

Ekoeleştirel Bir Perspektiften Yönetmenin İnsan Dışı Doğayla İlişkisi

Özge Nilay Erbalaban Gürbüz*

Özet

Ekosistem tüm canlı türlerinin birbirleriyle kurdukları ilişkiyle dönüşen, değişen ve hareket eden bir bütünlüktür. Oysa Antik Yunan'da Sokratik dönemle birlikte tüm ilgi odağı canlı türleri arasında insana kaymıştır. İnsan dışındaki tüm evren insan tarafından ve insana yararı ölçüsünde değerlendirilmiştir. İnsan merkezci bu tutum insan ve hayvan arasındaki ilişkiyi de dönüşüme uğratmıştır. Bu insan merkezci tutum kültür ve sanat ürünlerine de yansımaktadır. Binlerce yıldan bu yana hayvanlar eğlence sektöründe, kötü koşullar altında çalıştırılmaktadır. Çağdaş bir eğlence ve sanat biçimi olarak sinema tarihinde de benzer örnekler bulunmaktadır. Bu çerçevede sahip olduğu teknik donanımı ve iradesi karşısında insana boyun eğmekten başka çaresi olmayan hayvan oyuncuların haklarını gözetmek nasıl mümkün olabilir? Bu makale çağdaş Türk Sinemasından örnek filmlerle hayvan oyuncuların istismar edilmemelerini güvence altına almanın yöntemlerini tartışacaktır. Bu tartışmanın zeminini ekoeleştiri ve canlı merkezcilik oluşturmaktadır. Bu çerçevede makalenin ilk bölümü hayvan ve insan tanımlarının felsefedeki iki geleneğine değinecek sonrasında ise konuyla ilgili mevcut yasalar, bu yasaların kapsamı, sınırlılıkları ve öneriler tartışılacaktır. Yönetmenin sorumlulukları etik kapsamdan yasal zorunluluklar çerçevesine çekilecektir.

Anahtar Kavramlar: Felsefede hayvan, Ekoeleştiri, Çağdaş Türk Sineması, Sinemada hayvan oyuncular

*ORCID: 0000-0003-4199-3507

E-mail: n.erbalaban@gmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.673370

Geliş Tarihi - *Recieved*: 10.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 07.04.2020

The Director's Relationship with Non-Human Nature from an Eco-Critical Perspective

Özge Nilay Erbalaban Gürbüz*

Abstract

The ecosystem is a unity that changes, transforms and moves through the relationship that all living species have with each other. However, with the Socratic period in Ancient Greece, all the focus of attention shifted to human beings. The entire universe, except the human being, has been evaluated by the human and to the benefit of human. This anthropocentric attitude has also transformed the relationship between man and animal. This anthropocentric attitude is reflected in the cultural productions. For thousands of years, animals have been employed in the entertainment industry under poor conditions. There are similar examples in the history of cinema as a contemporary form of entertainment and art. In this context, how can it be possible to defend the rights of animal players who have no choice but to submit to human beings whom technical equipment and powerness? This article will discuss the ways of ensuring that the animal actors are not abused with sample films from contemporary Turkish cinema. The basis of this discussion is eco-criticism and biocentrism. In this context, the first part of the article will touch upon the two traditions of animal and human definitions in philosophy, and then the existing laws, the scope, limitations and suggestions of these laws will be discussed. The director's responsibilities will be withdrawn from the ethical scope within the framework of legal obligations.

Key Words: *Animal in philosophy, Ecocriticism, Contemporary Turkish Cinema, Animal Actors in Cinema.*

*ORCID: 0000-0003-4199-3507

E-mail: n.ernalaban@gmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.673370

Received - *Geliş Tarihi*: 10.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 07.04.2020

Giriş

Film evreninde geçen her hikâyenin bu evren açısından bir gerçekliği vardır. Bu gerçeklik şüphesiz anlatının dramatik yapısından ve bu dramatik yapıyı somut hale getiren plastik unsurların kullanımından kaynaklanır. Mekânın gerçekliği dekorda, ışıktaki; zamanın gerçekliği hareketli imajlarda, kurguda, kostümde, makyajda; karakterlerin gerçekliği oyuncuların performansında kurulur. Bu öğelerin hepsini filmin hikâyesine en uygun şekilde bir araya getirmekten sorumlu kişi yönetmendir.

Film hikâyeleri, gerçek yaşama benzer biçimde insanları, onları çevreleyen toplumsal bir ortam ve doğal bir ekosistem içinde yansıtır. Bu açıdan insana dair öykülerin dramasında insan dışı doğaya da yer verilir. Bu makalede insan dışı doğayla tanımlananlar hayvanlar, ağaçlar, bitkiler ve böceklerdir. İnsana dair öykülerde insan dışı doğanın varlığı, yansıtılma biçimi ya da temsil edilme tarzı da film anlatısının diğer öğelerinde olduğu gibi yönetmenin sanatsal yaklaşımından izler taşır. Sanatsal yaklaşım ise yönetmenin duyularını yaratıcı bir yorumlamayla kullanması kadar onun dünyayla kurduğu ilişkideki felsefi yönelimlerdir. Bu açıdan, yönetmenin insan dışı doğaya yer verme biçimi de diğer temsillerde olduğu gibi bir inceleme alanına girer. Filmlerde kadınların, LGBTİ bireylerin, azınlıkların temsil edilme biçimlerine dair yapılan araştırmalar bu temsillerin arkasında ideolojik, kültürel ve siyasal yönelimlerin olduğunu göstermiştir. Bununla birlikte hayvanların film hikâyelerindeki varlıklarının temsil biçimleri kadar hayvan oyuncuların setlerde hangi koşullarda çalıştırıldıkları da temsil düzleminin arkasındaki yaklaşıma dayanır. Hayvan oyunculara insan oyunculardan talep edilemeyecek performansların yaptırılması, onların ihtiyaçlarının göz ardı edilmesi, haklarının görmezden gelinmesi çoğunlukla insan merkezlikle ilgilidir. Bu makale insan dışı doğanın bir öznesi olarak hayvan oyuncuların setlerdeki varlığıyla ilgili istismarları ve bu istismarların önlenmesine dair önerileri ele alma amacındadır.

İnsan merkezilik, toplum mühendisliğinin önemli bir dayanağı olarak Aydınlanma Döneminden sonra uygarlık tarihine girmesine rağmen bu yaklaşımın köklerini Antik Yunan'daki canlılar sınıflandırmasında bulmak mümkündür. Makalenin ilerleyen bölümlerinde detaylandırılacak bu sınıflandırmalarda dikkat çekici olan şudur: Bir noktada insan ve diğer canlılar arasındaki kozmik dengede insan ahlaki ve düşünen bir canlı olarak erdem açısından diğer canlılardan daha önemli hale gelir. Böylece insan diğer tüm canlılardan daha üstün olarak kavranır ve bu hiyerarşi insanın insan dışı doğayla ilişkisini dönüştürür. Kronolojik olarak Aydınlanma ve sonrasında gelişen Sanayi Devrimi ise tüm evreni insanın kullanımına açar.

