Zefir, dedesi sayesinde öğrendiği ölü bir hayvanı gömme işlemini bir kez daha deneyimler ve bu kez de ormanda gördüğü iki ölü kertenkeleyi doğaya saklar. Zefir'in, bu işlemi doğada gerçekleştirdiği diğer eylemler kadar doğal bir biçimde yaptığı görülür. O sırada ormanın içinden gelen müzik sesine doğru ilerler. Obada gerçekleşecek olan şenlik için gelen Niyazi Koyuncu'nun, sözleri Zefir ve Ay'ın ilişkisi açısından önemli nitelikte olan şarkıyı söylediği görülür. Öyle ki şarkıda geçen "Ben sadece ben olmak, özgür olmak istiyorum" sözlerinin Ay'ın bahsedilmeyen hikayesindeki gayeyi anlattığı söylenebilir. Onun için oba da Zefir de özgürlüğünü kısıtlayan bir etmendir. Artık yabancısı olduğu ve aidiyet beslemediği doğası onun için özgürlüğüne ket vuran, hayata karşı gerçekleştirmek istediği emellerine engel olan bir faktördür. Bu nedenle Ay, obaya gelerek aslında köklü bir gidişi başlatmaktadır.





### Görsel 9: Birbirinden Uzak Ay ve Zefir

Hem Zefir'in hem de annesinin çektiği yabancılaşma, bulunulan yer ile aidiyet kuramamanın sonucunda gerçekleşmektedir. Zefir, annesinden uzakta olduğu için doğaya ve bulunduğu eve aidiyet kuramamakta ve yaşadığı ortama uyum sağlamakta zorlanmaktadır. Ay ise özgürlüğünü kazanmak ve varoluşunu gerçekleştirmek için ayrıldığı yuvaya, aileye ve doğaya olan aidiyetini kaybederek yabancılaşmıştır. Zefir'e eylem yönünden büyük bir özgürlük alanı tanıyan doğa, Ay için özgürlüğü kısıtlayan bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmde Zefir'in babasından hiç bahsedilmez zaten Zefir'in özlemini çektiği, bir baba değil annedir. Ay'ın obaya dönüşü ile anne bekleyişi sona eren Zefir ise ondan beklediği ilgiyi göremez. Söz gelimi, Ay'ın ona getirdiği sütün tadını beğenmez ve birkaç kere geri çevirir. Zefir'in bu davranışı hem annesinden ilgi görmek istemesi hem de Nergis'in sütünden başka bir sütü yadırganmasından kaynaklanmaktadır. Burada süt, anne çocuk ilişkisinin işlenmesinde önemli bir imge olarak kullanılır. Obadan giden Nergis de Ay da bir anne olarak ele alınmıştır ancak Ay, hayaldeki anne figüründen farklı bir imaj sergiler. Ay'ın, kızına karşı tamamen kayıtsız olmadığını obada gerçekleşen bir şenlikte Cem Yılmaz'ın, gösterisinde gitmekle, bırakmakla alakalı bir konuyu anlatması üzerine Ay'ın Zefir'e olan uzun ve düşünceli bakışları, onu bırakacak olmanın tamamıyla acımasız ve düşünülmemiş bir davranış olmadığını ve Zefir'in geride kalan olduğunun farkında oluşunu belli eder niteliktedir.

Ay ve Zefir alışık olduğumuz anne kız ilişkisinden uzak bir ilişki sürdürür. Hatta aralarında süren bir ilişki dahi yoktur. Her ikisinin de birbirlerine karşı takındıkları katılık yadırganacak durumdadır denilebilir. Doğanın içindeki bu anne kız özelinde Ay, yabancılaştığı doğanın sertliğini, Zefir de ait olduğu doğanın soğukluğunu temsil etmektedir. Onların karakterleri ve aralarındaki ilişki doğada ehlileştirilmemiş, vahşi ve yabani ilişkilerin, öğrenilmemiş ve insanileştirilmemiş halleri olarak ele almak mümkündür.

Obaya gelişi, aslında gidişi temsil eden Ay'ın gitme fikrine bir tepki vermeyen Zefir'in annesinin peşinden gizlice evden kaçarak onu takip ettiği görülür. Ay'ın onu fark etmesi ile aralarında bir tartışma başlar ve Zefir annesini uçurumdan iter. Film boyunca olaylara karşı kayıtsızlığıyla gördüğümüz Zefir, yine aynı tavrı sürdürür. Annesinin düştüğü alana varmak için koşarken zehirli mantar

ve yaban çileklerini yan yana görürüz. Filmde sıklıkla yer verilen bu unsurlar bu defa yan yana kullanılır. Zefir, annesinin yanına ulaştığında kadın kanlar içinde derenin kenarında yatmaktadır ve Zefir, her zamanki durgunluğu ile dedesinden öğrendiği yöntemi bu kez annesi üzerinde uygular. Annesinin üzerini çantasından etrafa saçılan kıyafetleri, çalı çırpı ve taş ile örter ardından yine çantadan saçılan etraftaki defterlere fotoğraflara bakar. Tüm bunları yaparken Zefir'in ne hüznü ne de gözyaşı görülür. Sonrasında yine kayıtsızlıkla peçeteye sarılı sandviçi bulur, annesinin yanı başında sakinlikle yer. O sırada Nergis çıkagelir. Böylece doğanın doğal döngüsü gibi obadan giden annenin yerine bir diğer anne gelir. Zefir, Doğu Karadeniz doğasının kasveti ve bilinmezliği içinde doğa insan ilişkisini ve kutsallaştırdığımız ve üzerine çokça değer yüklediğimiz annelik konusunu doğada var olduğu gibi ele alarak yalın ve tarafsız bir biçimde izleyiciye sunmaktadır.

#### **4.2.4. Beyazın En Soğuk Hali: Kar Beyaz**

Selim Güneş yönetmenliğindeki Kar Beyaz, yönetmenin ilk filmi özelliğine sahip olup Sabahattin Ali'nin Ayran isimli öyküsünden yola çıkılarak sinemaya uyarlanmıştır. Film, yaşından büyük çabası ve hayal gücü ile doğanın ve hayatın acımasızlığına direnen Hasan'ın, karın sonsuzluğundaki var olma mücadelesini ele almaktadır. Hasan, henüz çocuk yaşta büyük bir sorumluluk ile baş başa kalır. Babası siyasi suçlu olarak cezaevine girer, annesi ise kasabada yatılı olarak hasta bakıcılık yapar. İki küçük kardeşi ile yalnız kalan Hasan, babasından kalan boşluğu doldurmak ve evin geçimini sağlamak için çalışmak zorunda kalır.

Kar tüm köyü esir almışken Hasan, her gün evde yaptığı ayranı satmak için uzun ve yorucu bir yolu aşmak zorundadır. Tüm gün ayranını satmak için beklediği minibüsün durağı olan çay ocağında kimi zaman umutla yolu gözler kimi zaman çaresizliğe kapılır kimi zaman ise yaşayamadığı çocukluğunu hayal eder. Hasan'ı içinde bulunduğu durumda ayakta tutan güç ise babasından aldığı cesaret ve hayal etme gücüdür.



*Görsel 10: Karda Yürüyen Hasan*

Film, kuru ağaç dallarına takılmış sarı bir balonun, müzik sesleri eşliğindeki görüntüsü ile başlar. Duyulan müzik, bir düğün eğlencesinden gelmektedir. Daha sonra öykünün kahramanı Hasan'ın, sarı balonu almak için ağaca çıktığı ve mavi balonun patladığı görülür. Michelangelo Antonioni, ilk renkli filmi olan *Kızıl Çöl*'de sarı rengi zehri, hastalığı ve sıkıntıyı simgelemek adına kullanmıştır. Filmin sarı balon görüntüsü ile açılması ise Antonioni'nin kullandığı sarı imgesini çağrıştırmaktadır. Sarı renk genellikle, güneşle, iyi enerjiyle ve mutlulukla bağdaştırılır. Ancak burada sarı renkli balonun uçup gitmeyişi ve ağaç dallarına takılışı sıkıntıyı, mavi balonun ise patlamış oluşu, güvenin ve huzurun yitimini temsil ettiği söylenebilir. Öyle ki düğün eğlencesi sırasında jandarmalar gelip Hasan'ın babasını götürürler. Babanın jandarmalar eşliğindeki yürüyüşü, demir parmaklıkları bir pencerenin ardından gösterilir ve böylece adamın mahkûmiyeti tasvir edilmiş olur. Filmin bu ilk sahnelerinden sonra uzaktan görülen ve karın esir aldığı köyde, insan ve hayvan seslerinin birbirine karıştığı duyulur. Kurtların bir atı kovalamakta olduğu ve en sonunda ise onu yakaladıkları anlaşılır. Köy, karın neden olduğu sessizlik ve kurtların vahşeti andıran sesleri ile iyiden iyiye bir tedirginlik mekanına dönüşür.

Hasan'ın babası cezaevine girdikten sonra ailenin bütün düzeni değişmiş, artık ne Hasan ne de ailesi için hiçbir şey eskisi gibi değildir. Annesi kasabada yatılı olarak bakıcılık yapmakta Hasan ise yaşından büyük bir duruşla evin yükünü üstlenmektedir. Hasan, kendisi henüz bir çocukken iki kardeşine bakmak ve eve

gerçek anlamıyla ekmek götürebilmek için ayran satmaya çalışır. Bir sahnede Hasan'ın kahvaltı hazırlarken sofraya, kardeşlerine bile yetmeyecek küçüklükte yalnızca iki parça ekmek ve iki tas ayran koyduğu görülür. Yoksulluğun, çaresizliğin ve parçalanmışlığın içindeki Hasan'ın çocuk olduğunu anımsatan tek şey ise ayran satmak için evden çıkarken cebine koyduğu çizgi romandır.

Hasan'ın günleri birbirini taklit eden günlerden ibarettir. Ayranını satabilmek için her gün elindeki ağır ayran ibriğiyle karlı ve uzun bir yol yürüyüp köy minibüsünün mola verdiği çay ocağına kadar gider. Bu yol Hasan yaşında bir çocuk için tehlikelerle dolu olmasına rağmen Hasan, büyük bir cesaretle korkmadan yürür. Yolda yorulup durduğunda ise karşısında sisle örtülmüş tepeler ve uçuşan kargalar görür. Filmde kötü şans, karamsarlık ve belirsizliğin temsilleri olan doğa unsurlarından karga ve sisin aynı anda kullanılışı karakterin ve hikayenin ne biçimde evrileceği hakkında ipucu niteliğindedir. Hasan elindeki ayranı döke döke güçlkle ilerlerken cebindeki çizgi roman, hırçın akan ırmağın suları arasında gözden kaybolur. Böylece Hasan, çocukluğuna dair elinde kalan tek şeyin gidişini çaresizlik ve sessizlik içinde seyreder. Ancak Hasan somut bir çocukluk imgesine sahip olamasa da hayal etme gücüne sahiptir. Babasına olan özlemi, sessizliği içinde öyle çok büyümüştür ki elinde taşıdığı ayran ibriğini bir arkadaş yerine koyarak ona babasından bahseder.



*Görsel 11: Hasan ve Ayran İbriği*

Ailenin bu parçalanmışlığı, doğanın karla örtülmüş en bilinmez halinde öylece yürüyen Hasan'ın, evinden uzakta bilmediği bir evde kalan annesinin ve dört duvar içinde çaresizce sıkışıp kalan babasının esaretine sebep olmuştur. Baba hem somut hem de soyut anlamda kapana kısılmışlığı yaşarken anne de bakıcılık yaptığı evde üzgün ve sürekli düşünce içindedir.

Ailenin dağılması ile herkesten çok daha büyük bir yükün altında kalan Hasan, güçlkle gittiği yolun sonunda çay ocağına varır. Çay ocağında yalnızca Hasan değil köydeki yaşlı adam ve çaycı da bir bekleyiş içindedir; yaşlı adam heybesindeki armutları satmak ister, çaycı ise sevgilisinden mektup bekler. Uzun bir bekleyişin ardından sarı köy minibüsü gelir. Minibüsün, bir umudu simgelemekten çok renginin sarı oluşu ile filmin girişinde kullanılan sarı balonla aynı gaye adına kullanıldığı söylenebilir. Öyle ki Hasan bir umut ayran satmak için minibüsün etrafını birkaç kere turladıktan sonra minibüsün içindeki köye istemeyerek gelen mühendis ayran ister. Ancak parasını vermez, çaycının beklediği mektup gelmez ve yaşlı adamın sessizce elinde tuttuğu armut kasesine kimse dokunmaz. Hepsinin umutla beklediği sarı minibüs, büyük bir hayal kırıklığı olur. Ancak Hasan inat ve hüznle beklemeye devam eder. Bir sahnede çaycı, Hasan'a kışın sıcak bir şey satması gerektiğini söylediğinde Hasan "Ayranın sıcağı olmaz ki" der. Onun, çocuk yaşta yapabildiği ve bildiği tek şey ayran satmaktır ve yaşından büyük sorumluluk almış olsa da çocuk saflığı hala onunladır. Ancak çocukluğunun emaresi olan çizgi romanın ırmağa düşmesi gibi hayalleri de yitmektedir. Öyle ki çay ocağında saatlerce bekledikten sonra yolda görünen kırmızı kamyonun kasasında annesi, babası, kardeşleri ve kendini görür. Kendi ona, kamyon gözden kayboluncaya kadar bakar. Ve o kırmızı kamyonla birlikte Hasan'ın çocukluğu bütünüyle yok olur. Burada Hasan'ın hem gerçekleşen zamana yabancılaştığı hem de çocukluğuna yabancılaştığı yorumu yapılabilir. Hasan'ın içinde bulunduğu yabancılaşma onun doğadaki özgürlüğünü de kısıtlamaktadır. Üzerine aldığı sorumluluk nedeniyle geçmişindeki özgür olma hali, yerini her gün zorlukla gidip geldiği çay ocağı yolu ile sınırlandırmıştır. Ancak tüm bunlar Hasan'ın aidiyetinin zedelenmesine neden olmaz aksine doğaya, ailesine ve yapmakla yükümlü olduğu işine daha da sıkı bağlanmasını sağlar.



*Görsel 12: Kanayan At*

Filmde kullanılan renkler genellikle olumsuzluğu çağrıştırmaktadır. Hasan ile bir arada kullanılan sarı rengin yanı sıra mavi, kırmızı ve filme adını veren beyaz renk de öykünün simgesel anlatımına katkı sunmaktadır. Beyaz renk hem belirsizliği hem masumiyeti hem de umudu simgeler niteliktedir. Örneğin, Hasan'ın annesi sıklıkla beyaz renk ile birlikte görülür; beyaz çarşaf lar asar, beyaz başörtüsü takar, beyaz tül asar ve sokaktan koşarak geçen beyaz bir at görür. Hasan da düşünde aynı beyaz atı karlar arasında yaralı bir şekilde koşarken görür. Beyaz her ne kadar saflığı ve umudu simgelese de kanıyor oluşu bu anlamlarını yitirmesine neden olur.

Kar Beyaz'da renklerle birlikte doğa unsurları da sıklıkla kullanılır. Doğa, filmde insan ile uyumlu olan bir varlık olarak değil de karşısında aciz kalınan ve onunla mücadele edilen bir varlık temsili adına kullanılmıştır. Filmde bulunan doğa unsurlarından rüzgar, ırmak ve kurt sesleri; kar, sis, karga ve at görüntüleri hem sinemasal değeri artırmak hem de hikayenin örtük anlamına katkı sağlamak gayesi ile kullanılır. Filme ismini veren kar ise sıcak evlerin içinde, pencerenin ardından bakıldığında huzur veren ve romantik anlamından çok uzak bir biçimde güçlüğü, çaresizliği ve acizliği simgelemek gayesi ile kullanılır. Aynı zamanda filmde kar, belirsiz bir anı, bilinmeyen ve bitmeyen bir yolu, ortada kalmışlığı ve acıyı da temsil eder. Filmdeki doğa unsurlarından biri olan kurtların uluması ise tedirginlik ve kötülüğü simgelemek amacıyla kullanılır ve Hasan'ı eve dönüş yolunda huzursuz

ederken annesinin, yaşlı adamın ve çaycının da kaygıyla ormana doğru koşmalarına neden olur. Kar, her şeyin üzerini örterken pişmanlık karın artında büyüyerek gün yüzüne çıkar. Hasan'a parasını vermeyen mühendis, elinde bozuklukla dalgın bir şekilde gösterilirken yaşlı adam, Hasan'ın babasını şikayet etmesi sonucu ailenin parçalanmasındaki payını hatırlar.