Sanayi Devrimiyle gelişmeye başlayan üretim kapitalizminin ihtiyaç duyduğu üretici güçlerden biri doğadır. Kapitalizmin sermayeye bağımlılığı, sermayenin de artı değer birikimiyle oluşması gerçeği ilk sömürgeci yaklaşımın doğaya uygulanması sonucunu doğurur. Çünkü doğanın kendisi bu dönemlerde en önemli sermayedir. Aslında doğaya yönelik sömürgeci tutum coğrafi keşiflerden itibaren var olmuştur. Coğrafi keşiflerde sömürgeyi meşrulaştıran değerler uygar olanla barbar, Hıristiyan olanla tanrı tanımaz, beyaz

olanla olmayan ayrımlarına dayanmaktaydı. Kapitalizm ise doğayla ilgili sömürgeci tutumunu ilerleme paradigmasına dayandırmaktadır. İlerleme paradigmasının kendisi bizzat insan merkezci bir bakıştır. İlerleme 'insan' için bitimsiz bir daha iyiyi araştırma, bulma ve uygulamadır. Bunun için başka canlılar üzerinde deney yapmayı, doğayı ham madde olarak kullanmayı, doğaya yeniden biçim vermeyi ilerlemenin bir süreci olarak 'normal' bulur. Doğa ve insan karşılaşması ilerleme ilkesinde var olan daha iyiye ulaşma motivasyonu gereği doğanın evcilleştirilmesi olarak yorumlanır. Aydınlanma Dönemi ve sonrasında insanın insanlaşması doğaya biçim vermesiyle, onu denetlemesiyle gerçekleşen bir uygarlık süreci olarak ele alınır. Dolayısıyla modern uygarlığın felsefi kökleri ve iktisadi yönü insan merkezci bir kavrayışa sahiptir.

İnsan merkezci yaklaşımın filmlerdeki etkisi farklı açılardan incelenebilir. Ancak araştırmaları genel olarak film yapım süreci ve film anlatıları başlıkları altında toplamak mümkündür. Film yapım süreciyle ilgili bir araştırma, filmlerde insan dışı doğanın kullanımındaki insan merkezci yaklaşımı sorgulayabilir. Film yapım sürecinde insan dışı doğanın kullanımında sömürü var mıdır, film ekibi insan dışı doğayı kullanırken sürdürülebilir bir farkındalıkla hareket edebilir mi, hayvan oyuncuların fiziksel ve ruhsal bütünlüğünü tehlikeye sokmadan filmlerde kullanılması mümkün olabilir mi gibi soruların araştırılmasını bu çerçevede değerlendirmek mümkündür. Film anlatılarıyla ilgili bir araştırma, filmlerdeki insan dışı doğanın temsillerine odaklanabilir. Doğanın temsilinde insan merkezci açıdan olumsuzluk ve olumsuzluk içeren göstergeler nelerdir ve bu göstergeleri sınıflandırmak mümkün müdür, olumsuzluk içeren temsil göstergelerinin kaynakları nelerdir, doğayla ilgili kullanılan benzetmeler ve sıfatlar nasıl bir söylem kurar, insan dışı doğa ve insan arasındaki ilişkilerin temsilinde türçülük v.b. yaklaşımlar var mıdır gibi soruların araştırılmasını da bu çerçevede değerlendirmek mümkündür. Bununla birlikte bu araştırmalardaki insan merkezçiliğin eleştirel bir biçimde ele alınması da farklı yaklaşımlarla olabilir. Teolojik yaklaşım bunlardan biridir. Örneğin; panteizm, doğa ve Tanrı arasında bir ayrım yapmaz. Çok genel olarak, panteist inanışta insanda olan insan dışı doğada da vardır. Çünkü Tanrı tüm evrendedir. Bu nedenle insan merkezci bir bakışı bu inanca bağlı olarak eleştirebilir. Bu makalede, filmlerde insan dışı doğanın kullanımıyla ilgili araştırmada ekoeleştirel yaklaşımdan faydalanılacaktır. Odak noktası ise; insan dışı doğa olarak hayvan oyuncular ve onların filmlerde kullanımı olacaktır. Sanatsal yaratıcılığın nesnesi haline gelen bir hayvan oyuncunun kullanımında yönetmenin ahlaki, felsefi ve estetik yaklaşımı nasıl olmalıdır? Hayvan oyuncunun setteki fiziksel ve ruhsal bütünlüğü nasıl korunabilir? Kişisel duyarlıklarımızdan bağımsız bir biçimde hayvan oyuncuların haklarını gözetilen yapılar mümkün müdür? Hayvanın ahlaki bütünlüğünü kabul eden sürdürülebilir ve ekolojik bir sinema nasıl mümkün olabilir? Bu bağlamda makale hayvanların oyunculuk düzleminde performans açısından istismar edilme olasılıklarını ve bu olasılıkların engellenmesinin yöntemlerini araştıracaktır. Bu meseleler, özellikle gittikçe çeşitlenen konularıyla ve anlatım yöntemleriyle entelektüel bir duyarlılığa sahip olan ulusal sinemamızın bağımsız filmleri açısından incelenecektir. Ancak öncelikle, insan ve hayvan arasındaki kimi zaman kutsallıkla da çevrelenen ilişkinin felsefi geçmişine bakmak önemlidir. Daha doğru bir ifadeyle hayvan çalışmalarının içinde yer alan hayvan nedir sorusunun tarihine bakmak gerekmektedir. Hayvanın ne olduğuyla ilgili ontolojik soru çoğu

zaman insanın da ne olduğuna dair ontolojik cevapları da içerimler. Ve felsefe tarihinin ilk dönemlerinden itibaren hayvanın ne olduğuna dair sorular sorulmuştur.

Felsefe Tarihinde Hayvanın Ne Olduğuna Dair İki Ontolojik Cevap Ve Ekoeleştirir

Felsefenin Antik Yunan topraklarında doğduğu düşünülürken hayvanın ne olduğuna dair ilk ontolojik araştırmaların da Antik Yunan'da geliştiğini söylemek kronolojik olarak doğrudur. Bu ontolojik araştırmalar, felsefe disiplini çerçevesinde gerçekleştirilen araştırmalardır. Doğa filozofları dönemi ki Sokrates öncesi dönemi kapsamaktadır, her şeyin ilk nedenini araştıran bir felsefe akımı dönemidir. Simondon bu dönemde Pythagoras'ın ruh göçü inancı nedeniyle hayvanlara yönelik şiddeti eleştirdiğini iddia eder (Simondon, 2019: 26-28). Ruh göçü, ruhların beden ayırt etmeksizin dolaşması inancıdır. Ölmüş bir insanın ruhu bir hayvanın bedenine yerleşebilir. Dolayısıyla bu düşüncenin hayvana eziyet etmenin ya da şiddet uygulamanın engellenmesini sağlayan bir nedensellik taşıdığını söylemek mümkündür. Empodekles de hayvanların kurban edilmesini ve etlerinin yenmesini insanlık durumunda saflıktan bozulmaya geçiş olarak kabul eder. Altın çağlardan düşüşün yani bozulmanın belirtileridir hayvanla ilişkinin eziyete dönüşmesi: "Altın çağdaki yükseklikten insanlık çok aşağılara düşüyor; artık insanlık boğuşmayı, hayvanları boğazlamayı seviyor, fakat bir adam yalnız başına hayvanla insan arasındaki sevgi ile ilgili eski bilgeliği insanlara bildiriyordu: bu adam Pythagorastı" (Kranz'dan aktaran Ülgen, 2019: 14). Empodekles'in açıklaması hem hayvanlarla ilişkideki kendi düşüncesini hem de Pythagoras'ın yaklaşımını aktarması açısından önemlidir. Aslında her ikisinin de doğa ve insan arasındaki ilişkide değerler hiyerarşisinden öte bir karşılıklılık düşüncesinden hareket ettiğini yorumlamak mümkündür. Pythagoras ruhun göçüyle insan ve hayvan arasında ruh hiyerarşisi yapmazken, Empodekles insanın hayvana eziyet etmesini bir bozulma olarak görerek karşılıklılığın yitişini mutlak bir düşüş olarak tarif ediyor. Peki, ruhlar hiyerarşisinin kurulması ne zaman başlamış olabilir? Ya da ilk antropolojik makine nasıl ortaya çıkmıştır? Simondon bu makinenin Sokrates'le birlikte başladığını söyler (Simondon, 2019: 29). Sokrates'in Delphi tapınağına "kendini tanı" öğüdünü yazması boşuna değildir (Simondon, 2019: 29). Artık, odak nokta insan olmuştur ve insan ve hayvan arasında süreklilikler yerine farklar geçmeye başlamıştır. Sokrates'in fikirleri ya da ona mal edilen fikirler Platon'un eserlerinden bilinmektedir. Peki, Platon'un metinlerinde antropolojik makine hayvanla ilgili ne söylemiştir?