Hasan, ormanın içinde üşümüş ve kurt seslerinden korkmuş bir halde karda koşarken yüzüstü düşer. Ancak demirci ustası babasının cesaret ve güç ile ilgili söylediği sözleri aklına gelir ve cesaretle ayağa kalkar. Bu kez kurt sesleri daha da yaklaşır ve Hasan, babasının verdiği çakıyı sanki birilerine sallıyormuş gibi havada savurur. Karın belirsiz bir an yaratan beyazlığında umudun simgesi olan Hasan, savurduğu her çakı ile düşündeki babasının öğüdünü tutmaktadır. Kar Beyaz, karın bir engele dönüştüğü Doğu Karadeniz'in ormanlarla ve zorlu yollarla kaplı bir köyünde, Hasan'ın çocuk ve yetişkinlik arasındaki var olma ve doğa ile mücadelesini konu edinmektedir.

#### **4.2.5. Düşün İçinde Hakikati Aramak: Bal**

Bal, Doğu Karadeniz'in gerçeküstü bir sinemasal evrene imkan tanıyan esrareniz ve zamansız doğasında, arıcılıkla geçimini sağlayan Yakup ve oğlu Yusuf'un bir baba oğul ilişkisinden çok aralarındaki derin ve tinsel bağı konu edinmektedir. Aynı zamanda Bal, Semih Kaplanoğlu'nun daha önce yapımını gerçekleştirdiği Yusuf'un olgunluk dönemini konu edinen Yumurta ve gençlik dönemini içeren Süt filmlerini de kapsayan Yusuf Üçlemesinin son filmidir. Yusuf'un çocukluk dönemini konu edinen filmde Yusuf, okula yeni başlamış, içe kapanık ve yalnız bir çocuktur. Okuldan geriye kalan zamanının tümünü, konuşabildiği tek kişi ve tek arkadaşı olan babası Yakup ile geçirir. Baba oğul kendilerine has bir iletişim geliştirerek birbirleri ile fısıltı halinde konuşurlar.

Yakup, geçim kaynağı olan arıların kovanlarını tehlikelere karşı ağaçların yüksek tepelerine yerleştirmiş ve onları kontrol etmek için ağaçlara tırmanmaktadır. Oğlu Yusuf ile birlikte arılar için sık sık ormana giden Yakup, bu kez kovanları bahara hazırlamak gayesi ile ormana tek gider. Günler geçer ve Yakup eve dönmez. Babasının yokluğu ile iyiden iyiye sessizleşen Yusuf, rüya ve gerçek arasında babası Yakup'u aramak için karanlık ve bilinmez bir ormanda yeni bir rüya için uykuya dalar.

Bal, Yakup ve beyaz atının güneş ışıklarının ağaçların gövdesinde dans ettiği, yeşillikle kaplı bir ormanın içinde yürüyüşü ile başlar. Ormanda bir şey arar gibi etrafına bakınan Yakup, altında durduğu ağaçtan omzuna damlayan balı fark eder. Burada aslında balın, Yakup'a kendisini fark ettirdiği de söylenebilir. Daha sonra atın heybesindeki urganı alır ve ağaca takılması için yukarı atar ve urgan, ağaç dalına takılınca ağaca çıkar. Yerden çok yüksekte iken urganın takıldığı dal, gövdeden ayrılmaya başlar. Yakup, nefesini tutarak öylece urgana asılı kalır, o an ağaçta huzursuzlanan arıların sesi duyulur. Öykü için aslında son, film için bir başlangıç olan bu sahnelerden sonra gündüz olmasına rağmen karanlık olan bir odanın içinde evcilleştirilmiş atmaca, Yusuf ve yatakta yatan Yakup görülür. Filmde, yabani bir hayvan olan atmacanın evcil bir hayvan olarak kullanılması hem Yakup'un sakinliğini hem de Yusuf'un sessizliğini tasvir eder özelliktedir. Doğa, insanlar da dahil olmak üzere yabani varlıklarla dolu bir evrendir. Atmacanın ehlileştirilmiş olması, tıpkı Yakup ve Yusuf'un insan doğasında var olan saldırganlık ve yabanılıktan arınmış olmasını temsil ettiği düşünülebilir. Vahşilikten arınmış üç varlığın da aynı odada bulunması, karşı bir çaba geliştirmeden doğanın saf akışına uyumun örneği gibidir. Ayrıca atmacaya bağlı olan minik çan gibi Yusuf'un da üzerinde takılı olan bir çan vardır. Burada da Yusuf'un sessizliği ardında, aslında yabani bir doğa varlığı olduğu benzetmesi yapılabilir.

Yusuf, film boyunca görülen sessiz haliyle duvarda asılı takvime bakarken babası ona "Oku!" der. Yusuf kekeleyerek takvimi ve takvimde yazan bir hadisi okur. Filmde duyulan ilk kelimenin "oku" olması ve ardında da bir hadise yer verilmesi, filmin inanç ve tasavvuf ışığında ilerleyeceğinin ipucu niteliğindedir. Yusuf, takvimi zorlanarak okuduktan sonra Yakup onu yanına çağırır ve ona yeni ayakkabılarını giydirirken Yusuf, gördüğü bir rüyayı anlatmaya başlar. Yusuf, bir ağacın altında oturduğundan ve yıldızlardan bahsederken babası sözünü keser ve rüyasını ortalık yerde anlatmamasını hatta kimseye anlatmamasını söyler, ardından Yusuf sessizce babasının kulağına fısıldamaya başlar. Kaplanoğlu'nun, filmin tamamını değilse de bu sahneyi Yusuf Suresi izinde gerçekleştirdiği söylenebilir. Yusuf Suresi'nde Hz. Yusuf ve babası Hz. Yakup arasında da böyle bir konuşma geçer. Hz. Yakup, rüyaların tabir edildiği vakit bir kötülük olabileceğini için Hz. Yusuf'a rüyasını anlatmamasını söyler. Rüyalar, yaşadığımız dünyaya çok yakın



aynı zamanda da efsunlu denebilecek kadar uzak, kişiye özgü ve rüya alanı için gerçek zamanlı olan görüldür. Bu nedenle etrafta kimsenin olmamasına rağmen Yakup'un isteğiyle Yusuf'un sessizce konuşmasının nedeni olarak rüyanın yaşanılan ve gerçek kabul edilen bu dünyanın gerçekliği ile örtüşmediği için büyüünün bozulacağına veya iyi olmayan bir rüyanın kelimeler vasıtasıyla sese karışıp dalga dalga yayılacağına inandığından kaynaklandığı söylenebilir.



Görsel 13: Yusuf, Babası ve Atmaca

Filmdeki atmaca her sabah Yakup tarafından doğaya salınır. Okula henüz başlayan Yusuf ise atmacanın peşinden koşarak okula gider. Yusuf, aidiyet kurduğu doğada olduğu gibi başkalarının yanında rahat değildir. Çevresine göre sessiz ve yalnız bir çocuktur. Örneğin, teneffüste tüm sınıf dışarıda oynarken o, sınıfta tek başına camdan onları izler. Ancak sessizliğinin yanı sıra hırslı bir çocuktur. Okulda, öğretmenin okuyanlara taktığı kırmızı rozeti kazanmayı ister. Öyle ki okumakta zorlandığı için sınıfta okuyacağı hikayeyi ezberler fakat beklemediği bir şekilde hocası başka hikaye okumasını ister. Tedirgin ve uzun bir bekleyişten sonra hikayeyi okumaya başlar ancak harfleri bir türlü anlamlı bir bütün olarak okuyamaz. Sınıftakilerin gülmeleri ve alayları eşliğinde sıkıntılı bir biçimde okumaya çabalar ancak yapamaz. O günden sonra zaten sessiz olan Yusuf, iyice içine kapanır, sessizleşir ve kekeleyerek konuşmaya başlar. Yusuf'un sessizliğini ve yalnızlığını dağıtan ise babası Yakup'tur. Yusuf için Yakup, bir babanın yanı sıra en iyi arkadaş, sırdaş, her koşulda kollayan ve güven veren birisidir. Annesi ile

arasında ise babası ile kurduğu derin bağ gibi bir bağ yoktur. Onunla yalnızca ev içinde iletişim içindedir. Yusuf yalnızca babasının yanında rahat hareket eder ve konuşur. Babası ile aralarındaki sohbetler fısıltı üzerine kurulmuştur, sadece evde değil dışarıda bile fısıltı halinde konuşurlar. Yusuf, fısıltı halinde konuştuğunda kendini ifade edebilmektedir. Sesli konuşmak onun doğasına, sessizliğine aykırı bir eylem gibidir.

Yusuf ve babası arasındaki ruhani bağın bir parçası olan öge ise uğruna uzun yollar gidilip ağaçlara çıkılan, ormanın altını baldır. Filmde bir doğa unsuru olan bal; öze, ruha ve ilahi hakikate erişmeyi simgelemektedir. Bir sahnede Yusuf, babasının ağaçlara kurduğu peteklerden bal almak için babası ile ormana gider. Babası ağaçtayken Yusuf, yaşından büyük bir bilgiyle, tıpkı bir çırak gibi babasına yardım eder. Babası kovandan aldığı bal peteklerini Yusuf'a indirir. O sırada Yusuf, yüzünü aydınlatan güneş ışıkları arasında yukarı bakarak babasına gülümser. Balın ona gelişi, ilahi bir bilginin ve aydınlanmanın tasviri niteliğindedir.



Görsel 14: Yusuf ve Bal

Bal'da doğa, ait olunan ve onun kuralları dahilinde yaşamın devam ettiği bir alan olarak tasvir edilmiştir. Doğaya duyulan aidiyet ve doğa ile kurulan saf ilişki uyumu beraberinde getirmiştir. Böylece doğanın içindeki birey aidiyet kurduğu müddetçe özgür hareket edebilmektedir. Bal'da doğa, hakikatin özü olarak simgelenen balın kaynağıdır. Başka bir deyişle, doğa hakikatlerin özüdür. Aynı zamanda doğa, insanın içinde bulunduğu ve uyumlu bir birliktelik ile iletişim

kurulan ayrı bir mekan değil insanın kendi varlığında hissettiği ve onunla bütünleştiği bir ruh olarak sunulur. Bu bütünleşme filmde Yusuf ve Yakup'un doğa ile aralarındaki ilişkinin, kendi aralarında var olduğu gibi tinsel bir ilişki olduğu hem öyküde hem de baba oğul boylarınca uzamış kuru otların ya da eğrelti otlarının içinde bazen de ormanın karanlığı ve yeşilinde, buldukları alanın bir parçasıymışçasına doğa ile bütünleştiklerinde ortaya çıkmaktadır.

Doğu Karadeniz doğası, filmde sinematografiye katkısından ziyade gerçek ama aynı zamanda doğa üstü bir evrenin oluşturulmasına imkan sunmaktadır. Örneğin, gür bitki örtüsü ve gün ışıkları ile çevrili ve yeşilin bir masalı andıran tonunun hakim olduğu doğa, Yusuf'un düşlerindeki evrenin anlatımında önemli bir katman görevi görmektedir. Doğanın öykü ve mekan ile etkileşiminin yanında doğanın karaktere olan etkisi de görülmektedir. Yusuf, doğaya ve doğanın unsurlarına hakim bir çocuktur; çiçeklerin ismini ve bal için özelliklerinin bilir, zorlu orman yollarında yürür, korku veren bir doğa unsuru olan gök gürültüsünden korkmaz, hayvanlar ile iyi anlaşır.



Görsel 15: Ceylan ve Onu İzleyen Yusuf

Filmde bir sahnede Yusuf ile babası ormana vardıklarında baba yere düşer ve epilepsi krizine girer. Yusuf ise hiç paniklemeden babası için ırmaktan su almaya gider ve ırmağın karşısında bir ceylan görür. Ceylanın iyiliğin, saflığın veya bir mucizenin simgesi olarak kullanıldığı düşünülebilir. Tüm bunlar Yusuf'un içindeki özü oluşturan doğa ile bir bütün olduğunun göstergesi niteliğindedir.

Bal filminde Yusuf'un sessizliği aslında bir hakikatin sırrına ermekten kaynaklanıyor gibidir. O, Hz. Yusuf gibi rüyaları tabir etmeyi öğrenerek rüyalarında gerçeğin izini aramaktadır. Öyle ki, umutla babasını bekledikleri günlerde, annesinin çok güzel ve çiçeklerle dolu bir rüya gördüğünü söyleyerek rüyasını anlatması üzerine Yusuf, tedirgin bir şekilde annesinin kollarından kurtulup koşarak dışarı çıkar. Çünkü o, rüyaların anlatılmaması gerektiğini öğrenmiştir. Ya da her gün okuldan geldiğinde babasının atölyesine girerek ahşap gemi figürüne bakması da hakikatlerin farkında olmasından kaynaklanır. Ahşap figür ilk önce gemi biçimi verilerek yontulmuş görülür, sonrasında gemi iskeletine eklenmiş direkler görülür. Ancak geminin giderek tamamlanıyor olması onu üzer gibidir, suratı asılır. Bu figür aslında babasının gidişinin temsili niteliğindedir ve Yusuf bu hakikatin bilgisindedir. Yusuf bir gün atölyeye gittiğinde gemi figürünü göremez. Babasının, gemiyi sıra arkadaşı Hamdi'ye verdiğini sanır. Çünkü babasını onu severken görmüş ve sinirlenmiştir; babasının başka bir çocuğu sevmesini kabullenemez. Ancak bu sinirini babasına değil Hamdi'ye gösterir. Yusuf, öğretmen ödevleri kontrol ederken Hamdi ile defterleri değiştirir ve Hamdi'nin hocadan azar işitmesine neden olur. Bu karşılık Hamdi sesini çıkarmaz, Yusuf'un ise üzgün bir şekilde ona baktığı görülür. Yusuf'un pişmanlığı, teneffüste sınıfta yine yalnızken dışarıda üzgün ve tek başına oturan Hamdi'yi izlerken anlaşılır. Yusuf en sonunda, bahara kovanları hazırlamak adına iki günlüğüne ormana gitmek için hazırlık yapan babasına gemiyi sorar. Babası ise geminin denize açıldığını söyler.

Babasının gidişini ile Yusuf daha da içine kapanır, sessizleşir ve babasının yokluğu ile kendi içinde baş etmeye çalışır. Filmde yabancılaşma, Yusuf'un babasının gidişini anlamlandıramayışı olarak varlık gösterir. Tanıdık olduğu doğa, babasının gidişiyile yabancı olduğu bir yokluk hissi ile dolmuş gibidir. Yusuf'un içindeki bu yabancılık hissi filmde, karanlık olarak tasvir edilmektedir. Babasının olmadığı bir doğa onun için karanlıktan ve bilinmezlikten ibarettir.

Yusuf'un sessiz hali annesini endişelendirir ve onu hocaya göstermek ister. Yusuf, rüyasında hocanın onu okuduğunu görür. Sonrasında ise Yusuf, kadraja doğru yaklaşır, yüzünün bir tarafının aydınlık diğer tarafının ise karanlıkta kaldığı görülür ve o yüzünü karanlık tarafa çevirir. Yüzü tamamen karanlıkta kalır ve karanlık yöne doğru yürür. Evdeki odaları yavaşça gezmeye başlar, mutfağa girer

sonrasında ise salona girer o sırada odaya bir arı girer ve yeniden mutfağa girdiğinde masada annesi ve babasının kahvaltı yaptığını görür. Babası ona “Günaydın” der ve Yusuf annesinin mutfaktaki sesleri ile rüyadan uyanır. Uyandığında atmacanın zil sesini duyar ve koşarak babasının geldiğini sanır ancak hayal kırıklığına uğrar. Yusuf’un rüyası kötü bir haberci niteliğindedir. Yusuf, film boyunca genellikle karanlık ile görülür. Örneğin, rüyalarında, atölyedeki gemiyi direkli görünce ahırda oturduğunda, gündüzken bile evde karanlıkta oluşunda ve film sonunda ormanda uyuduğunda hep karanlık ile sunulur. Bu durum, Hz. Yusuf’un kuyuya atılarak karanlığa mahkum olması ile birlikte ele alınabilir.

Filmde, bal gibi şiirin de hikmet arayışını simgelediği söylenebilir. Çünkü şiir, ruhun özüne varabilmeyi ve bu dünyanın içinde insana bir düş gördürmeyi amaçlar. Öyle ki bir sahnede Yusuf, bir sınıftan şiir okunma sesi duyar ve merakla sınıfın aralık kapısından içeri bakar, gülümseyerek şiiri dinler. Şiir, Arthur Rimbaud’un ölümü, doğada olmak istemek üzerinden anlattığı Özlem şiiridir. Yusuf, okul çıkışı şiiri okuyan kızın peşinden gider, kızın ırmak kenarında düşürdüğü beyaz kurdeleyi alır ve daha sonra o kurdele ile gözünü kapatıp evde gezdiği görülür. O sırada bir şeye çarpar ve gözünü açtığında babasının denize açıldı dediği gemiyi tamamlanmış bir şekilde camında görür. Şiir vasıtası ile eline geçen ve gözlerine bağladığı bu kurdelenin, Yusuf’un hakikat gözünü açtığı düşünülebilir. Gemi, evdedir ve babası da tıpkı geminin geldiği gibi gelecektir. Ancak gemiyi bulduğunda Hamdi aklına gelir ve Hamdi’nin evine gider ancak çocuk hasta bir şekilde yatmaktadır. Yusuf, gemiyi Hamdi’nin yanına bırakır. Burada Yusuf’un haksız yere yapmış olduğu kötülüğün çocuğu hasta ettiği düşünülebilir.

Filmde, Yusuf ve annesinin Yakup’u bekledikleri süre içinde Yusuf’un gördüğü başka bir rüyada sisle kaplanmış bir orman görülür. Sis, genellikle karakterlerin bulanık ve bilinmez bir evreye girildiğinin tasviri adına kullanılan bir doğa unsurudur. Sonra babasının ağaçtaki kovanda ölmüş olan arıları yere attığını ve ölü arıların avcuna düştüğünü görür. O sırada ormanda kırılan bir dal sesi duyulmaktadır. Bu rüya filmde, ölümün birebir temsili olarak kullanılmıştır.

Yakup’un gidişi üzerinden günler geçer ve Zehra Yakup’u aramak için Yusuf’u anneannesi ile yaylaya gönderir. Yaylada bir grup kadın Miraç Gecesi adına toplanır ve içlerinden birisi Hz. Muhammed’in miraca çıkma olayını okur.

Okunan metin Şu sözlerle sonlanırken başka bir kadın odadakilere süt dağıtır: “Arkasından bana bir kap Őarap, bir kap süt ve bir kap bal getirildi. Ben sütü aldım.” Ulemenin diğer filmlerinin isimlerinin Bal’da da hikaye içinde yer etmeleri ve bu sahne ile sütün bilgeliği, yumurtanın ise umudu temsil ettiği düşünülebilir. Öyle ki babasının geleceği umularak ona özel yapılan rek için Yusuf’un kmesten yumurta alması umudu anımsatır. Yusuf, odadaki miraç olayını dinledikten sonra dışarı çıkar ve gecenin karanlığında su dolu bir kovaya ayın yansıdağını görür. Yusuf, yansımaya uzun bir süre bakar, ayın yani gökyüzünün o kovada olduğunu algılamaktadır. Daha sonra ona ulaşmak için elini kovaya daldırır ancak ulaŐamaz ve en sonunda kafasını suya sokar. Burada Yusuf’un varoluşunun artık tamamlandığı ve babasının yokluğu ile duyduğu yabancı duygunun artık sona erdiği yorumunu yapmak mümkündür.



*Görsel 16: Ayın Sudaki Yansması*

Filmin başında gösterilen, Yakup’un ağaçta asılı kalma sahnesi, Yusuf’un rüyası ile devamına kavuşur; Yusuf, rüyasında babasının ağaçtan düştüğünü görür ve korkuyla uyanır. O sabah Zehra, ağlamaklı ve dalgındır. Yusuf onu mutlu etmek için sütünü bir yudumda içer ancak kadın tepkisizliğini korur. O sırada köyden kadınlar gelir, hepsi gizli bir yastaymıŐ gibi Zehra’ya sarılır. Okulda, ğretmeni Yusuf’un okumasını ister fakat Yusuf tüm çabasına karşın yine okuyamaz, buna rağmen ğretmen o çok istediği kırmızı rozeti ona takar ancak Yusuf, tepkisiz kalır. Okuldan eve döndüğünde evin önünde kalabalık bir grup ve jandarmayı görür.

Herkes ağlamaktadır. Neler olduğunu gayet iyi anlayan Yusuf, babasının ölmüş olabileceği fikrini kabul etmez ve onu aramak için koşarak geri döner. Mezarlığa geldiğinde atmacayı görür ve peşinden koşarak ormana gider, daha sonra atmaca karanlık ormana doğru uçarak gözden kaybolur. Yusuf ormanın girişinde bir süre durur ve sonra ormana girer. Ormanın içi etrafı göremeyecek kadar karanlıktır. Yusuf, çevresine bakınırken gök gürültüsü duyulur. Gök gürültüsü, tedirgin edici ve korkutucu bir ormanı tasvir etmek için kullanılmıştır. Daha sonra Yusuf, ormanın karanlığında ilerler, gövdesi ve dışarıya taşan kökleri yosun tutmuş büyük bir ağacın kökleri arasında sanki o köklere aitmiş gibi gerçek dünyadan sıyrılmak için uykuya dalar. Bal, Doğu Karadeniz'in ilahi bir düşe kaynaklık eden doğasında Yusuf'un, babası Yakup ile olan ilişkisini gerçek ve düş arasında işlemektedir.

#### **4.2.6. Bir Arayışın Öyküsü: Kalandar Soğuğu**

Yönetmenliğini Mustafa Kara'nın üstlendiği Kalandar Soğuğu, etrafı sislerle ve yeşil kalabalıklarla çevrili bir Doğu Karadeniz köyünde annesi, karısı ve iki oğluyla yaşamını sürdüren Mehmet'in görünen bir biçimde geçim mücadelesini ancak içsel olarak varlık sorununu ele almaktadır. Mehmet ailesinin geçimini sağlayabilmek, yeni ve korunaklı bir ev inşa edebilmek, down sendromlu oğlunu doktora götürebilmek, borçlarını ödeyebilmek ve en önemlisi varlığına dair bir kanıt sunabilmek için bir umut dağlarda maden aramaktadır. Daha önce dağlardaki maden arayışının olumlu sonuçlanması Mehmet'in, içinde bulunduğu yoksulluktan ve acizlikten kurtuluşu, bulacağı madene bağlamasına neden olmuş böylece düşsel bir arayışa girişmiştir. Ancak karısı bu arayışını desteklemez, yevmiyeli bir işte çalışmasını ister. Çevresindeki insanların hakkında söylediklerine sessiz kalan Mehmet, dağlardan eli boş bir şekilde dönünce arayışını başka bir yöne çevirir ve ev halkını da ikna ederek boğasını güreşlere sokmaya karar verir. Aylarca elbirliğiyle boğayı çalıştırır ve beslerler ancak yalnız Mehmet'in değil tüm ailenin umudu olan boğa, güreşlerde yenilir. Uğradığı bu ikinci yenilgi ile bir kez daha ailesine ve kendine, kendini ispat edemeyen Mehmet iyiden iyiye sessizleşir.

Güreşi kaybetse de Mehmet ve ailesinin sahip olduğu en kıymetli varlıklardan biri olan boğanın, ipini çözüp kaçması ile aile bu sefer somut bir arayışa sürüklenir. Yağmurun, sisin ve ormanların izinde çıktıkları bu arayışın sonunda Mehmet, yalnızca boğayı değil en büyük düşü olan madeni de bulur.

Kalantar Soğuğu, dar ve karanlık bir mağarada güçlükle hareket eden, elindeki feneriyle aydınlattığı nemli kayalara dokunarak maden izi süren sonrasında memnun bir ifadeyle elindeki kaya parçalarıyla mağaranın karanlığından doğanın aydınlığına çıkan Mehmet'in nefes, çekiç ile gök gürültüsü seslerine karışan görüntüsüyle başlamaktadır. Bu ilk sahne ile doğa, insanın gayret ve mücadele sonucu ilişki kurulabildiği bir varlık olarak sunulur. Kalantar Soğuğu'nda doğa, bir arka plan veya manzara olarak kullanılmak yerine filmin tamamını kuşatan bir üst yapı görevi görmektedir. Karakter, hikaye ve mekan gibi bir filmin tamamlayıcısı olan öğeler filmde, doğanın varlığında toplanmış böylece doğaya canlı bir nitelik atfedilmiştir. Hep aşılmak istenen ancak diğer yandan da bir düşe kaynaklık eden dağları, bir bitki örtüsü gibi yıl boyunca toprağın üzerinden kalkmayan sisi, nemli otların üzerine doğacağı günü beklenen güneşi ve gür ormanları ile Doğu Karadeniz'in kendine has doğası, Mehmet'in karakteri ve hikayesiyle görünür kılınmıştır.

Mehmet'in ve ailesinin içinde yaşadığı doğa, bugün konforlu alanlarda düşleyip görmek veya keşfetmek istenilen bir mekan değil yaşamın devamı için daima ayak uydurulacak ve onun şartlarına göre hareket edilecek bir yer olarak betimlenir.



*Görsel 17: Mehmet'in Karlar Altındaki Evi*

Doğu Karadeniz'in ehlileştirilmemiş vadilerinde yaşam, tıpkı tarihte yerleşik düzende yaşayan insanlarınki gibi ilkel ve yalnızca hayatta kalmak için



geliştirilen gayret ile ilerler. Suyun, elektriğin ve lüks sayılabilecek bugün yaşamı kolaylaştıran teknolojinin olmadığı bu yerde insan ve doğa baş başadır. Belki bir yolculuk sırasında vahşi, ürkütücü ve uzak görünen, içinde bir yaşamın varlığı dahi tahmin edilemeyen bu yerde Mehmet'in tek umudu, maden bulup içinde sıkıştığı sefillikten kurtulmaktır. Filmde bu sefillik hem maddi hem de manevi bir boyuta sahiptir. Çünkü bugünün dünyasında doğadaki yaşam bile maddi kaygılarla sürdürülmektedir. Mehmet de maden sayesinde kazanacağı para ile ailesine daha iyi bir hayat sunmayı amaçlarken bu arayışını alay konusu eden insanlara karşı da kendini ispat etmiş olacak ve doğayla birlikte kendi içinde de verdiği mücadele sonucu, etrafını kaplayan sisi aralayarak varlığını görünür kılacaktır. Aslında onun maden arayışı doğayla mücadeleyi değil insanın kendiyile ve çevresindekilerle olan mücadelesini de temsil etmektedir. Varlık sorunu, bugün modern dünyaya ait olan insana özel bir kavram gibi algılansa da bu dünyanın havasını soluyan her insanı büsbütün kuşatan bir düşüncedir. Bu nedenle Mehmet'in çabası, doğanın içindeki insanın varoluş meselesini kanıtlar niteliktedir.

Kalendar Soğuğu'nda doğa, bir varoluş mekanıdır. İnsanın doğanın büyüklüğü ve acımasızlığı karşısında giderek ezildiği ve böylece yaşamdaki amacını, kimliğini ve varlık nedenini sorguladığı görülmektedir. Filmde doğa ile kurulan, yaşamın devamlılığı için mecburi olan aidiyet, varoluşu değersizleştiren ve insanı yaşama karşı savunmasız ve yorgun düşüren bir unsur konumundadır.

Doğayla ilişkilerin uyumlu bir sürece bağlanması için onunla mücadeleye girmenin bilinciyle hareket eden, doğayla somut bir ilişki kuran Hanife, Mehmet'e sürekli olarak onu değersiz hissettiren bir dille seslenir. Ancak ona karşı takındığı bu dilin nedeni, evin ve dışarının işleriyle uğraşmanın verdiği yük ve sefalet içinde geçen yaşamın yorgunluğudur. Yaşadıkları yoksulluk ve çaresizlik o kadar gerçekçi resmedilmiştir ki bir sahnede Mehmet'e sinirlenen Hanife, sütü süzmek için kullanacağı plastik kovayı fırlatıp atar ve hemen sonrasında alıp düzgün bir şekilde yerine koyar. Bu, kendinde bir şeyleri kırıp dökmeye hak bulamamasının göstergesidir. Çünkü hayatlarında o plastik kovanın bile kaybedilemeyecek bir değeri vardır.

Mehmet'in bu hayattan kurtuluş umudu maden keşfetmek ise Hanife'ninki de kocasının düzenli bir işe girmesidir. O, Mehmet gibi bir hayale kapılıp hayatlarının tümünden değişmesini dilemez yalnızca daha çabası bir hayatı arzular.

Film boyunca Mehmet, hep bir arayış peşinde görülürken Hanife kimi zaman odun taşırken kimi zaman ot yığarken kimi zaman da hayvanlarla uğraşırken görülür. Aslında ikisi de omuzlarında ağır bir yük taşımaktadır. Her ne kadar Hanife'nin fiziksel uğraş gerektiren işlerle mücadelesi daha yorucu betimlense de Mehmet, yetersiz ve önemsiz hissetmenin ağırlığı altında giderek ezilmektedir. Ancak Mehmet hayaline öyle körü körüne bağlanmıştır ki önünü göremediği bir şekilde hareket eder. Sanki vadiyi kaplayan sis, Mehmet'in zihnini de bulanıklaştırmış gibidir. Hanife, işlerini doğaya göre ayarlarken dağlarda maden arayan Mehmet, sonu hüsrarla biten arayışını kalandar kışıyla gelen kara ve yaratıcının takdirine bağlar. Böylece cesaret gösterip dile getiremediği başarısızlığının üstünü bir bakıma karla örter. Ancak umut da umutsuzluk da doğadır.

Mehmet'in maden bulmak için kayaları yerinden sökmesi gibi evde yerdeki tahtaları kaldırıp ahırdaki boğasına bakması başka bir arayışa yöneldiğini anlatır. Bu kez başka bir arayışın peşine düşerek kurbanda satıp maddi olarak az da olsa rahatlayacakları boğasını yarışlara sokmayı düşünür. Çünkü bu güreşlerin çok para kazandırdığını duymuştur. Mehmet'in düzenli bir işte çalışmak istememesinin sebebi de budur. Köydeki işler, hayatını yoluna koymak için vardır. Hayatta kalabilmek için öğünlerini geçirdikleri yarım ekmek yeterlidir ama yaşamak için daha fazlası gerekir, hayatta olmak yaşamak anlamına gelmez. Yaşamak, arzulanan bir eylemdir ve Mehmet yaşamayı düşler. O, içinde sefil kaldığı kuyuyu, adım adım tırmanarak aşmak yerine bir defada çıkararak ardında bırakmak ister. Mehmet'in, bu sefer o kuyunun içinden çıkış umudu boğası olsa da bir gözü hala arzuyla bağlandığı sisli dağlardadır. Ona göre dağlar öylece boşuna boşuna durmamaktadır; varlıklarının bir nedeni, çözülecek bir sırrı olmalıdır. Mehmet, dağlarla öyle tutkulu bir ilişki kurmuştur ki izleyici filmin bir sahnesinde Mehmet'in dağa tırmanırken adete dağ ile bütünleştiği, dağın bir parçası olduğu yanılgısına kapılır. Bu tırmanış sahnesi, onun doğaya tümüyle ait bir varlık olduğunu kanıtlar niteliktedir.



*Görsel 18: Kayalarla Bütünleşmiş Mehmet*

Filmde güneş neredeyse hiç görülmez. Mehmet ve ailesi yaşadıkları yerde, mevsim fark etmeksizin sislerin ve kara bulutların esiri olmuş gibidirler. Sis, sanki oradan başka bir hayatın varlığını unutturmak ve gidilebilecek yolların izini kapatmak için köyün üzerine çökmüş gibidir. Bu sis bulutu, ardında umutsuzluğu ve sıkıntıyı da getirmektedir ve ancak Mehmet'in içinde büyüttüğü çaresizliğini karısına açmasıyla aralanır. Ailesinin de desteğini alan Mehmet varlığını, boğasının başarısında görür gibi aylarını güreşe hazırlıkla geçirir. Boğa sahnelerinde köyün üzerinde güneş görülür. Çünkü Mehmet, çözülmüş varlığının parçalarını ortaya koyarak inanılan, desteklenen biri olmuştur. Böylelikle doğa, insanın içinde yaşadığı fiziksel mekanı karşılayan bir tanımdan ziyade, zihinsel süreçlere dahil olan tinsel bir varlık olarak vurgulanır. İnsanın doğa ile kurduğu ilişkide de bu tinselliğin izine rastlanmaktadır.