Platon *Timaios* adlı diyalogunda evrenin oluşumundan bahsederken şöyle bir sınıflama yapar "Tanrının düşüncesine göre varolan tüm varlıklardan söz konusu olan akıl türlerinin hepsi, miktarlarına ve biçimlerine bakılmaksızın evrende oldukları miktarda olmalıydı. Bu şekiller dört tanedir. Tanrıların göksel soyu, havadaki kanatlı soy, suda yaşayan soy ve toprakta yaşayan soy. Tanrısal soy hem müthiş bir görüntüye sahip olabilmesi için hem de parlak olsun diye ateşten yaratıldı" (Platon, 2015: 40). Sıra insana gelince türsel olarak ikizdi ve bu nedenle erkek kadından üstündü (Platon, 2015: 51). Eğer insanlar kendilerine verilen zamanı iyi kullanmazlarsa canlılıklarında derece kaymasıyla yeniden dünyaya geleceklerdi (Platon, 2015: 52). Burada Platon ruh göçünü ceza ya da ödül olarak değerlendirerek kötü insanların bir dahaki doğumlarında hayvan bedeninde olacaklarını ifade etmektedir (Platon,

2015: 52). Bu düşünce, ahlaki bir derecelendirmeye insan olmayan hayvandaki bedeninin insandaki ahlaki bir bozulmanın sonucu olduğu düşüncesini doğurmaktadır. Platon derecelendirmeye devam eder: “Bizleri yaratanlar erkeklerden sonra kadınların ve diğer tüm hayvanların doğacağını biliyordu” (Platon, 2015: 96). “İnsan özüne benzeyen bir özü farklı şekiller ve duyularla karıştırıp ayrı bir tür elde ettiler (Platon, 2015: 97). Platon bu türün ağaçlar ve bitkiler olduğunu söyler (Platon, 2015: 97). Diğer insan olmayan insan türlerindeki dereceleri açıklamaya devam eder: “Kuşlar, yani saçı yerine tüyleri olan kuşlar içlerinde herhangi bir kötülük beslemeyen, hafif, gökyüzünde yaşayan ama saflıklarından dolayı gözleriyle görebildikleri canlıların en iyisi olarak insanları gören şekil değiştirmiş insanlardır (Platon, 2015: 115). Kuşların dışındaki hayvanları ise “karadaki en vahşi hayvanlar akıllarında oluşan hareketi kullanmasını bilmeyen, sadece içlerinde yer alan ruhlarından yararlanamadıkları için felsefeye ya da gökyüzündeki nesnelere asla dikkat etmeyenelerdir. Bu öyle bir alışkanlıktır ki bundan dolayı öndeki organları, kafaları hep yakın oldukları toprağa doğru eğilimlidir. Kafatasları uzamıştır, tembel olanları ruhlarındaki hareketi bozduğu için farklı farklı şekiller almışlardır. Dört ya da daha fazla ayakları olmasının nedeni de tanrının en aptal olanlar toprağa daha da bağlansın diye kendilerine çok sayıda ayak vermesi nedeniyledir. Daha da aptalları vardır, bunlarda ayaklar da işe yaramaz ve bedenleri toprağa yapışmıştır. Evet, tanrı bunları toprakta sürünür şekilde yaratmıştır. Suda yaşayanlar ise en aptal ve en bilgisiz insanlardan oluşmaktadır. Tanrı kendilerine bu şekli verirken nefes almalarına bile izin vermemiştir çünkü daha önceki kötülükleri nedeniyle ruhları günahlarla doludur (Platon, 2015: 115). Bu açıklamalarda canlı türleriyle ilgili akılla ve aklı doğru kullanmakla bağlantılı bir derecelendirme olduğu ve bu derecelendirmede hayvanların insana göre daha aşağıda yer aldığı görülmektedir. Buradaki derecelendirmeyi iyi ve kötü kavramları bağlamında ahlaki bir derecelendirme olarak da görmek mümkündür. Platon’un öğrencisi Aristoteles’te de varlıklarla ilgili bir derecelendirme vardır ve “buna göre, bitkimsi hayvanlardan başlayıp böceklere, oradan önce balıklara, sonra da pullu dört ayaklılara, kuşlara, deniz memelilerine ve kara memelilerine kadar uzanan söz konusu varlık cetvelinin en tepesinde insan bulunur (Ahmet Cevizci Hayvanların Hareketleri Üzerine’de giriş, 2018: 22). Ancak Simondon’a göre Aristoteles’in canlılar için oluşturduğu varlık cetveli biyolojik bir tasniftir ve ahlaki bir değer derecelendirmesi taşımaz (Simondon, 2019:36). Aristoteles’te insan ve insan olmayan hayvan arasındaki derecelendirme daha bilimseldir. Aristoteles’in sadece hayvanlarla ilgili çalışmaları bulunmaktadır ve Cevizci, Aristoteles’in bu eserlerinde dört yüz doksan beş hayvan çeşidini tasnif ettiğini yazar (Ahmet Cevizci Hayvanların Hareketleri Üzerine’de giriş, 2018:16). Aristoteles’e göre hareketin bazı kaynakları vardır: “canlı varlıkları hareket ettiren imgelem, seçim, istek ve arzudur. Bunların hepsi zihin ve iştaha indirilebilir” (Aristoteles, 2018: 41-42). Aristoteles hayvanların davranışlarının nedeninin arzu olduğunu ve bunun da “duyum, hayal gücü ve düşünceden sonra ortaya çık[tığını]” (Aristoteles,2018: 45) söyler. Dolayısıyla Aristoteles tüm canlılar için ortak bir hareket etme noktası belirlerken dışlayıcı bir yaklaşıma sahip değilmiş gibi. Zaten *Nikomakhos’a Etik* çalışmasında da insanla ilgili olarak “Politikanın veya yaşama bilgeliğinin en değerli olduğunu düşünmek saçma olurdu. Çünkü insan evrendeki en değerli, en iyi şey değildir (Aktaran Erkızan, 2014: 238) demektedir. Erkızan, Aristoteles’in bu yaklaşımının Sokrates’in felsefesinden tamamen ayrı olduğunu ve onun

felsefi yaklaşımının insanı doğadan ve evrenden ayırmadan ele alması olduğunu vurgular (Erkızan, 2014: 238) ve onun Aristoteles'teki insan anlayışıyla ilgili yorumu "insanın doğası biraz hayvanlığı ve biraz da bitki olmaklığı da içerir" (Erkızan, 2014: 241) şeklindedir. Erkızan'ın yorumunda Aristoteles'te insanı insan yapan en önemli nitelik seçim yaparak karar vermesi (Erkızan, 2014: 243) ve bir dile sahip olmasıdır (Erkızan, 2014: 243). Aristoteles *Poetika* metninde ise canlılar arasında yalnızca insanın taklit etme becerisine sahip olduğunu yazar (Aristoteles, *Poetika*, 2017: 39). Aristoteles'te bu tanımlar canlıların kozmostaki işlevlerini belirtmeye yöneliktir. Dolayısıyla onun varlık cetvelindeki tanımlamalarına bu şekilde yaklaşmak gerekmektedir. Timofeeva da Aristoteles'in kozmosunda tüm canlıların yerinin işlevi açısından değerlendirildiğini söyler: " hayvanlar, insanlar, bitkiler; hepsi de hayati önem taşıyan bir meseleyle, kainatın muhafazasıyla meşguldür" (Timofeeva, 2018: 33). İki bin beş yüzyıllık felsefe tarihindeki tüm hayvan çalışmalarına burada yer vermek güçtür. Bu makalede hayvan çalışmalarına felsefede Platon'dan ve Aristoteles'ten başlanılmasının sebebi yalnızca kronolojik bir nedenden kaynaklanmamaktadır. Timofeeva'nın da belirtmiş olduğu gibi hayvanların söz konusu edildiği felsefi tartışmalar kapsayıcı ve dışlayıcı olarak tasnif edilebilir: "dışlayıcı söylem insanın etik ve ontolojik üstünlüğünden yola çıkarken, içerici söylem varlığın tüm düzeylerinin birbirine akraba olduğu fikrinde ısrarcıdır" (Timofeeva, 2018: 15). Descartes'ın hayvanları basit otomatlar olarak görmesi dışlayıcı söylemin önemli bir örneğidir. Mekanomorfizm olarak adlandırılan bu yaklaşım hayvanların duyularını, acı ve haz karşısındaki tepkilerini otomatik eylemlere indirger. Descartes bu yaklaşımın sonucunda hayvanları makine olarak kabul etmiştir (Garrard, 2017: 47). Anlaşılacağı gibi dışlayıcı söylemde insan merkezci bir yaklaşım hakimdir. Ekoeleştiri tam da buradan hareket eder ve insan merkezçiliğin yerine canlı merkezçiliği koyar. Canlılar arasında dışlayıcılık yerine kapsayıcılığa, farkların hiyerarşik yorumu yerine farkların karşılıklılığı ve sürdürülebilirliğe etkisi üzerine yoğunlaşır. Türçülük yerini kozmik birlikteliğe bırakır.

Hande Gürses ve Irmak Ertuna ekoloji kavramının dilsel bileşenlerinden İngilizce *eco* kelimesinin Antik Yunan'daki yer ya da hane anlamına gelen *oikos*'dan doğduğunu ifade ederler (Gürses & Ertuna, 2019: 3). Dolayısıyla evrensel anlamda bir canlılık yuvasının bilgisi olarak da yorumlayabileceğimiz kavram yine Antik Yunan'daki *logos* yani bilme kelimesinin birleşmesiyle oluşur. Cheryll Glotfelty ekoeleştiriye, edebiyat çalışmalarını tabiat merkezli inceleyen bir analiz yöntemi olarak değerlendirir (Glotfelty, 1996: XVIII) ve yöntemin ilk kez edebiyatta kullanılmasına dair fikrin William Rueckert'a ait olduğunu söyler (Glotfelty, 1996: XX). Rueckert'e göre eko eleştiri edebi incelemelerde yeni bir analiz yöntemi denemesidir ve sürdürülebilirliği vurgulamaktadır. Rueckert makalesinde insanın yaratıcı gücünü bir enerji kaynağı olarak kabul eder. Bu yaratıcı güçlerin ürünü örneğin bir şiir yok olup gitmez. Yenilenebilir bir şeydir ve kuşaklardan kuşaklara dönüşüp varlığını sürdürebilir. Rueckert sanat eserinin kendisinin bu sürdürülebilir olma halini doğanın kendisinin sürdürülebilirliğine katkısı bağlamında nasıl ele alabiliriz sorusunu sorar. (Rueckert, 1978/1996: 108-109). Bu noktada sürdürülebilirlik ve canlı merkezçilik ekoeleştirin temel kavramlarıdır. Bu kavramların bir sanat biçimi olarak film yapımındaki ve film söylemindeki konumunu tartışmaya açan kişi Scott Mcdonald'tır. Mcdonald 2004 yılında yayınladığı makalesinde hiyerarşiye yer vermeyen, ekosferin bir parçası olarak her canlının eşit değerde

olduğu canlı merkezli bir film yapma deneyimini tartışır ve ekosinemayı geleneksel medya izleyicisinin algısının değişmesine imkan sağlayan, medyanın araçları tarafından biçimlendirilmiş bir modern hayatı yeniden gözden geçiren bir sinema olarak tarif eder (McDonald, 2004: 109). Verdiği örneklerden *Wot The Ancient Sod* (Diane Kitchen) doğanın mevsimler boyunca dönüşümünü el kamerasını kullanarak ve hiçbir ses ve görüntü efekti kullanmadan yapar (McDonald, 2004: 108-111). *Riverglass* (Andrey Zdravic, 1997) bir nehrin mevsimler boyunca hareketini anlatının merkezine koyar ve geleneksel sinemadan farklı olarak nehir görsel estetiğin önemsiz bir manzarası olmaktan uzaklaşır (McDonald, 2004: 113). Farklı yönetmenlere de değindiği makalesinde film yapma deneyimi olarak diğer bir deyişle görüntü, ses, kurgunun kullanımında görsel büyümeden uzaklaşma ve film içeriğinde de temsil düzeyinde doğayı özne olarak ele alma unsurları ekosinemanın özelliği olarak kabul edilir. McDonald 2013 yılında *Ecocinema Theory and Practice* kitabında 2004 yılında yazdığı makaleyi gözden geçirir ve ekosinemayı “ekosinema film deneyiminin alternatif bir biçimini gösterir ve geleneksel medya izleyicisinin daha çevreci bir ilerleme düşüncesi kurmasına yardım eder” (McDonald, 2013) şeklinde tarif eder. Ekosinemayı ekolojinin araştırma alanına giren her türlü konuyu; küresel iklim değişikliği, doğal kaynakların yok edilmesi, ekosistemin bozulması, karbon salınımında ülkeler arası eşitsizlik, içilebilir su kaynaklarının yok olması, canlı türlerinin yok olması ve canlı çeşitliliğinin azalması, hava kirliliği gibi ekolojik döngüyü bozan, ekolojik sürdürülebilirliği yok eden konuları merkezine alan bir sinema olarak tarif etmek mümkündür. Ama anlatı düzleminin dışında sinema yapma deneyimi açısından da ekosinema film yapım teknolojilerinde doğaya uyumu ilke haline getirir. Film çekim ekipmanından mekanların kullanılmasına ve oyunculara kadar sürdürülebilirliği gözeten, türcülük yapmayan, doğaya ait unsurları sömürmeyen bir film yapma deneyimidir bu. Ekoeleştirici ve ekosinema, ekolojik hassasiyetlerin eseri belirlemesi açısından niyet olarak birbiriyle kesişir. Ancak mevcut ekoeleştiricinin araştırma evreni çok çeşitlidir. Sanatın her türünde ekolojik eğilimlerin, söylemlerin, insan ve insan dışı doğa ilişkisinin açığa çıkarılması ekoeleştirici yoluyla çözümlenir. Diğer bir deyişle ekoeleştirici eserin ekoloji merkezli olup olmadığından bağımsız bir çözümleme yöntemidir. Makalenin ilerleyen bölümlerinde Türkiye sinemasının çağdaş filmlerinden seçilen örneklerle insan dışı doğanın özneleri olarak hayvanların setlerdeki varlığı ekoeleştirici yaklaşımın bileşeni olan canlı merkezlik açısından değerlendirilecektir.