*Görsel 19: Bulutsuz Gökyüzü ve Boğa*

Kalandar Soğuğu'nda doğa, genel olarak insanın hayatta kalmasını sağlarken özel olarak hayata tutunmasına yarayan umuda kaynaklık eder. Örneğin, Mehmet boğasını otlatırken eski bir mezarlıkta oturur. Bu sahnede mezar taşları, taşlar boyunca uzanan otlar, otların içinde oturan Mehmet ve boğası Poyraz vardır. Doğa, içerisinde yaşamı ve ölümü barındırır, yaşam ise umutla devam eder. Mehmet'in, otların arasına karışıp aynılaştığı o taşlardan farkını ortaya koyan şey ise umudunun simgesi olan boğadır. Çaresizlik ve sıkıntının simgesi olan sis ise Poyrazın güreşi kaybetmesiyle tekrar köyün üstünü örter. Bir arayış daha sessizlikle son bulmuştur. Fakat Mehmet'in bu sessizliğinin nedeni yalnızca güreşin kaybedilmesi değil kendini ispat edememiş olması, varlığının gerçekliğiyle yüzleşerek kendini değersiz hissetmesidir. Rüyalarında dahi onu aydınlığa kavuşturacak bir geleceğin izini bulamayan Mehmet, yaşadığı anda onu arayışa yönelten düşünden tümenden uzak düşmüştür. Bundan sonra Mehmet'in nasıl bir yol izleyeceğini merak edilirken Mehmet, sis bulutunun köye getirdiği sessizliğe açtığı kapıyla yeni bir yaşama başlayacağı düşünülebilir. İbrahim ve Musti'nin toplayıp bir varilin içine doldurduğu salyangozlar varilin devrilmesiyle her yeri kaplamıştır. Salyangozun sarmal kabuğu, onlar için yeni bir döngünün temsilidir. Aynı zaman diliminde Poyraz'ın ipinden kurtulup kaçması bu döngünün seyrinin ne olacağına dair belirsizlik de içermektedir.



*Görsel 20: Salyangozların Evi Sarması*

Filmde dört mevsimine şahit olunan Doğu Karadeniz'in bir yaşam için ne kadar hoyrat olduğu ve burada doğanın, asla iplerini insanın eline vermediği; sürekli olarak bir düşün arayışında olan Mehmet'in bu defa kaybolan boğayı aramak için ailesiyle birlikte somut bir arayış içinde olduğu görülür. Film boyunca ilahi olana sırtını dayayan ve bir umut saplantısı içinde olan Mehmet, bu saplantıları zihninde açık bir biçimde yitince doğa, ona bu sefer izini sürmediği kurtuluşu ilahi bir biçimde sunar. Ormanın ortasında, mağarayı andıran bir çukurun başında filmde saflığın simgesi Musti vardır. Filmin bu son sahnesinde Mehmet, ilk sahnedeki gibi mağaranın içinde görülür fakat bu sefer film boyu peşinden koştuğu iki ayrı arayışı da mağaranın içindedir; maden ve boğa. Bu sahne ile filmin zamana ve mekana dayalı bir döngüye sahip olduğu anlaşılır. Yaşanan her hadise bir şekilde sonuca bağlanmakta ancak zaman ve mekan doğanın kaynaklık ettiği bir döngüyü takip etmektedir. Doğanın iyimser ve kötücül yönünü, Doğu Karadeniz'in eşsiz aynı zamanda ürkütücü manzarasında sergileyen Kalandar Soğuğu, doğa ve insan arasındaki ilişkiyi hem görünen hem de hissedilen bir mücadelenin gerçekçiliğine şiirsel bir bakışla müdahale ederek sunmaktadır.

#### **4.2.7. Parçalanmış Bir Bellekten Manzaralar: Rüzgarın Hatıraları**

Rüzgarın Hatıraları, çalışma kapsamında daha önce incelediğimiz Sonbahar filminin yönetmeni Özcan Alper'in bir diğer uzun metraj çalışması olmaktadır. Sonbahar'da olduğu gibi bu filmde de politik bir konuyu kendine mesele edinen ve

bunu yine Doğu Karadeniz’de gerçekleştiren Alper’in, bu defa hikayeyi işleyiş ve doğayı kullanış bakımından Sonbahar’daki şiirsel ve kişisel anlatımdan uzak düştüğü söylenebilir. Film, 1943 yılının başında, İkinci Dünya Savaşı devam ederken sanatçı kimliği ön plana çıkarılan Ermeni bir yazar olan Aram’ın, İstanbul’dan kaçarak Sovyetler Birliği’ne geçmek için sığındığı Doğu Karadeniz köyündeki özgürlük ve varlık sorununu ele almaktadır. Aram, çalıştığı matbaanın bir grup tarafından basılması ve arananın o olması nedeniyle arkadaşı Rasih tarafından Soçi’ye gönderilmek üzere önce sevgilisi Leyla’nın yanına Büyük Ada’ya, oradan da uzun sürecek bir deniz yolculuğu ile Doğu Karadeniz’de bir köye gönderilir. Köyde, onu evinde saklayan Mikail ve ilk başta onun kızı sandığı Meryem ile sessiz bir iletişim sürdürmektedir. Aram’ın burada tavan arasındaki günleri, geçmişinde anımsayamadığı anların sıkıntısı ile geçmektedir. Soçi’ye geçmek için arkadaşını bekleyen Aram için bu bekleyiş, doğanın zamansızlığı içinde zihnindeki bulanmış hatıraları beraberinde getirecektir. Tahtaların arasından izlediği doğa, evde sessiz bir ruh gibi dolanan Meryem ve içinde bulunduğu durum geçmişte yaşadığı göçün hatıralarını açığa çıkarır. Aram, tüm bu anıların ağırlığı ve doğanın içinde savunmasız bekleyişi ile hem bedenen hem de ruhen giderek güçsüzleşir.

Film, William Faulkner’a ait olan şu cümleler ile başlar: “Geçmiş asla ölü değildir, geçmiş bile değildir.” Bu ifade, Aram’ın hikayesinde çok önemli bir yer etmektedir. Çünkü Aram, geçmişini unutamamış hatta onu hatırlayamayan bu nedenle de silik hatıralara mahkum kalmış biridir. Onun bu hatıralar ile baş başa kalması ise İstanbul’da Türkçe-Ermenice yayın yaptığı matbaası için çok yüksek bir miktarda Varlık Vergisi istenmesi ve bunu ödemediği için de arananlar listesine yazılması ile başlar. Arkadaşı Rasih, bu verginin amacının para toplamak olmadığını, aslında işlev bitirmek amaçlı olduğunu ve onun ak sürüdeki kara koyun olduğunu söyleyerek Aram’ın ülkeden kaçmasının planlamasını yapar. Onu ilk olarak teyzesinin yanına Büyük Ada’ya giden sevgilisi Leyla’nın yanına gönderir. Ancak Aram, Leyla’nın yanında kalmaz ve neredeyse bir ay kadar gizlendiği başka bir evden gün doğumu ile ayrılarak nehir kenarında onu bekleyen, Doğu Karadeniz’e açılacak olan kayığa biner. Aram’ın sisli bir manzarada kayığa binip kıyıda uzaklaştığı ve ardında sevgilisi Leyla ve Rasih’in kaldığı bu sahne, Yunan yönetmen Theodoros Angelopoulos’un filmlerini anımsatır niteliktedir. Bu

benzerlik ise filmin görüntü yönetmeninin daha önce Angelopoulos ile bir arada çalışması ile açıklanabilir. Aram, sakın bir suda bindiği kayıktan, Doğu Karadeniz'in dalgalı sularına iner. Bu dalgalı ve bulanık denizin, Aram'ın köyde geçireceği zihin bulanıklığını simgelediği düşünülebilir.



Görsel 21: Aram'ın Kayıkla Açılması

Aram'ın geçmişine dair unutulmuş anların ve anımsanamayan yüzlerin netleştiği Doğu Karadeniz'deki öyküsü ise Mikail ve karısı Meryem'in evinde kalması ile başlar. Doğu Karadeniz'de görmeye alışık olunan ahşap bir köy evine sahip olan Mikail, komşularının sıklıkla gelip gittiği evinde gizlilik nedeniyle Aram için evin tavan arasını hazırlamıştır. Aram, etrafın sonsuz bir yeşillikle kaplandığı bu köyde, doğanın içinde, saklandığı tavan arasında tutsak olmuş gibidir. Başka bir deyişle Aram, doğanın insana tanıdığı özgürlük alanı içinde aidiyetini bulamadığı için sıkışık kalmıştır. Öyle ki ırmak kenarında onu bekleyen kayığa binmeden önce şu sözleri duyulur: “Ev bitti, tutsak bir uçmak benimkisi. Nasıl bir hayat hangi toprağa bağlar beni? Artık denize, şehre, ormana açılan kapılar yok.” Aram yalnızca yaşamını kurtarmak için kaçmaktadır. Ait olduğu topraklarda yaşama imkanı kısıtlanmış ve çareyi, geçmişte olduğu gibi başka bir göçün izini sürmekte bulmuştur. Aram, tavan arasında kaldığı günler yalnızca yemek yerken Mikail ve ondan yaşça küçük olduğu için kızını sandığı Meryem ile iletişim içine girer. Ancak bu iletişim de sessizlikle ve bakışmalarla sağlanır. Mikail isminin, daha önce Sonbahar filminde ana karakterin ölmeden önce vaktinin çoğunu geçirdiği ve onu,

görmek istediği doğa ile buluşturan arkadaşının adı olarak kullanıldığı görülmüştür. Bu filmde de aynı şekilde, ana karakterin yaşadığı son günlerde iletişim kurduğu ve doğada onun sayesinde bulunduğu kişi olarak görülmektedir. Buradan hareketle filmlerde Mikail isminin kullanımı için kutsal dinlerdeki dört büyük melekten doğa olaylarını düzenleyen ve kurtuluşu ve koruyuculuğu temsil eden melek olan Mikail meleğinden etkilenilmiş olabileceği yorumu yapılabilir.



Görsel 22: Doğadaki Mikail

Aram'ın göç, hatıralar, yaşam ve ölüm arasındaki öyküsü, bir eşi değil de bir tutsağı canlandırdığı düşünülen Meryem ile değişime uğrar. Aram'a göre Meryem, kafese kapatılmış ürkek bir serçe gibidir. Onu, tıpkı kendi gibi doğada esir görür. Çünkü Meryem seyirciye, evin hanımı olmaktan çok Mikail'in Aram gibi yardım ettiği biri gibi sunulur. Tam olarak hikayesinden bahsedilmeyen Meryem'in Rus olduğu ancak neden Mikail ile olduğu ve nasıl Doğu Karadeniz'e geldiği anlatılmaz. Meryem, evde varlığı dahi hissedilmeyen, Aram'ın yanında çok bulunmayan ve konuşmayan biridir. Meryem, bir gün Aram'ın tavan arasındaki bavulunda resim yaptığı defteri ve kimliğini bulur; deftere onu çizmiş olduğunu görür, kimliğe bakınca ise Aram'ın gerçekte kim olduğunu anlar. O günden sonra Meryem'in Aram'a olan uzaklığı giderek yerine sessiz ve derin bir bağa bırakır. Çünkü o da Aram gibi kökü bir yere bağlı olmayan ve yaşadığı yere yabancı biridir. Mikail'in evde olmadığı bir gün ise Meryem, az da olsa Aram ile konuşmaya başlar böylece ikili arasındaki sessizlik bozulur. Aram ile arasında kısa zamanda oluşan



bağ, ikisinin de aitlik hislerini kaybetmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Filmde, Meryem ve Aram karakterini birbirine bağlayan imge ise yalnızca ikisinin gördüğü beyaz attır. Beyaz, genel olarak masumiyeti, huzuru, umudu temsil ediyor olsa da bazı kültürlerde ölümün ve sonsuzluğun simgesi olarak kullanılır. Filmde beyazın kullanıldığı sahnelere tedirgin edici bir doğa unsuru olan gök gürültüsü ve silah sesi eşlik eder. Öyle ki Meryem, gök gürültüsünün ardından beyaz çarşafları toplar ve beyaz atı gördükten sonra gök gürler. Aram ise atı gördükten sonra silah sesi duyulur. Beyaz rengin temsili bağlamında bu kullanımlar, öykünün nasıl bir sonuca varacağına ipucu niteliğindedir.

Savaş devam ederken devlet, kuşku uyandıran her olaya karşı tetikte olması nedeniyle sınırlarda ve köy genelinde sürekli olarak asker bulundurmaktadır. Köyden birkaç kişinin askerler tarafından alınması ve askerlerin sürekli olarak hem sınır hem de köy genelinde geziniyor olması Mikail'i tedirgin eder ve Aram'ı ormandaki eski küçük bir kulübeye yerleştirir. Aram böylece tam anlamıyla ona geçmişini anımsatan, katıksız doğanın içine girer. Filmde doğa, yönetmenin diğer filmi olan Sonbahar'dan farklı bir biçimde kullanılmıştır. Sonbahar'da doğa, hikayenin geçtiği bir mekandan ziyade hikayenin parçası olan ve karakteri temsil eden bir unsur niteliğinde kullanılırken Rüzgarın Hatıraları'nda doğa, karakterin geçmişini hatırlamasına imkan tanıyan bir mekan veya manzara olarak kullanılır. Örneğin, ormanda uluyan bir kurt Aram'ın net olarak anımsayamadığı ama onu güçsüz düşüren çocukluğundaki göç anılarını anımsatarak onun, olduğu yerde bayılmasına neden olur. Aram için doğa, sığınılacak bir yerken içinde tutsak olunan kalın bir mekana dönüşmüştür.

Rüzgarın Hatıraları'nda yabancılaşmadan kurtulmanın çözümü olarak doğa bir sığınak konumuna gelmiştir. Başka bir deyişle yabancılaşma, beraberinde bir kaçış olarak doğaya sığınmayı gerektirmiştir. Filmde Aram'ın ve Meryem'in doğanın içinde yaşadığı yabancılaşmanın, aidiyetsizliğin bir sonucu olduğu söylemek mümkündür. Her ikisi içinde doğa, özgürlük alanı gibi görünse de onları hapseden bir konumda tutulmuştur. Doğa onlara hem kaçışı vaat eden hem de onları hapis tutan bir konumdadır. Böylece doğa, kaçmanın ve tutsaklığın simgesi olmaktadır. Bu tutsaklık, zihnindeki hatıralara tutsak olmasına da neden olmuştur.



Görsel 23: Aram'ın Geçmişini Anımsamaya Çalışması

Belleği, içinde bulunduğu doğa ve kaçıyor oluşu ile gün yüzüne çıkan, geçmişin acı veren ve bu nedenle net olarak anımsanamayan parçaları ile doludur. Bu nedenle Aram sürekli olarak bitkin, baygın ve zayıf olarak görülür. Hatırladığı kadarıyla çizdiği resimlerde, yüzleri çizemediği için sıkıntılı anlar yaşar. Özellikle, annesini anımsamaya çalıştığı sahnelerde bu hali daha da belirginleşir çünkü zihni annesini anımsatan imgelerle doludur. Bu imgeler, kasvet içeren doğa manzaraları ile örtüşür. Aram'ın sığındığı köy sürekli olarak yağmur yağan, sis çöken ve gök gürleyen bu nedenle de kasveti ve sıkıntıyı anımsatan bir yerdir. Öyle ki yağmur çok yağdığı için Aram'ın orada bulunduğu aya “çürük ayı” denilmektedir. Aram, saflığı ve sağlığı temsil eden doğada çürük ayını yaşamaktadır.

Aram, ormanın içindeki kulübede tavan arasında kaldığı günlerden daha yalnız ve güçsüzdür. Ormanla baş başa kalmak onu hem doğadaki tehlikelere hem belleğindeki görüntülere karşı savunmasız bırakmıştır. Ancak bu durum anımsayamadığı yüzlerin netleşmesini sağlamıştır. Kulübenin duvarlarına çizdiği göç anından hatırladığı insanların yüzleri, onun yalnız bekleyişine eşlik etmektedir. Bu bekleyişinin bir sonunun olmadığı gerçeğiyle ise Meryem'in ona getirdiği yiyecekleri sardığı gazetede arkadaşının ölüm haberini gördüğünde yüzleşir. Kaçış yolu kapanan Aram, içinde tam anlamıyla tutsak olduğu doğaya acı ve kapana kısılmışlık hissi ile saldırır. Aram'a karşı olan hisleri nedeniyle Mikail'e, Rusya'ya ailesinin yanına dönmek istediğini söyleyen Meryem, doğa hakkında öğrenilmiş

bilgilerle hareket eder; Aram'a dağlardaki karın bittiğini ve yağmur yağmazsa kaçmaya imkan tanıyan bir yer olduğunu söyler. Çünkü Meryem, böylesine hoyrat bir doğada ancak ona uyum sağlandığında sorunsuz bir yaşamın mümkün olduğunun farkındadır.