Çağdaş Türk Sinemasından Örneklerle Setlerdeki Hayvan Oyuncuların Canlılık Haklarının Korunması

Dünya sinema tarihinin ilk yıllarından itibaren filmlerde oyuncu hayvanlar kullanılmıştır. Bu oyuncu hayvanlar, sinemanın doğuşundan önceki eğlence kültüründeki varlıklarının devamı biçimindedir. Hayvanların eğlencenin bir unsuru olarak izleyici topluluğu karşısında gösteri malzemesi olması, dövüştürülmesi, bir komuta uygun davranmaya zorlanması milattan önceye kadar gitmektedir. Mısır, Çin, Asur, Roma uygarlıklarında yaban hayvanlarının iktidarın bir sembolü olarak doğalarından kopartılarak kafeslerde sergilenmesinin yanı sıra (Entertainment Animals History, Library Index, <https://www.libraryindex.com/pages/2189/Entertainment-Animals-HISTORY.html>, Erişim Tarihi: 27.12.2019) Roma İmparatorluğunda yaban hayvanları arenalarda eğlence

amaçlı birbirleriyle ve insanlarla ölümüne dövüştürülmüştür (Entertainment Animals History, Library Index, <https://www.libraryindex.com/pages/2189/Entertainment-Animals-HISTORY.html>, Erişim Tarihi: 27.12.2019). Bu dövüşler bir çember etrafında (circular) gerçekleştiği için sirk (circuses) kelimesiyle tanımlanmıştır (Entertainment Animals History, Library Index, <https://www.libraryindex.com/pages/2189/Entertainment-Animals-HISTORY.html>, Erişim Tarihi: 27.12.2019). XVIII. Yüzyılda Henry Martin, XIX. Yüzyılın ilk çeyreğinde de Isaac Van Ambrugh hayvanları kullanarak yaptıkları gösterilerle büyük popülerlik kazanmışlardır (Entertainment Animals History, Library Index, <https://www.libraryindex.com/pages/2189/Entertainment-Animals-HISTORY.html>, Erişim Tarihi: 27.12.2019). Özellikle eğiticilerin aslanlara verdiği komutların gerçekleştirilmesi şeklinde ve insanın doğanın en güçlü hayvanlarından biri karşısındaki gücünü sergileyen gösterilerdir bunlar. Bugün kullanılan sirk kelimesinin vahşi bir eğlence biçiminden türediğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda sirklerde eğlence amaçlı hayvanların kullanılması bu vahşi eğlencenin kalıntılarıdır. Ortaçağ boyunca da hayvanların gösteri amaçlı kullanılması devam etmiştir. Hayvanların gösteri amaçlı kullanılması çoğunlukla hayvanın doğal ortamından, kendi sürüsünden zor yoluyla kopartılmasıyla başlayan bir şiddet içermiştir. Bu şiddet, doğasından kopartılan hayvanın çoğunlukla ödül-ceza yöntemiyle ehlileştirilmesi, zor koşullarda barındırılması ve fiziksel özelliklerini kaybetme döneminde de ölüme terk edilmesi şeklinde diğer şiddetleri de kapsar. Sadece sirklerde değil XIX. yüzyıl boyunca vodvillerde ve varyetelerde hayvanlar zor yoluyla gösterilere dâhil edilmiş ve çoğu acı çekerek ölmüştür. Yeni bir eğlence biçimi olarak sinema filmlerinde de hayvanların benzer biçimde kullanılmasına devam edilmiştir. 1920li yıllarda Rin Tin Tin adlı Alman köpeği yirmi altı filmde oynatılmış ve haftada ortalama on bin hayvanından mektup almıştır (Entertainment Animals History, Library Index, <https://www.libraryindex.com/pages/2189/Entertainment-Animals-HISTORY.html>, Erişim Tarihi: 27.12.2019). 1943 yılında gerçek ismi Pal olan köpek oyuncu geçek bir film yıldızı olmuştur. *Lessie Come Home* (Fred M. Wilcox) filminde çocuk oyuncu Elizabeth Toylar'la birlikte köpek oyuncunun performansı çok beğenildiğinden on yedi sezon sürecek bir televizyon dizisine de dönüştürülmüştür (Entertainment Animals History, Library Index, <https://www.libraryindex.com/pages/2189/Entertainment-Animals-HISTORY.html>, Erişim Tarihi: 27.12.2019). Bu filmlerde oyuncu hayvanların pek çoğu acı çekmiş ve hatta hayatlarından olmuştur (Rizzo, Detailed Discussion of the Legal Protections of Animals in Filmed Media, <https://www.animallaw.info/article/detailed-discussion-legal-protections-animals-filmed-media>, 2012, Erişim tarihi: 20.12.209). Amerika'da 1939 yılında *Jesse James* (Henry King) filmi sırasında bir at oyuncunun sette ölümünden sonra American Humane Association içinde Film ve Televizyonda hayvan oyuncuların güvenliklerini kontrol eden bir bölüm kurulmuştur (Rizzo, Detailed Discussion of the Legal Protections of Animals in Filmed Media, <https://www.animallaw.info/article/detailed-discussion-legal-protections-animals-filmed-media>, 2012, Erişim tarihi: 20.12.209). İlerleyen bölümlerde AHA olarak anılacak bu sivil toplum örgütünün setlerde çalıştırılan hayvan oyuncuların denetlenmesiyle ilgili yöntemlerine değinilecektir. Türk sinema tarihinde hayvan oyuncularının kullanımına

dair akademik çalışma çok sınırlıdır. Hayvan oyuncularla ilgili Zeynep Şahintürk'ün yüksek lisans tez çalışması¹ bu konuda aydınlatıcıdır. Ancak bu çalışmanın kapsamı da yönetmen ve hayvan oyuncular arasındaki mesleki ilişkiden doğan etik ve hukuki boyutları içermemektedir. Bu konudaki çalışmaların sınırlılığına rağmen *Susuz Yaz'ın* (Metin Erksan, 1963) bir sahnesinde bir köpeğin, *Yol* (Şerif Gören, 1981) filminde ise bir atın öldürülmesi² yönetmen ve hayvan oyuncu ilişkisindeki etik ve hukuki sınırları tartışmak için yeterlidir. Her iki film de ulusal sinema tarihimizin uluslararası başarı sahibi olmuş filmleridir. Her iki film de toplumsal gerçekçidir. Ve her iki filmde de yönetmenlerin genel olarak yaşadıkları topluma ahlaki ve entelektüel bir bilinçle yaklaştığı görülmektedir. Buna rağmen yönetmenlerin hayvanlara aynı hassasiyetle yaklaşmamaları insan-merkezci yaklaşımın bir dışavurumudur.

Çağdaş Türk Sinemasında da hayvan oyunculara yer verilmiştir. Bu filmlerde de *Yol* ya da *Susuz Yaz'da* olduğu gibi yönetmen ve hayvan oyuncular arasındaki ilişkinin etik ve sanatsal sınırlarına dair çeşitli sorulara neden olan sahneler vardır. Öncelikle sorulması gereken şudur: Yönetmenin insan oyuncunun onayını almadan ondan talep edemeyeceği çeşitli performansları, yönetmen hayvan oyuncuya yaptırmalı mıdır? Diğer bir deyişle fiziksel ya da ruhsal olarak şiddet içeren bir oyunculuk performansına ontolojik olarak rıza ya da red cevabını veremeyecek bir hayvan oyuncuya o performans yaptırmalı mıdır? *Yol* filminde Şerif Gören, Tarık Akan'a film için ölmesi gerektiğini söyleseydi muhtemelen böyle bir talep büyük bir sansasyona neden olurdu. Yine de bu hayali senaryoyu sürdürelim ve diyelim ki bu talebi 'normal' bulan Akan muhtemelen bu rolü akliselim her oyuncu gibi reddederdi. Böyle bir soruyu Tarık Akan'a sormak ne kadar akıl dışıysa, ata sormak da aynı derece akıl dışıdır. Çünkü at ontolojik olarak bizimle iletişim kuracak bir dil sistemine sahip değildir. Ama bu atın kendine ait iletişim sisteminden yoksun olduğu anlamına gelmez. Zira Tarık Akan anılarında ısrarla atın gözlerinin kendisine bir şey anlatmak istediğini söyler (*Yol* Filmine İçin Bir At Nasıl Katledildi?, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/yol-filmi-icin-bir-at-nasil-katledildi-63557>, Erişim tarihi: 28.12.2019). Atın sanatsal dışavurum nedeniyle öldürülmesi aslında insan ve hayvan oyuncu arasındaki canlılık hiyerarşisine dayalı ahlaki bir yaklaşımın sonucudur. İnsan merkezlik hayvana çoğu zaman insan olmayan öteki olarak yaklaşır ve onların etinin yenmesini, kafeslere kapatılmasını, seyirlik malzemeye dönüşmesini meşrulaştırır. Öte yandan eğer ekosistemi insan-merkezci bir yaklaşımla değil canlı merkezci bir yaklaşımla düşünürseniz bir canlılığın bir sanatsal dışavuruma kurban edilmesinin gayri ahlaki olduğu sonucuna varırsınız. Çağdaş ulusal sinemamızın pek çok başarılı film örneğinde de bu insan merkezci tutum devam etmektedir. Aşağıda öncelikle bu film örneklerinde hayvan oyuncuların kullanımıyla ilgili insan merkezci tutuma dair kısa bilgiler verilecektir. Sonrasında ise hayvan oyuncuların performanslarını onların canlılık ve ruhsal bütünlüklerini koruyarak ve herhangi bir olası sömürüye yer vermeden,

¹ Zeynep Şahintürk'ün yüksek lisans tez çalışması için bakınız: "A Living Dog Is Better Than A Dead Lion": Representations Of Animal Otherness In Post-1990s Independent Turkish Cinema", Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalları, 2016.

² Filmin oyuncularından Tarık Akan'ın *Anne Kafamda Bit Var* kitabında çekim sırasında atın öldürülmesinden duyduğu acıya dair bir bölüm de bulunmaktadır.(*Yol* Filmine İçin Bir At Nasıl Katledildi?, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/yol-filmi-icin-bir-at-nasil-katledildi-63557>)

sürdürülebilirlik ilkesiyle gerçekleştirme yöntemlerine değinilecektir. Ekoeleştirinin kültürel bir ürünün analiz edilmesinde belirli bir yöntemden ziyade ahlaki, felsefi vb. disiplinlerden beslenen bir bakış açısı sunduğu göz önünde tutulmalıdır.

Kaan Müjdeci'nin *Sivas* (2015) filminde taşrada küçük bir çocuğun köpeğiyle kurduğu ilişki başarılı bir biçimde anlatılmaktadır. Taşradaki şiddet sarmalına ve erkekleşme sürecinde bu şiddet ilişkilerinin rolüne odaklanan filmin düşüncesi, Aslan'ın (Doğan İzci) Sivas (Çakır) adlı köpekle kurduğu ilişki ve onu köpek dövüşlerinde kullanmasıyla aktarılır. Filmin kurulum sahnelerinde öfkeli erkek çocukların günlük yaşamlarının içinde yer alan hayvanlarla kurdukları ilişki şiddet ağına incelikli göndermelerde bulunur. Ancak bu göndermelerdeki sahnelerde hayvanlar ürkütülerek şiddete maruz bırakılmıştır. Köpek dövüşlerini içeren sahneler de ise; orta, genel ve yakın planlarla dövüşlerin acımasızlığı gösterilmiştir. Yönetmenin erkeklik varoluşunda şiddetin döngüsünü anlattığı bu gerçekçi sahneler köpeklerin fiziksel ya da ruhsal şiddet yaşamalarına ve istismar edilmelerine yol açmış olabilir mi? Filmin sonunda hiçbir hayvana zarar verilmemiştir ibaresi kullanılmıştır. Fakat dövüşler dijital görüntü oluşturma tekniğiyle yapılmamıştır. O halde bu gerçekçi sahnelerde köpeklere zarar gelmediği ancak film jeneriğindeki ifadeden anlaşılabilir. Oysa film jeneriğindeki hayvanlara zarar verilmemiştir ibaresi bu konuda uzman bir kuruluş tarafından onaylanmamıştır. 2014 yapımlı Nuri Bilge Ceylan filmi *Kış Uykusu*'nda da atların evcilleştirilmesiyle ilgili ortalama iki dakikalık bir sahne yer almaktadır. Bu sahnede boynuna halat geçirilmiş bir atın halatın sahibine direnmesi, göle düşmesi, gölden çekilmesi yer almaktadır. İzleyici için sinematografik olarak ilgi çekebilecek bu sahne atın deneyimi ve duyumu için kuşkusuz şiddet ve eziyeti içermektedir. Vuslat Saraçoğlu'nun *Borç* (2018) filminde oyuncu kargalardan biri çekimler sırasında ölmüştür. Karganın ölümüyle ilgili iddialar onun sette yoğun ışıklardan rahatsız olmasına rağmen uzun süreler çalışmasının sonucunda öldüğü şeklindedir. Ölen kargayı setteki diğer karga da yemiştir (Çıplak, Filmdeki iki kargadan biri kötü muameleden öldü, <http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/942737/filmdeki-iki-kargadan-biri-kotu-muameleden-oldu.html>, Erişim tarihi: 29.12.2019). Bir diğer başarılı film *Kalandar Soğuğu* (Mustafa Kara, 2016) bir ailenin Kuzey Anadolu'nun yüksek dağlarında tarım ve hayvancılıkla geçinirken yoksullukla mücadelesini anlatır. Doğanın da oyuncular kadar ana karakter olduğu filmde, coğrafyanın mecbur kıldığı doğayla ilişki, şiirsel bir sinematografiyle gösterilmiştir. Aslında filmde ailenin hayvanlarla olan ilişkisinde sevgiye dayalı iletişim göstergeleri kullanılmıştır. Ancak, bazı sahnelerde kurt saldırısına uğramış keçilerin ölmüş bedenleri bulunmaktadır. Öte yandan Mehmet'in (Haydar Şişman) evin boğasını boğa güreşlerine sokarak para kazanma isteği, boğa oyuncunun pek çok zorlu idman performansını gerçekleştirmesini gerektirmiştir. Ve *Sivas* filminde olduğu gibi dövüş sahneleri belgesel gerçekliğine dayalı bir teknikle verildiğinden hayvanların dövüştürülmediğini söylemek zordur. Öyle ki; bir geleneğin parçası izlenimini veren boğa güreşleri sahnelerinin kurulmuş bir mizansen mi yoksa gerçekte yaşanan bir etkinliğin kaydı mı olduğu belirsizdir. Yakın planlarla boğalar dövüşlerin neden olduğu acılarıyla gösterilir. Filmin son sahnelerinden birinde boğanın evden kaçması ve ormanda bir mağarada bulunması gösterilmiştir. Sahnenin oluşturulması için boğanın bu mağaraya indirilmesinde ve mağaradan çıkarılmasında kullanılan yöntem boğanın fiziksel olarak acı çekmesine neden

olmuş mudur? Bu filmde de kapanış jeneriğinde hiçbir hayvana zarar verilmemiştir bilgisi yer almasına rağmen bu bilgiyi doğrulayan kurumsal bir onay bulunmamaktadır.