Aram kulübesinde zayıf bedeni ve zihniyle baş başayken komşusunun ihaneti nedeniyle Mikail'in evini askerler basar ve Mikail, Meryem'e nasıl kaçacağını tarif ederek ona kulübeye gitmesini söyler. Böylece Mikail, iki hapsolmuş ruhu özgür bırakmak için kendisini feda etmiş olur. Sisle kaplanmış ormanda kaçıışı sağlayan nehre doğru koşan Aram ve Meryem, kayığa binip sislerin arasında kıyıdan uzaklaşırlar. Ancak onları takip eden askerler ateş etmeye başlar ve önce Meryem sonra da Aram vurulur. Birbirlerine sarılarak içinde yattıkları ve yaşam için bindikleri bu kayık onların tabutu olur. Bu sahne, görsel açıdan sinemamızın o döneme göre anlaşılmamış, kült ve kişisel filmlerinden biri olan Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı'nı, duygu olarak da Angelopoulos'un Ağlayan Çayır filmini anımsattığı söylenebilir. Rüzgarın Hatıraları, dönemin baskıcı uygulamalarından kurtulmak adına ülkeden kaçmak için Doğu Karadeniz'de saklanan Aram'ın, geçmişi ile baş başa kaldığı ve sığınağı bulduğu doğada, sıkışık kalma öyküsünü işlemektedir.

#### **4.2.8. Kurdun Gölgesinde: Sibel**

Yönetmenliğini Çağla Zencirci ve Guillaume Giovanetti'nin yürüttüğü Sibel, küçük yaşta geçirdiği hastalık nedeniyle konuşamayan ve yalnızca kuş dili ile iletişim kurabilen Sibel'in, Doğu Karadeniz'in ehlileştirilmemiş ormanlarında varoluşunu ispatlamak ve özgürlüğünü kurmak adına gösterdiği çabayı konu ediniyor. Sibel, herkesin kuş dili bildiği Kuşköy adlı köyde kız kardeşi ve köyün hem muhtarı hem de bakkalı olan babası ile birlikte yaşamaktadır. O, engeli nedeniyle kız kardeşi başta olmak üzere köy halkı tarafından dışlanan ve hor görülen biridir ve yalnızca babası ve köylü tarafından dışlanan bir diğer kişi olan Narin ile anlaşabilmektedir. Tüm gününü tarlada çalışarak ve ormanda var olduğuna inanılan kurdu öldürmek için ormanda gezinerek geçirmektedir. Sibel için ormandaki kurdu öldürmek herkesin takdirini almak, herkese kendini kanıtlamak ve herkes tarafından benimsenmek için önemli bir meseleye dönüşmüştür. Sibel'in kurdun peşinde geçen, sıradan gibi görünen ama bir o kadar yorucu olan

günlerinden birinde ormanda yabancı biri olan Ali ile tanışması üzerine hem kendi içindeki hem de çevresindeki insanlarla olan düzeni değişmeye başlar.

Film, bir kafaya ait röntgen görüntüsüne eşlik eden Türkçe konuşmalar ve o konuşmaların karşılığı olan ıslık sesleri ile başlar. Giriş niteliğinde olan bu sahneden sonra ormanın içinde elinde tüfeği ile bir şey arıyormuş gibi tedirgin bir şekilde etrafına bakıp ateş eden Sibel görülür. Sessiz ve tetikte bir şekilde ormanda arayışına devam eden Sibel, ormandaki sığınacağı niteliğindeki eski bir ahşap kulübeden kürek alıp kulübenin arkasında genişçe kazılmış çukura girer ve torbasındaki hayvan iç organlarını çukura koyup daha önce koyduğu, kurumuş iç organları toplayıp çukurdan çıkarır. Sibel, ormanda yaşadığı inanılan kurdu yakalamak için gününün önemli bir vaktini bu uğurda harcamaktadır. Tüm bunları yaparken Sibel'in, tıpkı doğaya ait vahşi bir hayvan gibi doğaya uyum sağladığı görülür.



*Görsel 24: Ormanda Sibel*

Herkesin çekindiğı ve ıssız bulduğu orman, Sibel için rahatça hareket edebildiğı, kendini olduğu gibi, özgürce gerçekleştirdiğı ve ait hissettiğı bir mekandır. Sibel, doğada ne kadar özgürse köy içinde o kadar kısıtlanmış ve dışlanmış bir hayatı yaşamaktadır. Filmin daha ilk sahnelerinde Sibel'in köy içinde istenmeyen ve hor görülen biri olduğu anlaşılır. Sözgelimi, çay tarlasındaki kadınlar öbek halinde çalışırken Sibel, tek başına ve onlardan uzakta çalışıp onlardan uzakta mola verir. Dışlanmış olmasına rağmen yakınlık kurmak için su verdiğı kız

tarafından da kötü bir tavırla “uğursuz” denilerek uzaklaştırılırken tarladaki kadınlardan da aynı tepki görür. Böylece Sibel’in aslında toplumdan kendini soyutlamadığı, toplumun tecridine maruz kaldığı anlaşılır. Bu nedendir ki ona farklı bir gözle bakan ve onu dışlayan birinin olmadığı doğada özünü rahatça açığa çıkarmaktadır.



Görsel 25: Ağaç Gövdesinde Yatan Sibel

Sibel, ormanın tehlikeli bir yer olarak adlandırıldığı köyde, babası ve kız kardeşi Fatma ile birlikte ona gösterilen baskılara rağmen sakin bir hayat yaşamaktadır. Annesi küçük yaşta ölen ve beş yaşında geçirdiği ateşli hastalık sebebiyle konuşamayan, bu nedenle de köylüler arasında “sakat” olarak adlandırılan Sibel, engeli nedeniyle yalnızlığa itildiği bu köyde yalnızca babası ve köyün başka bir dışlananı olan, gençlikteki sevgilisini ormandaki evinde bekleyen Narin isminde yaşlı bir kadınla rahatça iletişim kurabilmektedir. Bu iletişimi ise kuş dili ile sağlamaktadır. Yitirdiği konuşma becerisi yerine kuş dilini koyan Sibel, sessizliğini ıslık ile yok etmektedir.

İçinde yaşadığı topluma aidiyet kurmak için gerekli olan dilden yoksun olan Sibel’in köylü tarafından itildiği uzaklık, giderek yabancılaşmaya dönüşür. Bir birey olarak yok sayılma, değersizleştirme ve dışlanma hali Sibel’in içe kapanmasına neden olurken bir yandan da dışlandığının farkında oluşu ile içine sürüklendiği bu yabancılaşmayı aşmak için kendine, kurdu öldürmeyi hedef koyar. Yakalamaya çalıştığı yaban hayvanı gibi ormanda iz süren Sibel, kurda tuzak

kurduğu çukuru her gün kontrol eder. Hiç koşulsuz onu kabul eden ormanda evindeymiş gibi rahatça, bir ağacın altında uzanırken bir sesle irkilir ve tüfeğini alarak boyunca uzamış gr bitki örtüsü içinde iz sürmeye başlar. O sırada Sibel'in hikayesini değiştirecek olan Ali, saklandığı otların arasından çıkar ve ikili tıpkı iki yabani hayvan gibi birbirlerine saldırır. Sonrasında ise Sibel, içinde bir gün kurdu bulmayı mit ettiği çukura Ali'yi iterek ormandan uzaklaşır. Köy halkından ve jandarmalardan saklanan Ali, Sibel tarafından çukura itildiğinde bacağına bir kemik saplanır ve yaralanır. Filmde Ali, asker kaçağı veya terörist olarak anılan, kimliği net olarak belirtilmeyen bir yabancıdır. Bu kimlik muammasının, karakterin üzerinde düşünülmemesi veya karakter ile özdeşlik kurulmaması istenildiği için oluşturulmuş olabileceği yorumu yapılabilir. Öyle ki Ali, kurttan korkan köy halkı için ormandaki kurt, Sibel'in öyküsü için ise kendini gerçekleştirmesi için bir unsur niteliğindedir.

Filmde doğa, varoluşu yeniden kazanmak için bir araç olmaktadır. Filmde, Sibel'in varoluşunu gerçekleştirmesi ve varlığını ispatlaması için içinde bulunduğu yabancılaşmadan kurtulması gerekmektedir. Sibel, doğaya tamamıyla ait ve doğada tamamıyla zgr bir bireydir. Ancak bu özgürlük insanlar tarafından kısıtlanmaya çalışılmaktadır. Filmdeki zgrlk, doğanın sağladığı katıksız bir özgürlüğü temsil etmektedir.



*Görsel 26: Sibel'in Ormanda Bulduğu Kemikler*

Filmde, Sibel ve doğa arasındaki uyumlu ilişki yalnızca Sibel'in davranışları ile değil sahip olduğu doğa bilgisi ile de görünür kılınmaktadır. Yaralı olan Ali'yi tıpkı tarih öncesi çağlarda yaşayan bir şifacı gibi otların yardımını ile iyileştirmeye çalışır. Ali ile sessiz bir iletişim kurduğu bu süreçte, ormanda kurda ait olduğunu düşündüğü kemikleri toplamaya başlar. Filmde bu kemiklerin Ali'nin ormana gelişi ile birlikte ortaya çıkması ise Sibel'in ruhsal bir özgürlüğe kavuşması hususunda temellendirilen kurt imgesinin, Ali karakteri ile anlam bulması ile bağdaştırılabilir. Hem kurda ait kemikleri bulma heyecanı hem de Ali'nin varlığı ile duygusal olarak etkilenen Sibel, toplumdaki konumu nedeniyle bastırıldığı kişiliğini açığa çıkarmaya başlar. Daha önce alışık olmadığı süslü elbisesi ve düzgünce süremediği ruju ile köydeki kınaya gittiğinde önce kız kardeşi Fatma sonra da diğer kızlar tarafından aşağılanır ve bir kez daha toplumsal dışlanmaya maruz kalır. Sibel, köy içinde arafta kalmış bir ruh gibidir. Ne onlar gibi olduğunda ne de doğadaki vahşi hali ile toplum tarafından kabul görür. Aşağılanma ve öfke hissi ile hareket eden Sibel, topladığı kemiklerin insan kemiği olduğunu söyleyen Ali'ye saldırır, sonrasında ise yine vahşi bir hayvan güdüsü ile sevişirler. Ancak bu durum Sibel için başka bir dışlanmayı da beraberinde getirir. Henüz okulu bitmemesine rağmen evlenmek isteyen Fatma, Sibel'i ormanda bir adamla gördüğünü tüm köye yayar. Böylece Sibel, onun en büyük destekçisi olan babası dahil tüm köyün keskin tavrı ile karşı karşıya kalır; köyü kadınlar tarafından dövülür, babası tarafından eve kapatılır ve "uğursuz, sakat" olarak adlandırılmasının yanına "namussuz" da eklenir. Tüm bunlar olurken Sibel'in varlığını görünür kılmasını sağlayan Ali ise görevini tamamlamış gibi ormandan aniden kaybolur. Ali'nin habersiz gidişi ile bir bilinmezliğin ve hayal kırıklığının içine düşen Sibel'in sessiz haykırışlarına ormanın karanlığı eşlik eder. Filmde doğa, Sibel'in içinde bulunduğu ruh halini anlatmada bir araç görevi üstlenmektedir. Örneğin, Sibel topladığı kemiklerin insan kemiği olduğunu ve bu kemiklerin dışlanma halinin nedeni olduğunu kavradığında gök gürültüsü duyulur, yağmur yağar ve köyü çevreleyen tepeler sislerle kaplanmış bir halde görülür. Tüm bu doğa unsurlarının Sibel'in yaşadığı karmaşayı aktarmak için kullanıldığı söylenebilir. Film boyunca orman kasvetli, karanlık ve tedirgin edici bir biçimde gösterilirken Sibel ve Ali'nin sevişmesinin ardından ormanın, ağaç dalları arasından süzülen güneş ışıkları ile aydınlandığı görülür. Bu, Sibel'in öyküsü için bir değişimin habercisi niteliğindedir. Buradan hareketle doğa,

hikayenin seyri için Sibel'in duygu durumlarını tamamlayıcı bir rol üstlenmektedir denilebilir.



*Görsel 27: Güneş Işıklarının Süzüldüğü Orman*

Sibel, insanların ona olan tavırlarından dolayı varoluşunun değerli oluşunu, insan oluşunu ve bir kadın oluşunu unutmuştur ancak ormanda yakalamayı umduğu kurt yerine Ali ile karşılaşınca unuttuğu bu kavramların gerçekliğini kavrar ve hem çevresine hem de kendine olan bakışı değişir. Böylece Ali'nin varlığı ile silikleşmiş benliğini aşar ve itildiği yabancılaşma çukurundan çıkarak toplum içinde var olduğunu gösterir. Toplumda kabul görmek için öldürmek istediği kurdun, toplum tarafından uydurulan bir korkutmacadan ibaret olduğunu anlaması, Sibel'in özgürleşmesini ve içine girdiği yabancılaşma duygusunu aşmasını sağlayan en büyük unsurlardan biridir. Bu farkındalık ile hareket eden Sibel, köydeki dedikodular yüzünden evlilik işi bozulan ve bu nedenle utancından köy içine çıkamayan Fatma'ya yol gösterici olur. Köy halkının, engeli ve namusu hakkındaki ithamlarına aldırmandan Fatma ile yürüyen Sibel, ona başını dik tutmasını söyler. Ormanda izini sürdüğü kemiklerden aslında çevresinde binlercesi olduğu gerçeğini ve onları toplamaktan çok yok sayması gerektiğini kavrayan Sibel, köylü kadınlara ıslık diliyle, "Ne dağda kurt var ne bende namus." der. Böylece Sibel, ormanda adanmışlıkla aradığı ve zihnini meşgul eden kemik seslerini ıslık sesiyle bastırır. Sibel, farklılığı nedeniyle dışlandığı ve yabancılaştırıldığı köyde, ormanda özgür



olan ve orman sayesinde özgürlüğünü tamamlayan Sibel'in, kendi varlığını tanıması hikayesini konu edinmektedir.

#### **4.2.9. Sisi Aralamak: Kovan**

Eylem Kaftan yönetmenliğindeki Kovan, gençlik yıllarında Almanya'ya yerleşen Ayşe'nin, annesinin ölümüne günler kala Doğu Karadeniz'in sisli ve yağmurlu vadileri arasındaki köyüne dönerek oraya olan aidiyetini sorgulamasını ve varoluşuna anlam bulma çabasını konu edinmektedir. Ayşe, köyün insanlarından ve ailesinden farklı olması ve ailesinin onun geleceğine ve kariyerine dair büyük beklenti içinde olması nedeni ile Almanya'ya gönderilmiştir. Ancak Ayşe, ne gittiği yerde ne de doğduğu yerde tam anlamıyla aitlik kuramamış biridir. Annesinin hastalığı nedeniyle döndüğü köyde arıcı olan annesi ona, en büyük korkusu olan arıları emanet eder. Annesinin ölümü üzerine onunla yaşayamadığı anların pişmanlığı ve hayata dair somut bir varlık göstermek gayesi onu, arıları sahiplenmeye iter. Bu sahiplenme sürecinde birçok kez umut, vazgeçiş, sevinç, ümitsizlik ve hiçlik duygularının yanı sıra kovanlarına dadanan Kestane isimli bir ayı ile yüz yüze kalır. Böylece Ayşe, yaşama kök salabilmek ve hem köyü hem de rüyalarını kaplayan sislerin ardını görebilmek için doğaya ve kendi varlığına karşı bir mücadele içine girer.

Kovan, Gürcüce bir türkü eşliğinde, arabanın ön camından görülen sisle kaplanmış olan yolda keçi sürüsünün görüntüsü ile başlar. Daha sonra arabada bu durumdan pek de memnun olmadığı anlaşılan Ayşe görülür. Keçi, geçmişten günümüze dek üzerine çeşitli anlamlar yüklenmiş özellikle mitolojik, doğaüstü ve gizemli bir doğa varlığı olarak iyiyi anımsatmayan bir imgeye dönüştürülmüştür. Filmde de keçinin, belirsizliği temsil eden bir doğa unsuru olan sis ile bir arada kullanılması Ayşe'yi bekleyen yeni ve tedirgin edici bir başlangıç tasvir eder niteliktedir. Sis, içinde yol bulma arayışının bilinmezliği ile hem film evreninin yaratımına hem de karakterin öyküsünün tasviri adına önemli bir simge olarak kullanılır. Ayşe, köy yolunun sisler içinde onu karşılamasından sonra eve ulaştığında sislerin dağılmış olduğu güneşli bir hava görülür. Onun için aile evinin, hayatının seyrini değiştirecek ve esas olan yuva anlamına geldiği söylenebilir.



*Görsel 28: Sisin İçindeki Keçiler*

Ayşe eve vardığında ablası ile olan konuşmalarından annesinin çok hasta olduğu ve sayılı günleri kaldığı anlaşılır. Hasta yatağında yatan annesi, Ayşe'ye büyük bir sorumluluk yükleyerek arılarını ona bıraktığını söyler ancak Ayşe, arılardan korktuğunu ve bunu yapamayacağını söyler. Henüz geldiği köyde annesinin durumu ve ona bıraktığı emanetin yükü, onun için yeni bir dönemin başlangıcı niteliğindedir. Bu konuşmadan sonra ise dışarı çıkıp önündeki büyük ve sonsuzluğu andıran geniş vadiye bakarken kuşların sesi duyulur. Bu sahnede kuşların, bir masalı anımsatan ötüşleri ile umudu ve güzeli temsil ettikleri düşünülebilir. Ancak doğa iyiyi işaret ederken Ayşe içindeki karmaşadan dolayı o gece uykudan korkarak uyanır; yüzünde bir arı gezdiğini, kovan içindeki arıları ve sisin içindeki keçileri görür.

Filmde Ayşe'nin öyküsünü belirleyen annenin evinin duvarları, çocuklarının ve hayvanlarının fotoğrafları ile doludur. Anne, tıpkı doğanın tüm varlıkları koşulsuz bir biçimde içinde barındırdığı gibi hayvanlarını ve çocuklarını ayırmadan bir tutmaktadır. Doğanın sahiplenici rolünü üstlenen annenin ölümüne Ayşe ilk başta tepkisiz yaklaşır.



Görsel 29: Beyaz Çarşaflar Arasında Ayşe ve Ablası

Ayşe, bahçede beyaz çarşaflar arasında ablasına rüyasını anlatırken görülür. Burada beyaz rengin kullanılması, hikayenin görselliğine katkı sunarken o mekanın Ayşe için huzurun ve güvenin merkezi oluşunu temsil eder niteliktedir. Rüyasında, annesinin ona sürekli “geç kaldım” demesinden bahseder. Daha sonra balkonda asılı olan mavi taşlı rüzgarlık görülür. Bu sahnenin Krysztof Kieslowski’nin Üç Renk üçlemesinin ilk filmi olan, duygusal olarak bir özgürlüğe ulaşmaya ve yalnızlığı ile içinde bulunduğu bunalımı aşmaya çalışan Julie’yi konu edinen Mavi’yi anımsattığı söylenebilir. Ayşe de tıpkı Julie gibi hayata olan aidiyetsizliği ile bir bunalımın içindeyken varlığını özgür kılmaya çabalar. Ayşe, annesinin ölümünden sonra eski bir kutuda, ana arı hakkındaki bir kitapta annesi ve kendi çocukluğunun olduğu bir fotoğraf bulur. Daha sonra kutuda duran el aynasını alır ve yüzüne yakın tuttuğu fotoğrafa aynadan bakar. Fotoğrafı bu kitapta bulması, annesinin ana arılığı ona bırakışını ve kovanda artık, başka bir ana arı vaktinin geldiğini simgeler niteliktedir. Ayşe’nin yıllardır gitmediği köye dönmesi ve annesinin ölümü, onun için zor bir dönemin başlangıcı olur. Annesinin emaneti olan arılara bakmak istemez ancak ablasının satmasına da karşı gelir. Annesi ile küçükken yürüdüğü ormanda bu defa kararsızlık içinde yürürken annesinin “hiç unutma” dediği ağaçtaki kovanı görür, böylece bir çözülme anı yaşar. Unutmanın ve geç kalmış olmanın pişmanlığı ile annesi ve yaşamı için ilk defa ağlar. Sonrasında ise kuş seslerinin eşlik ettiği ormanın yeşilinin içinde sanki ormanın bir parçasıymış gibi oturduğu görülür. Bu

sahne ile birlikte Ayşe'nin bundan böyle kök salacağı toprağı bulmuş olduğu söylenebilir.

Kovan'da doğa, eylem özgürlüğünü ve eylemlerin kısıtlılığını temsil eder niteliktedir. Doğa, insana geniş bir alan sunarken insan-doğa arasında kurulan aidiyetin ve bu doğrultudaki ilişkilerin şekillenmesine imkan tanımaktadır. Filmde yabancılaşma kavramı, doğduğu doğa ile arasındaki bağları koparan, aidiyetini yitiren ve varoluşunu sorgulayan Ayşe karakteri ile verilmektedir. Yabancılaşmanın aşılması ise doğa ile yeniden bağ kurma uğraşları ile gerçekleşmektedir. Filmde doğa, onunla mücadele halinde iken insan için elverişli ve huzurlu bir yer olarak yer etmektedir. İnsan ve doğa ancak karşılıklı bir denge kurduğu zaman doğa, yaşamaya elverişli bir mekan olmaktadır. Filmde doğa, insanın hayata karşı tutunduğu, aidiyet kurduğu, özünü bulduğu yer olarak gösterilir. Ayrıca doğa, içinden kaçılan ancak uzaklaşınca ise insanın yarım hissettiği bir parçası olarak sunulur. Öyle ki Ayşe de İlker de doğdukları doğayı geride bırakıp gitmiş olmalarına rağmen hayatları boyunca bir şeyin eksikliğini çekmiş ve doğalarına döndüklerinde tamamlanmış gibi hissetmişlerdir. Bu nedendir ki Ayşe'nin, karakteri bağlamında doğaya yabancı bir gözle bakacağı düşünülse dahi o, doğaya karşı merak, huzur ve aitlik besler ve doğada bulunduğu anlarda sıklıkla mutlu ve huzurlu görülür. Örneğin, oralı olamadığını söylemesine rağmen ormanda boyuna kadar gelen otların içinde yürürken ait olduğu yerdeymiş gibi gülümser. Ya da bahçede gezinirken etrafını keşfeden gözlerle bakar ancak bunu, bir yabancıнын merakından çok keşfetmekten ve görmekten memnun gibi yapar.

Arılardan çok korkmasına rağmen Ayşe, varoluşunu görünür kılabilmek için bu korkusunun üzerine gitmek için annesinin kovanlığına gider. Onun için duyduğu bu korkuyu aşmak ve üstesinden gelmesi kolay değildir bu nedenle kovanlıkta korkuyla hareket eder ve arıcı kıyafeti giymiş olmasına rağmen bir arı tarafından sokulur. Bu, arıların “hoş geldin” deyişi olarak adlandırılabilir. Fakat bu karşılama sonra geri çekilmez ve ertesi gün yeniden kovanların yanına gider. Korkmadan geçen bir günün ardından kovanları kapatırken gök gürlemeye başlar. Gök gürültüsü sinemada, korkutucu bir unsur olarak kullanılırken filmde de bu amaçla kullanılır; tedirgin edici ses ve ardından gelen yağmur, balın olmamasına neden olur. Ancak Ayşe, buna aldırış etmez o, yeni başladığı bu yolda kendinden

emin ve umutlu bir şekilde yürümektedir. Ayşe kendini kovanlığa ve yeni işine daha ait hissedebilmek için arıcılık hakkında araştırmalar yapmaya başlar hatta sarı renkte bir arıcılık kostümü ve yağmurda dahi bal yapabilen bir arı numunesi sipariş eder. Sarı kıyafeti ile tıpkı bir ana arı gibi kovanlığa gittiğinde yeni arıyı, kovana koymasını için yanında çalışan Ahmet'e verir. Ancak Ahmet, bunun geni bozacağını söyler ve yapmak istemez. Ayşe onu işi ile tehdit eder ve Ahmet, ana kraliçe arıyı öldürmek gerektiğini söyler. Ancak kraliçe arıyı öldürüp kovana kapattığı an Ayşe, yeni arıyı koymasını ister o an Ahmet, sinirli bir biçimde arıların anasızlığı hissetmeleri gerektiğini yoksa ölebileceklerini söyler. Sonraki gün ise yeni arı kovana yerleştirilir. Böylece Ayşe, kovanlara sahip olmanın verdiği güç ile Ahmet'e istediğini yaptırmayı başarmış olur. Her şey kusursuz ilerlerken kovanlığa dadanan bir ayı ve bu ayı ile ilgili bir çalışma yürüten İlker'in hayatına girmesi ile Ayşe'nin doğa ve kendi ile olan asıl mücadelesi başlar.



Görsel 30: Sarı Arıcı Kıyafeti ile Ayşe ve Ahmet

Ayşe, kovanlara zarar veren ayının karşısında bir kraliçe arı edasıyla arılarını korumak için büyük bir çabaya girer. Ahmet ile birlikte kovanların etrafına elektrikli tel çekerler ve gece nöbetine başlarlar. Ancak tüm bunlar ayının kovanlığa girmesine engel olmaz. Ayşe o gece, kendisi gibi hayata aidiyet kuramayıp bir kaybın ardından kök saldığı toprağa geri dönen İlker'in evinden mutlu bir şekilde ayrılıp eve döndüğünde, annesini ve ayıyı gördüğü bir rüyadan bağırarak uyanır. Telaşla üst üste dizilmiş yorganların arasındaki tüfeğı alır ve kovanların yanına

gider. Kovanlıktaki ayıyı korkuyla kaçırmaya çalışır ancak en sonunda onu vurur. Ayının vurulduğu ve ölüsünün bir ırmak kenarında bulunduğu haberi köy ve hatta kent genelinde duyulur. O yörede ayıların dokunulmaz olduğunu ve ayı ölümünün uğursuzluk getirdiğine inanıldığını öğrenen Ayşe'nin endişesi ve üzüntüsü, İlker'in ölen ayı Kestane'nin yavruları olduğunu ve boynunda bir kamera bulunduğunu ancak kameranın kaybolduğunu söylemesi üzerine daha da artar. Bu olay üzerine Ayşe'nin rüyaları tıpkı köye ilk geldiği anda onu karşılayan yol gibi sislerle kaplanır.

Kestane'nin üzerindeki kameranın bulunamamasının verdiği rahatlıkla ve yeni bir şeyler yaparak pişmanlıktan ve tedirginlikten uzaklaşmak adına Ayşe, kovanlıkla daha da ilgilenerek onu kişiselleştirmeye çalışır. Ayşe, bu amaçla Ahmet'e kovanları boyamak istediğini söyler ancak Ahmet arıların böyle değişiklikten hoşnut olmayacağını, rahatsız olacaklarını ve onun annesi gibi olmadığını söyleyerek işi bırakır. Ayşe ise her şeyin çok iyi olacağına dair inancı ile kovanları boyar ve renkli kovanların önünde bir televizyon kanalına röportaj verir. Muhabirin Ayşe'ye sorduğu "Almanya'dan buraya dönünce alışmak zor olmadı mı?" sorusu üzerine Ayşe, "Yok olmadı" derken burnuna dokunur. Psikoloji biliminde, kişinin konuşurken burnuna dokunması apaçık anlatılmayan bir konunun, istemsiz bir şekilde söylenen bir sözün veya yalan söylemenin bir belirtisi olarak ele alınır. Buradan hareketle Ayşe'nin inanarak ve umutla başladığı bu yeni yolda olumsuz her olayın üstünü kapattığı yorumu yapılabilir. Öyle ki Ayşe, kendi içinde hesaplaşmalar yaşamaktadır. Annesi tarafından ona sunulan fırsat ile varoluşunu bir anlama kavuşturabilmek için üstlendiği aracılıkta işlerin iyi gitmemesi onun bu hesaplaşmasını görünür kılar. Kendini sevebilmek, değerli görebilmek için hayatta elde ettiği somut başarıların olması gerektiğine inanır. Hatta ablası Mine'nin dahi onu sevip sevmediğinden emin değildir. Bir gece iki kardeş otururken aralarındaki sessizlik birbirlerine karşı sevgi ve nefret hislerini konuşmaya başlamaları ile yok olur ve tam o anda elektrik kesilir. Oluşan karanlık, her ikisi için de içlerindeki karanlığı dışarı çıkarmak için bir fırsat niteliğindedir. Mine, Küçüklükten beri Ayşe'nin annesi tarafından en sevilen olması ve hiç gelmemesi hep uzakta olması nedeni ile Ayşe'ye tavrıdır. Ayşe ise hayatta başarılı olamamasından ve bir türlü dikiş tutturamamasından yakınır. Ancak onu hayata

bağlayan ve gerçek bir şey yaptığını hissettiren arılar ve onların ödülü olan bal olmuştur.

Ayşe'nin kendi ve doğa ile olan mücadelesinin yanında arılar da kendileri ile bir mücadele içine girmiş ve hepsi ölmüştür. Bir bakıma bu, Ayşe'nin onu yoran çabasını temsil eder. Abla ise bu duruma sinirlenerek Ayşe'ye annesinin emanetini yok ettiğini söyler. Böylece Ayşe'nin hikayesinin değiştiği ve doğa ile kurduğu dengenin bozulduğu an başlamış olur. Ayşe yaptığı hatalarla hem İlker'i hem Ahmet'i hem de ablasını karşısına almış ve yalnız kalmıştır. Aidiyet kuramayıp gittiği bu köyde kendine yeniden bir aidiyet kurmaya çabalarken başarısızlığından dolayı oralı olmadığını ve artık bir yabancı olduğunu hisseder. Hayatta bir başarı sahibi olamadığına inandığı için bu olayı da bir yenilgi olarak görerek hayata karşı yeni bir şansı veren bu köyden ve kovanlardan vazgeçer. Ancak köyden gitmeden önce yapması gereken iki şey vardır; ilki kestanenin ormandaki yavrusunu bulmak ikincisi ise Ahmet'in bulduğu Kestane'nin kamerasını İlker'e vermek. Kestane'nin yavrusunu bulmak için etrafa meyveler bırakır, ağaçlara bal sürer. Ayşe için o ayıyı bulmak vicdanını rahatlatacak ve bir bakıma Ayşe'nin hayata tutunması için bir fırsat olacaktır. Ancak tüm çabasına karşın ayıyı bulamaz. Sonrasında ise İlker'in her şeyi öğreneceğini göze alarak kamerayı ona götürür ve beklediği tepkiyle karşılaşır. Böylece Ayşe'nin köyde giriştiği bu macera hüsrarla sonuçlanmış olur.



*Görsel 31: Arıların Ölümü*

Vazgeçmek ve başarmak arasında istemeyerek de olsa bazen tercih yapmak gerekir. Ayşe ise başarmış olmayı çok istemesine rağmen kendi ile olan mücadelesinin doğaya yansımaları sonucu vazgeçmeyi seçmiştir. Bir sis bulutu içinden geçerek köye ulaştığı yoldan bu kez ardında hasar, hayal kırıklığı ve hiçlik bırakarak geri döner. Ancak doğa, onu kucaklamaktan mecburi bir şekilde vazgeçen Ayşe için bir mucizeye imkan verir, mevsimi olmamasına rağmen arılar, bir ağaçta oğul verir. Ayşe, bu haberi aldığı an geri döner ve ağaçtaki oğulu Ahmet sayesinde kovana yerleştirerek kovanlığın yeniden hayat bulmasını sağlar. Bu bir kovan dolusu arı Ayşe için ikinci bir şans olur ve karşısına aldığı herkes yeniden yanında varlık gösterir. Ayşe hem arılar ile hem de İlker ile yeni bir hikayeye başlamış olur. Filmin sonunda Ayşe'nin çıplak elle arılara dokunduğu görülür. Böylelikle arılar ve Ayşe'nin birbirlerine alıştıkları ve Ayşe'nin gerçek bir ana arı olduğu söylenebilir. Kovan, annesinden kalan arıların sorumluluğu ile hayatta gerçek bir başarı elde etmeye ve aidiyetini tamamlamaya çalışan Ayşe'nin Doğu Karadeniz'de doğa ile olan çabalarını konu edinmektedir.



## DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Sinema, bir düşünme süreci ile var edilen ve var edildikten sonra dahi bu sürecin devam ettiği bir sanat dalıdır. Var olan ve yapım gayesine ulaşan her film, yaşam var oldukça hem kendi üzerine düşünmeye hem de hayat hakkında düşünmeye ve yeni anlamlar üretmeye imkan tanır. Bir düşüncenin izinde gelişen sinema, insanın varlık bulduğu ilk yer olan ve üzerine düşünülerek çok farklı yorumlamalara sahip olan doğayı, anlatısı içine dahil etmiştir. Varlığa dair ilk düşünceler, insanın kendini ve içinde yaşadığı doğayı anlama çabası ile ortaya çıkmıştır. Doğa, insan için büyük bir gizeme sahip olmasından dolayı insanlık tarihi boyunca yeni yorumlamalarla derinleşen bir yapıya kavuşmuştur.

Doğa ve insan arasındaki maddi ve manevi ilişki, genel bir bakışla yaşamı, doğayı, düşünceleri ve insanı ele alan sanat için sonsuz bir yaratım alanına imkan tanımaktadır. Bu bağlamda bir sanat dalı olan ve gayesi, hayata dair anlamlar üretmek ve var olanı anlamlandırmak olan sinema da insan doğa ilişkisini ve böylelikle doğayı, alanı içerisine dahil etmiştir. Doğa ve sinema ortak paydaları insan olan ve çok katmanlı ve çok anlamlı yapıları ile birbirine benzeyen alanlardır. İnsana ait olan duyguların ve insan yaşamının anlatılması aşamasında ise doğa, sinemada görsel ve imgesel anlamı var eden veya bu anlamları destekleyen bir unsur olarak kullanılmıştır. Doğa hem özünde var olan ancak ona arınmış bir gözle baktığımızda ve onun üzerine düşündüğümüzde farkına varacağımız anlamı ile hem de görünen hali ile sinema anlatısı içinde varlık göstermektedir. Öyle ki sinema doğayı, yapısını oluşturan mekan, karakter ve hikaye unsurları dahilinde bir anlatım aracı olarak kullanırken aynı zamanda bu unsurlar bağlamında doğayı, filmin örtük anlamına katkı sağlayan bir imge olarak da kullanmıştır. Doğa, bir filmin yapısını oluşturan önemli unsurlardan biri olan aynı zamanda diğer film unsurlarından hikaye ve karakterin içinde anlam kazandığı mekan unsuru için gerçekliği ile coğrafi bir mekan, döngüsü ile filmsel zaman, görselliği ile arka plan ve insan doğa ilişkisi ışığında kodlanmış anlamları ile de simge rolü üstlenmektedir. Doğa, mekan üzerindeki bu rolleri ile mekan içerisinde gerçekliğe kavuşan karakter unsurunun hem zihinsel hem de bedensel özelliklerinin yaratımında, karakterin gelişiminde ve karakterin içinde bulunduğu durumları aktarmada rol edinmektedir. Mekan ve karakterin bir hikaye ekseninde şekillendiği göz önüne alındığında ise doğa, hikaye unsuru için hem soyut hem de somut anlatım görevi göstermektedir. Doğa, hikaye

için başlı başına bir ilham veya esin kaynağı olurken hikayenin gerçekçiliğini, inandırıcılığını, kurmaca değerini ve görselliğini artıran ve hikayenin bölümleri arasındaki geçişlere imkan tanıyan bir role sahiptir. Doğanın sinemada bu denli önemli bir anlatım ve anlam aracı olması, asırlardır içinde yaşamını sürdüren ve onunla etkileşim içinde olan insanın, doğanın arı, sonsuz ve gizemli varlığına ve barındırdığı tüm unsurlara yüklediği anlamlardan ve üzerine geliştirdiği yorumlamalardan kaynaklanmaktadır.

Bir film, anlatmak ve hissettirmek istediklerini doğadan yardım alarak gerçekleştirmesinin yanında filmin doğasına uygun ve onun bütününe kuşatacak bir doğa arayışına da girişir. Bu noktada film öyküsü doğrultusunda Doğu Karadeniz, kendine has doğası ile sinema adına önemli bir bölge haline gelmiştir. Bu hususta 2000 sonrasında gerçekleştirilen bağımsız Türk filmleri büyük rol üstlenmiştir. İnsanın kendisiyle, başkalarıyla ve yaşamla olan ilişkisini her türlü etkiden ve kaygıdan bağımsız bir şekilde anlatmaya çalışan bağımsız sinema ile Doğu Karadeniz; yabancılaşmanın, aidiyetsizliğin, ötekileşmenin, kaçışın, kayboluşun, hapsoluşun, kendini buluşun vb. duyguların kodlandığı bir kimliğe bürünmüştür. Bu kimliğin oluşmasına neden olarak ise Doğu Karadeniz'in sahip olduğu bitki örtüsü, iklim ve yaşam tarzı etkili olduğu görülmüştür. Doğanın zorlu koşulları ile baş etmeyi öğrenmiş bölge insanının, sinemamızda sıklıkla bir güldürü tiplmesi olarak ele alınmış olması, gerçekliğe yakın duran bağımsız sinema ile değişime uğramıştır. Doğu Karadeniz'in doğasında varlık gösteren insanın, tıpkı bölgenin iklimi gibi değişken ve kasvetli, arazisi gibi zorlu ve hoyrat, ormanları gibi sessiz ve gizemli ve manzarası gibi duru ve sakin yapısı, sinema anlatısında yer etmiştir. Gür ormanların çevrelediği dağlık arazilerde hava durumuna göre hareket eden, izole ve sade bir yaşam süren insanların, yaşamak için doğaya karşı geliştirdikleri mücadele ve onunla kurdukları maddeten ve manen ilişki, bağımsız Türk sineması için bir kaynak olmuştur.

Bağımsız Türk sinemasında 2000 sonrası genel olarak aidiyetini sorgulayan, kendinden veya çevresinden uzaklaşan ve toplumda soyutlaşan ve içe dönük bireylerin hayatını ele alan filmlerin çekildiği görülmektedir. Bu dönemde, birey ve onun ait olduğu doğa içinde ortaya çıkan aidiyet, varoluş, yabancılaşma ve özgürlük gibi konular Doğu Karadeniz doğası üzerinden yansıtılmaktadır.

Çalışma kapsamında seçilen filmlerin tümünde doğa, içinde barındırdığı tüm unsurları ile beraber film unsurlarında ve filmsel anlatımda etkinlik göstermiştir. Bölge olarak belirli görsel, yaşamsal ve sinemasal kodlarla donanmış Doğu Karadeniz bölgesi, filmlere zengin bir anlatım alanı sağlarken anlam açısından da ortak bir değer katmıştır. Bu bağlamda filmlerde doğaya ait işitsel ve görsel unsurların imgesel ve gerçek anlamları ile bir arada kullanıldığı saptanmıştır. Ayrıca filmlerde, Doğu Karadeniz’de yaşamın, doğa ile ruhsal ve maddesel bir uyuma ve mücadeleye dayanan bir ilişki ile sürdürülebilir olduğu fikri ile karşılaşmıştır. Doğa, yönetmenlere biçim ve içerik oluşturma hususunda özgür ve sonsuz bir alan sunmaktadır. İncelenen filmlerin, öykünün bir biçim kazanması için anlatıma direkt dahil edilmeyen görsel ve ses öğeleri ve diyalogları; hava olayları, hayvanlar, bitkiler, doğa ile kurulan ilişki sonucu öğrenilen yaşamsal bilgiler ve insanın doğaya atfettiği manalar ile tamamlanmış böylece doğanın sinemadaki anlatım gücü açığa çıkarılmıştır.

İncelenen filmlerde doğanın, tamamıyla kurmaca bir alan olarak değil Doğu Karadeniz’de yaşanan hayatın gerçekliği ile temsil edildiği görülmektedir. Filmlerde doğa, uyum içinde yaşanan ve yaşamı şekillendiren bir unsur olarak yansıtılmış ve doğa-insan ilişkisindeki uyumun üç şekilde gerçekleştiği görülmüştür. Bulutları Beklerken, Sonbahar, Bal ve Sibel filmlerinde doğa ile doğrudan bir uyumun, Kovan ve Zefir filmlerinde doğaya alışma süreci ile zaman sonra sağlanan bir uyumun ve Rüzgarın Hatıraları, Kalandar Soğuğu ve Kar Beyaz filmlerinde ise yaşamın zorluğu karşısında doğa ile zorunlu bir uyumun var olduğu gözlemlenmiştir.

Doğa ile kurulan ilişki süreçlerinde insan ve doğa arasındaki imgesel kavramların bir beraberlik veya bir neden sonuç ilişkisi içinde olduğu gözlemlenmiştir. Bu da doğa ve insan etkileşiminin tek bir boyuta sahip olmadığının bir göstergesidir. Filmlerde imgesel anlamların birbirleri ile sıkı bir etkileşim içinde olduğu tespit edilmiştir ve yabancılaşmanın, beraberinde varoluş, aidiyet ve özgürlük sorunlarını da görünür kıldığı saptanmıştır.

Filmlerde imgesel kavramların doğa ile kurulan ilişkilere göre değişkenlik gösterdiği görülmüştür. Bulutları Beklerken’deki ve Sonbahar’daki yabancılaşma, büyük bir acının sonucunda kendini gösteren, insanın kendinden ve yaşadığı toplumdan giderek uzaklaşması, uyumunu yitirmesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ancak bu yabancılaşmadaki tek fark şudur, Bulutları Beklerken’de yabancılaşma, içinde yaşamın sürdürüldüğü doğaya ve topluma karşı oluşurken Sonbahar’da yabancılaşma, özgürlüğün yitimi nedeni ile içine doğulan doğada dahi özgür olma halinin gerçekleşmemesi ile oluşmuştur. Doğanın sunduğu özgür alan içinde özgürlük sorununun var olduğu Rüzgarın Hatıraları’nda ise bu sorun, karakterin topluma karşı yabancılaşması ile temsil edilmiştir. Bu filmlerde doğa, bir yabancılaşma alanı haline gelmiştir. Ancak bu yabancılaşma sonucu, karakterlerin doğa ile kurduğu bağların zayıflamadığı aksine karakterlerin kendilerini doğaya daha da teslim ettiği görülmüştür. Dolayısıyla bu filmlerde doğanın, yabancılaşma ile bir teslimiyet alanı olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Zefir ve Kovan filmlerindeki yabancılaşma ise teslimiyetin değil aidiyetsizliğin neden olduğu bir kaçış simgesi olarak yansıtılmıştır. Her iki filmde de yabancılaşmaya, karakterin varoluşunun bir sorun haline gelmesi, doğayla kurulan bağların zayıflaması ve doğanın yuva olmaktan çıkması ile yaşanılmayacak yer olarak görülmesi neden olmaktadır. Doğanın tam anlamıyla bir yuva ve sınırsız bir özgürlük alanı olduğu Bal filminde ise doğa, varoluşun tamamlanmasını sağlayan bir alan olarak temsil edilmiştir. Bal’daki gibi bir aidiyetin var olduğu ve varoluşu gerçekleştirme sürecine dahil olan doğanın temsil edildiği Sibel’de ise kişiden bağımsız olarak dış etkenler tarafından geliştirilen bir yabancılaşma görülmektedir. Filmde, doğadan uzaklaştırılma, özgürlüğün yitirilmesi, ötekileştirilme ve doğa ile kurulan bağların küçümsenmesi gibi dıştan gelen eylemler ile başlatılan bir yabancılaşmanın aşılması adına girilen eylemler, doğadan kopuşu değil doğaya bağlantısı temsil etmektedir. Doğa ile sıkı bir ilişkinin temsil edildiği Kalandar Soğuğu filminde ise doğanın zorluğu karşısında kişinin kendine yabancılaşması, var oluşun bir sorun olarak görülmesine neden olmuştur. Doğa ile zorlu ve yakın bir ilişkinin kurulduğu bir diğer film Kar Beyaz’da ise insan ve doğa ilişkisinin, doğanın büyüklüğü ve doğanın izin verdiği müddetçe var olan özgürlük hali içinde, gerçek olana karşı gelişen bir yabancılaşma ile temsil edildiği gözlemlenmiştir. Görülüyor ki doğa ve insan arasındaki ilişki, yabancılaşmayı, aidiyet, özgürlük ve varoluş meselelerini başlatan ve aynı zamanda sonlandıran bir konumda olup insanın doğaya atfettiği anlamlar doğrultusunda, filmlerdeki imgesel kavramları, tek açıklamalı bir kavram olmaktan ayırmakta ve bu kavramları doğa ile kurulan ilişkiler dahilinde şekillendirmektedir. Sonuç olarak hem görülebilen hem de hissedilebilen bir niteliğe sahip olan insan ve doğa arasındaki ilişkinin, doğa ile kurulan uyumlu bir

bağın ve teslimiyetin varlığı ile sağlamlaştığı, Doğu Karadeniz'in sinemasal gücü sayesinde, insanın kendini ve yaşamı anlatma biçimi olan sinema ile kalıcı ve görünür kılınmıştır.

## **EKLER**

### **Bulutları Beklerken Film Künyesi**

**Yönetmen:** Yeşim Ustaoglu **Senaryo:** Yeşim Ustaoglu, Petros Markasis  
**Görüntü Yönetmeni:** Jacek Petrycki, P.S.C **Kurgu:** Timo Linnasalo, Nicolas Gaster **Yapım:** Yeşim Ustaoglu, Behrooz Hashemian, Setareh Farsi **Oyuncular:** Rüçhan Çalışkur, Rıdvan Yağcı, Suna Selen, İsmail Baysan, Dimitrios Kamperidis, Feride Karaman, Oktar Durukan, Jannis Georgiadis, Irene Tachmatzidou, Fatma Parlaci **Müzik:** Michael Galasso, Ozan Aksoy ve Grup Helesa **Yapım Yılı:** 2003 **Süre:** 92 Dakika **Dil:** Türkçe **Çekildiği Yer:** Rize

### **Sonbahar Film Künyesi**

**Yönetmen:** Özcan Alper **Senaryo:** Özcan Alper **Görüntü Yönetmeni:** Feza Çaldıran **Kurgu:** Thomas Balkenhol **Yapım:** F. Serkan Acar **Oyuncular:** A. Onur Saylak, Megi Koboladze, Serkan Keskin, Raife Yenigül **Müzik:** Yuri Ryadchenko **Yapım Yılı:** 2008 **Süre:** 106 dakika **Dil:** Türkçe, Hemşince, Gürcüce **Çekildiği Yer:** Artvin, Rize

### **Zefir Film Künyesi**

**Yönetmen:** Belma Baş **Senaryo:** Belma Baş **Görüntü Yönetmeni:** Mehmet Zengin **Kurgu:** Berke Baş **Yapım:** Seyhan Kaya, Birol Akbaba **Oyuncular:** Şeyma Uzunlar, Vahide Perçin, Sevinç Baş, O. Rüştü Baş **Ses:** İsmail Karadaş **Yapım Yılı:** 2010 **Süre:** 93 dk. **Dil:** Türkçe **Çekildiği Yer:** Ordu

### **Kar Beyaz Film Künyesi**

**Yönetmen:** Selim Güneş **Senaryo:** Selim Güneş **Görüntü Yönetmeni:** Serdar Özdemir **Kurgu:** Ahmet Can Çakırca, Selim Güneş **Yapımcı:** Nur Güneş **Oyuncular:** Hakan Korkmaz, Sinem İslamoğlu, Gürsan Piri Onurlu, Kaya Akkaya **Müzik:** Mircan Kaya **Yapım Yılı:** 2010 **Süre:** 82 dk. **Dil:** Türkçe **Çekildiği Yer:** Artvin

### **Bal Film Künyesi**

**Yönetmen:** Semih Kaplanoğlu **Senaryo:** Semih Kaplanoğlu, Orçun Köksal  
**Görüntü Yönetmeni:** Barış Özbiçer **Kurgu:** Ayhan Ergürsel, Semih Kaplanoğlu,  
S. Hande Güneri **Yapımcı:** Semih Kaplanoğlu **Oyuncular:** Bora Altaş, Erdal  
Beşikcioğlu, Tülin Özen, Alev Uçarer, Ayşe Altay, Özkan Akçay, Selami, Gökçe  
**Yapım Yılı:** 2010 **Süre:** 103 Dakika **Dil:** Türkçe **Çekildiği Yer:** Rize

### **Kalandar Soğuğu Film Künyesi**

**Yönetmen:** Mustafa Kara **Senaryo:** Mustafa Kara, Bilal Sert **Görüntü**  
**Yönetmeni:** Cevahir Şahin, Kürşat Üresin **Kurgu:** Mustafa Kara, Umut  
Sakallıoğlu, Ali Ağa, Serhat Solmaz **Yapım:** Nermin Aytekin, İvan Angelusz  
**Oyuncular:** Haydar Şişman, Nuray Yeşilaraz, Hanife Kara, İbrahim Kuvvet,  
Temel Kara, Muzaffer Şen, Hasan Fehmi Hızal, Tuncer Salman, Ahmet Turan  
**Müzik:** Eleonore Fourniau **Yapım Yılı:** 2015 **Süre:** 139 Dakika **Dil:** Türkçe  
**Çekildiği Yer:** Trabzon, Artvin

### **Rüzgarın Hatıraları Film Künyesi**

**Yönetmen:** Özcan Alper **Senaryo:** Özcan Alper, Ahmet Büke **Görüntü**  
**Yönetmeni:** Andreas Sinanos **Kurgu:** Özcan Alper, Baptiste Gacoin **Yapımcı:**  
Soner Alper, Ali Bayraktar **Müzik:** François Couturier **Oyuncular:** Onur Saylak,  
Sofia Khandamirova, Mustafa Uğurlu, Ebru Özkan, Tuba Büyüküstün, Menderes  
Samancılar, Murat Daltaban **Yapım Yılı:** 2015 **Süre:** 124 Dakika **Dil:** Türkçe  
**Çekildiği Yer:** İstanbul, Artvin, Batum

### **Sibel Film Künyesi**

**Yönetmen:** Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti **Senaryo:** Çağla  
Zencirci, Ramata Sy, Guillaume Giovanetti **Görüntü Yönetmeni:** Eric Devin  
**Kurgu:** Veronique Lange **Yapımcı:** Marie Legrand, Rani Massalha, Michale  
Eckelt, Johannes Jancke, Mardel Kalvo, Nefes Polat, Christel Henon, Lilian Eche  
**Müzik:** Bassel Hallak, Pi **Oyuncular:** Damla Sönmez, Emin Gürsoy, Erkan Kolçak  
Köstendil, Elit İşcan, Meral Çetinkaya **Yapım Yılı:** 2019 **Süre:** 95 Dakika **Dil:**  
Türkçe **Çekildiği Yer:** Giresun

## **Kovan Film Künyesi**

**Yönetmen:** Eylem Kaftan **Senaryo:** Eylem Kaftan **Görüntü Yönetmeni:** Serdar Ünlütürk **Kurgu:** Erkan Erdem **Yapımcı:** Canol Balkaya, Eylem Kaftan **Müzik:** Emir Ersoy, Cem Erman **Oyuncular:** Meryem Uzerli, Feyyaz Duman, Hakan Karsak, Şennur Nogaylar, Buru Salıhoğlu, Dizem Kaftan, Ömer Akdemir **Yapım Yılı:** 2019 **Süre:** 93 Dakika **Dil:** Türkçe **Çekildiği Yer:** Artvin



## KAYNAKÇA

- Akarsu, B. (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akarsu, B. (1987). *Çağdaş Felsefe: Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları* (2. Baskı). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Arda, Ö. (2019). Doğanın Temsili ve Döngüsüne Bakış Bağlamında Belgesel Film: Honeyland ve Kamilet Üzerine Bir İnceleme. *Turkish Studies - Social Sciences*, 14 (6), s. 2863-2884. doi: 10.29228/TurkishStudies.39381
- Arendt, H. (1994). *İnsanlık Durumu*. Bahadır Sina Şener (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Arendt, H. (2012). *Geçmişle Gelecek Arasında* (4. Baskı). Bahadır Sina Şener (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. İsmail Tunalı (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arslan, A.(2007). İlk Çağ Felsefe Tarihi 3: Aristoteles. *İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları*.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Bayrak, T. (2014). Sinemada Karakter Olgusu: Bir Karakter Oyuncusu Olarak Sadri Alışik. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication-TOJDAC*, 4(2).
- Becerikli, R. (2016). *Türk Sineması'nda Anlatı Ve Karakter Açısından Birey*. (Doktora Tezi). Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Birand, K. (1958). *İlk Çağ Felsefesi Tarihi*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Blackham, H. J. (2005). *Altı Varoluşçu Düşünür*. Ekin Uşşaklı (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Bookchin, M. (1994). *Özgürlüğün Ekolojisi: Hiyerarşinin Ortaya Çıkışı ve Çözülüşü*. Aleve Türker (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bookchin, M. (1996a). *Ekolojik Bir Topluma Doğru*. Abdullah Yılmaz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bookchin, M. (1996b). *Toplumsal Ekolojinin Felsefesi: Diyalektik Doğalcılık Üzerine Denemeler*. Rahmi G. Ögdül (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Bordwell, B., Thompson, K. (2008). *Film Art: An Introduction*. (8th Edition). New York: McGraw-Hill.
- Boynukalın, A. R. (2017). Çağdaş Sanatta Doğanın Metaforik Dönüşümü. *İdil Dergisi*, 6 (32), 1319-1335.  
<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1493032558.pdf>
- Bozkurt, N. (1989). Bir Bilimler Felsefesi Öncüsü Olarak David Hume'un Bilgi Kuramında Gözlem ve Deneyin Yeri. *Felsefe ve Doğa Dergisi*, 29, 93-101.
- Bozkurt, N. (2005). *Hegel Fikir Mimarları 1*. İstanbul: Say Yayınları.
- Collingwood, R. G. (1999), *Doğa Tasarımı*. Kurtuluş Dinçer (Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Cevizci A. (1999). *Felsefe Sözlüğü* (3. Baskı). İstanbul: Paradigma
- Cevizci, A. (2009). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Çam, A. (2016). Sinemasal Mekânlar ve Sinemasal Mekânların Çözümlemesi. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 7-37.
- Çepel, N. (2006). *Ekoloji, Doğal Yaşam Dünyaları ve İnsan*. Ankara: Palme Yayıncılık.
- Çüçen, A. (2011). Derin Ekoloji. <https://yesilofke.com/wp-content/uploads/2017/02/derinekoloji.pdf>
- Demir, Y. (1994). *Filmde Zaman ve Mekan*. Eskişehir: Turkuaz Yayıncılık.
- DesJardins, J. R. (2006). *Çevre Etiği: Çevre Felsefesine Giriş*. Ruşen Keleş (Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Engels, F. (1979). *Doğanın Diyalektiği* (4. Baskı). Arif Gelen (Çev.). Ankara: Sol Yayınları.
- Erbalaban Gürbüz, Ö. (2005). Yeni (Bağımsız) Türk Sinemasında Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Temsili. *Selçuk İletişim*, 8 (4), s. 289-308.  
<https://dergipark.org.tr/pub/josc/issue/19030/201108>
- Ertaylan, A., (2007). 1990 Sonrası Türk Sinemasında Yabancılaşma Olgusu. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü/İzmir.

- Evren, B. (Aralık 2003-Ocak 2004). Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem: Bağımsız Sinemacılar. *Antrakt Dergisi*, 75-76, s. 14-18.
- Eyüboğlu İ. Z. (1988). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Ferry, L. (2000). *Ekolojik Yeni Düzen: Ağaç, Hayvan ve İnsan*. Turhan Ilgaz (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foster, J. B. (2001). *Marx'ın Ekolojisi: Materyalizm ve Doğa*. Ercüment Özkaya (Çev.). Ankara: Epos.
- Fromm, E. (1972). *Hürriyetten Kaçış*. Ayda Yörükan (Çev.). Ankara: Tur Yayınları.
- Fromm, E. (1990). *Sağlıklı Toplum* (2. Baskı). Yurdanur Salman, Zeynep Tanrıseven (Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fromm, E. (2004). *Çağdaş Toplumların Geleceği*. Aydın Arıtan, Kaan H. Ökten (Çev.). İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Garrard, G. (2016). *Ekoeleştiri: Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Çalışmalar*. Ertuğrul Genç (Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Gökberk, M. (1980). *Felsefe Tarihi* (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hegel, G. W. F. (1986). *Tinin Görüngübilimi*. Aziz Yardımlı (Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi. (Özgün Eser 1807 Tarihlidir.)
- Hegel G. W. F. (2011). *Doğa Felsefesi 1: Mekanik* (2. Baskı). Aziz Yardımlı (Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Horney, K. (1980). *Çağımızın Tedirgin İnsanı*. Ayda Yörükan (Çev.). İstanbul: Tur Yayınları.
- Kant, I. (1999). *Pratik Aklın Eleştirisi* (3. Baskı). İ. Kuçuradi, Ü. Gökberk, F. Akatlı (Çev.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kaba, S. (2009). *İnsan-Mekan Etkileşiminin Türk Sinemasına Yansıması 1990 Sonrası Türk Sineması'nda "Ev"*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=iTrkPnrERN23QRXtA0kLIg&no=\\_pXKuRczYSIZYf0AYIF7Kw](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=iTrkPnrERN23QRXtA0kLIg&no=_pXKuRczYSIZYf0AYIF7Kw)

- Karakaya, S. (2005). Sinema-Resim İlişkisi Ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(12), 134-141.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/esosder/issue/6126/82172>
- Kiraz, S. (2011). *Yabancılaşma Sorunu ve Hegel*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi). İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.  
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=ISs6skKhO1Rc7aE1PNsgXA&no=RQ91Lph2HVZ6u9WkhINt6Q>
- Marcuse, H. (1991). *Karşıdevrim ve Başkaldırı*. Gral Koca, Volkan Ersoy (Çev.). İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Marcuse, H. (2010). *Tek Boyutlu İnsan* (4. Baskı). Aziz Yardımlı (Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Marx, K. (2013). *Yabancılaşma* (5. Baskı). Barışta Erdost (Der.). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. (2015). *Grundrisse*.  
<https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/grundrisse.pdf>
- Maltaş, A. (2015). Ekoloji Ekseninde İnsan-Doğa İlişkisi ve Özne Sorunu. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 17 (29), s.1-8.  
<http://dergi.kmu.edu.tr/userfiles/file/Aral%C4%B1k2015/1m.pdf>
- Naess, A. (1984). A Defense of the Deep Ecology Movement, *Environmental Ethics*, 6, s. 264.
- Nuri Bilge Ceylan Söyleşisi (1998).  
[http://www.nuribilgeceylan.com/movies/kasaba/press\\_singasteyleylaintview.php](http://www.nuribilgeceylan.com/movies/kasaba/press_singasteyleylaintview.php) (erişim tarihi 14.07.2021)
- Ofluoğlu, G., Büyükyılmaz, O. (2008). Yabancılaşmanın Teorik Gelişimi ve Tarihsel Süreç İçinde Farklı Alanlarda Görünümleri. *Kamu-İş İş Hukuku ve İktisat Dergisi*, 10, s. 113-144.
- Oğuzcan, D. (2016). Bağımsız Türk Sinemasında Derin Ekoloji Felsefesi: Koca Dünya (2016) Filmi zerine Bir İnceleme. *SineFilozofi*, zel Sayı (2) Mayıs 2020, 164-182. doi: 10.31122/Sinefilozofi.673208

- Opperman, S. (1999). Ecocriticism: Natural World in the Literary Viewfinder. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 16 (2), s. 29-46.
- Oppermann, S. (2012). Ekoeleştiri: çevre ve edebiyat çalışmalarının dünü ve bugünü. S. Oppermann (Editör), *Ekoeleştiri: çevre ve edebiyat içinde* (s. 9-57). Ankara: Phoenix.
- Özçınar, Ş. (2013). Doğa-Kültür Karşıtlığı Bağlamında Özgürlük Sorunu. *Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 20, s. 181-198.
- Özer, M. A. (2001). Derin Ekoloji. *Çağdaş Yerel Yönetimler*, (10) 4, s. 61-79. [https://lib.hacibayram.edu.tr/assets/document/3/10/4/4\\_ozet.pdf](https://lib.hacibayram.edu.tr/assets/document/3/10/4/4_ozet.pdf)
- Özön, N. (2000). *Sinema Televizyon Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özsoy, M. (2017). Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski - John Gianvito. *SineFilozofi*, 2 (3), 171-173 <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinefilozofi/issue/29991/349703>
- Ponting, C. (2007). *A New Green History Of The World*. England: Penguin Books.
- Ponting, C. (2011). *Yeni Bir Bakış Açısıyla Dünya Tarihi*. Eşref Bengi Özbilen (Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Pösteği, N. (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış: Yönetmen Sineması*. İstanbul: Es.
- Pösteği, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Pösteği, N. (2019). Sinema Yolu ile Oluşturulan Dünyalar: Yok-yer, Heterotopya ve Ömer Kavur Sineması. *SineFilozofi*, Özel Sayı (1) Mayıs 2019, 75-90. doi: 10.31122/sinefilozofi.512542
- Püsküllüoğlu, A. (2012). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Sartre, J. P. (2011). *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. (4. Baskı). Turhan Ilgaz, Gaye Ç. Eksen (Çev.). İstanbul: İthaki.
- Sartre, J. P. (1960). *Varoluşçuluk*. Asım Bezirci (Çev.). İstanbul: Ataç Kitabevi.

- Schaff, A., Gaidenko P. P. (1966). *Marxizm, Varoluşçuluk ve Birey*. Evin Dincer (Çev.). İstanbul: De Yayınevi.
- Schopenhauer, A. (2018). *Dünyanın İstirabı Üzerine*. Ferhat Jak İçöz (Çev.). İstanbul: Kafka Kitap.
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sivas, A. (2007). *Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Spinoza, B. (2011). *Etika* (4. Baskı). Hilmi Ziya Ülken (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi. (Özgün Eser 1667 Tarihlidir.)
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Süalp, T., A. (2003). Bağımsız Sinema Kim(ler)den ve Ne(ler)den Bağımsızdır ve İllaki Niye Bağımsızdır?. *Antrakt Dergisi*, Aralık-Ocak 2003/2004, (75-76), s.17-20.
- Şen, A. (2018). Bilimkurgu Sinemasında Ekolojik Adalet ve Ekoeleştirici. *İlef Dergisi*, 5 (1), s. 31 59.
- Şenel, A. (2006). *Kemirgenlerden Sürüngenlere İnsanlık Tarihi*. Ankara: İmge Kitabevi
- Thilly, F. (2000). *Felsefenin Öyküsü: Yunan ve Ortaçağ Felsefesi*. İbrahim Şener (Çev.). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Teber, S. (1982). *Doğanın İnsanlaşması*. İstanbul: Öncü Kitabevi.
- Toppakkaya, A. (2018). M. Heidegger'de Köklere Bağlılık (Ortsverbundenheit) Kavramının Tahlili. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 8, s. 64-72.
- Türk Dil Kurumu. (1988). *Türkçe Sözlük (2 / K – Z)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.
- Uzun Aydın, D. (2017). Benzer Ve Farklı Yönleriyle Resim ve Sinema İlişkisi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 56, 393-408.  
<http://dx.doi.org/10.9761/JASSS7037>

- Westfal, R. S. (1995). *Modern Bilimin Oluşumu* (2. Baskı). İsmail Hakkı Duru (Çev.). Ankara: Tübitak.
- White, L. (2017). Batı'nın Ekolojik Krizinin Tarihsel Kökleri. Murat Banuş (Çev.). *Düşünen Şehir*, 3, 122-129.
- Yiğit, O. (2016). Film Kartografisi: Sinemasal Mekâna Dair Felsefî Düşünceler. *SineFilozofi*, Özel Sayı (2) Mayıs 2020, 628-638. doi: 10.31122/sinefilozofi.682577
- Yıldırım, C. (2017). Ekoloji Düşüncesinde İnsan ve Toplum Anlayışı. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6 (1), s. 289-308. <http://www.itobiad.com/tr/download/article-file/317023>
- Yılmaz, Ç. (2021). *Türk Film Çalışmalarında Yeni Yönelimler: Ekoeleştiri, Ekosinema Ve Ekolojik Bir Metin Olarak Film*. (Doktora Tezi). Eskişehir Anadolu Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Yılmaz, M., Adıgüzel, E. (2017). Toplumsal Sorunlardan Bireyin Dünyasına Zeki Demirkubuz Sineması. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (28), 241-272. DOI: 10.31123/akil.437623
- Zaim, D. (2008). Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul. <https://www.derviszaim.com/makaleler/> (erişim tarihi 17.05.2022).

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı-Soyadı	Zeynep Tanrıver
Doğum Yeri-Tarihi	
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi	Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü
Yüksek Lisans	Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller (varsa)	
Bilimsel Faaliyetleri (varsa)	
<b>İş Deneyimi</b>	
Stajlar	TRT Haber ve Spor Yayınları Dairesi Başkanlığı / Ankara, 2016 European Youth Center/ Romania, 2020
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	TV 262 / Kocaeli, 2015 A&G Araştırma Şirketi, 2018 Tek Yürek Dizi / İstanbul, 2019
<b>İletişim</b>	
E-Posta Adresi	
<b>Tarih</b>	07.11.2021