Hayvan hakları evrensel bildirgesinde hayvanların gösteri amaçlı kullanılması hak ihlallerinden biridir. Ancak hayvanlar yukarıda kısaca değinildiği gibi binlerce yıldır gösterilerde kullanılmaktadır. Bu gösterilerde hayvanların istismar edilmelerinin önüne geçebilmek konusu gösteriyi gerçekleştirenin iyi niyetine bırakılmamalıdır. Filmler bağlamında elbette ki yönetmenden beklenen kendi rızası dışında dâhil edildiği bir sanat performansında hayvan oyuncunun fiziksel ve ruhsal bütünlüğünü gözetmektir. Ancak yönetmenin felsefi, etik ve kültürel yaklaşımı insan merkezci olabilir hatta yönetmen hayvanları Descartes'in düşündüğü şekliyle basit otomatlar olarak da görebilir. Böyle bir tutum setteki hayvan oyuncularla ilgili kararları hayvan oyuncunun aleyhine çevirebilir. Olası istismarların önüne geçmek için yasal önlemler alınabilir. Bunlardan ilki setteki hayvan oyuncuların istismar edilmesini engelleme görevini üstlenen yasal toplulukların kurulmasıdır. Yurtdışında bu topluluklardan bazıları AHA, PETA(People For Ethical Treatment of Animals), Animal Legal Defense Fund'dur (ALDF). Ancak bu kuruluşların sivil toplumu harekete geçirmek, farkındalık yaratmak ve hayvanlara yönelik her türlü insan merkezci sömürünün önüne geçmek gibi yaklaşımları öneri, tavsiye, kınama v.b. şeklindedir. Bununla birlikte Amerika'da televizyon ve film endüstrisindeki meslek örgütlerinden bazıları (Screen Actors Guild [SAG]) AHA'yla yaptıkları sözleşmeler ile tüm yapımlarını sınırsız bir biçimde AHA'nın denetimine açmakla yükümlüdür (Rizzo, Detailed Discussion of the Legal Protections of Animals in Filmed Media, <https://www.animallaw.info/article/detailed-discussion-legal-protections-animals-filmed-media>, Erişim Tarihi: 31.12.2019). Bu sivil toplum kuruluşlarından AHA setlerdeki hayvan oyuncularla ilgili korumacı yöntemleri uygulayan yapımları sertifikalandırarak, hayvanların istismara uğramadığına dair güvence oluşturmaktadır. AHA'nın sertifikası (No Animals Harmed) yapım öncesinde ve yapım sırasında bazı yükümlülüklerin yerine getirilmesi sonucunda verilir. AHA temelde dört temel prensiple hareket eder: Hiçbir hayvan film için öldürülemez ve hiçbir hayvana zarar verilemez, eğer bir performans hayvanın zarar görmesine neden olacak şekildeyse hayvan kullanılmamalıdır, hayvan bir sahne aksesuarı değildir ve eğer bir hayvan sahnenin arka planında yer alıyorsa ona insanca muamele gösterilmelidir, hayvan "kuşlar, balıklar, sürüngenler ve böcekler dâhil tüm canlıları ifade eder (Rizzo, Detailed Discussion of the Legal Protections of Animals in Filmed Media, <https://www.animallaw.info/article/detailed-discussion-legal-protections-animals-filmed-media>, Erişim Tarihi: 31.12.2019). Bu prensiplerin uygulanma basamakları şu şekildedir: Öncelikle eğer yapımda hayvan oyuncuya yer verilecekse AHA'nın ilgili birimine başvurulur ve başvurudan sonra içinde senaryonun, çekim planının, çekim senaryosunun, storyboardların, film ekibinin isminin olduğu eklerle birlikte AHA'nın başvuru evrakları doldurulur. Yapımcılar günlük çekim planına AHA'yı da dâhil etmekle ve AHA'ya haber vermekle yükümlüdür. Bütün set ekibinin film setlerinde hayvanların kullanımıyla ilgili olan rehberi okuması ve bu konuda bilgilenmesi sağlanır. Setlerdeki tüm hayvan oyuncuların yasal yükümlülüklerinin sağlanmış olması beklenir. En sonunda da AHA üyeleri tarafından filmin ya da TV programının izlenmesi ve denetimi yapılır (Rizzo, Detailed Discussion of the Legal Protections of Animals in Filmed Media,

<https://www.animallaw.info/article/detailed-discussion-legal-protections-animals-filmed-media>, Erişim Tarihi: 31.12.2019). Bu süreç uygulanırken setlerdeki hayvan oyuncuların haklarının gözetilmesi ve korunması için oluşturulan farklı yönergeler bulunmaktadır ve kapanış jeneriğinde AHA'dan onay alınması yapımın bu yönergeye yükümlülükleri yerine getirmesine bağlıdır. Bu yönergeler genel, veterinerlik, yapım şirketi (ekip, oyunculuk, teknoloji, makyaj, kostüm, mekan, özel efektler) ve canlı türler başlıklarından oluşturulmaktadır. (Rizzo, Detailed Discussion of the Legal Protections of Animals in Filmed Media, <https://www.animallaw.info/article/detailed-discussion-legal-protections-animals-filmed-media>, Erişim Tarihi: 31.12.2019). Bölümlere ayrılmış bu yönergeler hayvan oyuncuların sete taşınmalarını da kapsar ve hayvan oyuncunun sette ve set arkasında varlığını en ince ayrıntısına kadar güvenceye almak için oluşturulmuştur. Eğer AHA'nın ilgili birimi hayvan oyuncuların varlığını tehlikeye düşüren bir performansla karşılaşırsa kurul yapım şirketini sahneyi hayvan maketiyle ya da CGI yoluyla sanal olarak yeniden oluşturmaya zorlar. (Rizzo, Detailed Discussion of the Legal Protections of Animals in Filmed Media, <https://www.animallaw.info/article/detailed-discussion-legal-protections-animals-filmed-media>, Erişim Tarihi: 31.12.2019). AHA'nın yönergelerinin kapsamlılığına rağmen kaygı verici yönleri de bulunmaktadır. Öncelikli kaygı, bu kuruluşun tüm denetim süreçlerinin masraflarının yapım şirketleri tarafından karşılanmasının yarattığı denetimlerdeki tarafsızlık durumudur. Öte yandan AHA yalnızca SAG üyesi yapım şirketlerinden çıkan filmleri kontrol edebilir. SAG üyesi olmayan pek çok yapım şirketi AHA'nın denetimine tabi olma yükümlülüğünde değildir. Türkiye'de de bazı hayvan hakları örgütleri setlerdeki hayvan oyuncuların denetlenmesiyle ilgili uygulama başlatmışlardır. Ancak setlerdeki hayvan oyuncuların suiistimal edilmesinin önüne geçmeyi amaçlayan bu sivil toplum kurumlarının görevleri yukarıda da değinildiği gibi farkındalık yaratarak kamuoyu oluşturmak, tavsiyelerde ve kınamalarda bulunmak ve yapım şirketlerinin talepleri doğrultusunda da setleri denetlemektir. Diğer bir deyişle bu kurumların hayvan oyunculara yönelik istismarlarla ilgili yasal yaptırımlarının olmaması bir sınırlılıktır. Örneğin böyle bir kurum yapım şirketini *Borç* filminde oyuncu karganın ölümüyle ilgili iddiaları nihayetlendirecek bir otopsi incelemesine zorlayamaz. Öte yandan AHA örneğinde olduğu gibi yapım şirketleriyle ekonomik bağımlılık ilişkisi de bu kuruluşlarla ilgili olası etik ve hukuk dışı uygulamaları akla getirmektedir. Bu sınırlılıkların ve kaygı verici olasılıkların aşılması için evrensel hayvan haklarında ya da ulusal hayvan koruma yasalarında kesin yaptırımlara yol açacak hükümlerin yer alması gerekir. 5199 *Hayvanları Koruma Kanununun* üçüncü bölümü *Hayvanların Ticareti ve Eğitilmesi*'nde madde 10'da "Hayvanların ticarî amaçla film çekimi ve reklam için kullanılması ile ilgili hususlar izne tâbidir. Bu izne ait usul ve esaslar ilgili kuruluşların görüşü alınarak Bakanlıkça çıkarılacak yönetmelikle belirlenir" (Hayvanları Koruma Kanunu, <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2004/07/20040701.htm>, Erişim Tarihi: 01.01.2020) ifadesi yer almaktadır. Çevre ve Orman Bakanlığı'nın 2006 yılında çıkardığı *Hayvanların Korunmasına Dair Uygulama Yönetmeliğinin* beşinci kısmı *Hayvanların Ticarî Amaçla Film, Benzeri Çekim ve Reklâmlarda Kullanılmasında* konuyla ilgili temel usuller belirtilmektedir (Hayvanların Korunmasına Dair Uygulama Yönetmeliği, <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2006/05/20060512-7.htm>, Erişim Tarihi:

01.01.2020). Burada setlerde hayvan oyuncuların kullanımıyla ilgili denetim ve izin yetkisi ilgili bakanlığın il müdürlüğüne bırakılmaktadır (Hayvanların Korunmasına Dair Uygulama Yönetmeliği, <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2006/05/20060512-7.htm>, Erişim Tarihi: 01.01.2020). Senaryosu incelendikten sonra uygun bulunan eserlerin çekiminde hayvan oyuncuların kullanımıyla ilgili bazı yasaklar getirilmiştir. Hayvanların şiddet içeren sahnelerde kullanılmaması, ontolojik özelliklerine aykırı davranmaya zorlanmaması, oyunculuk performansı için sağlığına zarar verecek yiyecek ve içeceklerin kullanılmaması, bütünlüğüne zarar verici performanslara zorlanmaması (Hayvanların Korunmasına Dair Uygulama Yönetmeliği, <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2006/05/20060512-7.htm>, Erişim Tarihi: 01.01.2020) şeklindedir. Ancak bu yasal dayanakların genişletilmeye ve uygulamalarının görünür ve şeffaf hale dönüştürülmeye ihtiyacı vardır. Öte yandan bu uygulama yönetmeliği setlerdeki oyuncu hayvanların kullanımında sahipli hayvanların sahipleri, sahipsiz hayvanların da veterinerler tarafından denetlenmesi hükmünü içerir (Hayvanların Korunmasına Dair Uygulama Yönetmeliği, <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2006/05/20060512-7.htm>, Erişim Tarihi: 01.01.2020). Oysa hayvan oyuncunun kullanıldığı her sette sahibinin olup olmadığına bakılmaksızın veteriner ve etologdan oluşan bir ekibin yasal bir zorunluluk hale getirilmesi bu konudaki sınırlılığı aşacaktır. Öte yandan yasal dayanaklar yurtdışındaki örneklerde görüldüğü gibi setlerde hayvan oyuncuların canlılık koşullarına uygun biçimde kullanımıyla ilgili zorunlu bir denetleme ekibinin kurulması şeklinde geliştirilebilir. Ancak bu ekibin denetim sonucundaki değerlendirmeleri ilgili bakanlık tarafından yasal bir güvence altına alınmalıdır. Filmin bu çerçevede bir kurum tarafından akreditasyonunun olması şartı filmin yurt içinde ve uluslararası gösterimi için yasal bir dayanağa bağlanabilir. Öte yandan örneklerin de gösterdiği gibi yasanın varlığı uygulama alanında istismarın önlenmesi için pek etkili durmamaktadır. Bu durumda yasanın uygulanmasıyla ilgili sorumlulukların yerine getirilmesi ya da göz ardı edilmesi yapımdan sorumlu kişilere ve oyuncu performansından sorumlu yönetmene etik sorumluluklar yüklemektedir. Ancak yukarıda da değinildiği gibi etik sorumluluklar kişilerin insiyatifindedir ve yasanın amacı kişisel tutumlara yer vermeden belirli sorumlulukların yerine getirilmesini sağlamaktır. Bu çerçevede ilgili yasalar, hayvan oyuncuları kullanan yapımcılara ve setteki performansı uygulayan yönetmene kadar genişletilebilir. Sette insan oyuncunun performansının yerine getirilmesinden bizzat sorumlu olan yönetmen, hayvan oyuncunun bütünlüğünü istismar eden her yönetimden sorumlu tutulabilir. Çünkü hayvan oyuncu kendisine zarar veren performansa karşı çıkma duyumuna sahip olsa da yeteneğe ve iradeye sahip değildir.

Çağdaş Türk Sineması teknolojik ve entelektüel donanım bakımından büyük ilerleme yaşamaktadır. Ancak yaşadığımız çağda ilerlemenin sürdürülebilirliği etkileşim halinde bulunduğumuz diğer türlere rağmen olamaz. İnsan dışı hiçbir canlının sanatsal bir dışavurumun bilinçli ve istekli katılımcıları olmadığı düşünüldüğünde, onları olası her türlü istismardan korumak öncelikle sanatçının etik sorumluluğudur. Konuyla ilgili yasal çerçeveler ise sürdürülebilirliği ve ekolojik işbirliğini güvence altına alacaktır.

Sonuç

Bu makale hayvanların felsefede ontolojik olarak iki gelenek kurucu tanımından yola çıkarak, insan merkezci düşünsel kavrayışın bu geleneklerden biriyle ilişkilendiğini göstermiştir. Platon'la başlayan bu gelenek insanı değer olarak yücelterek hayvan ve insan arasındaki farkları bu çerçevede ele almıştır. Buna göre insandaki akıl yetisi onu suda ve toprakta yaşayan diğer canlılara göre daha kıymetli yapmıştır. Bu kavrayış Aydınlanma ve Sanayi Devrimiyle birlikte pekiştirilmiştir. İnsan ve onu çevreleyen doğa karşılıklıktan çok insanın faydasından yana ve insan merkezci bir ilişkiye dönmüştür. Kültürün bir parçası olarak eğlence pratikleri de aynı tutumdan beslenmiştir. İnsan binlerce yıldır hayvanlara kendi eğlence kültüründe bir nesne olarak yer vermiştir. Arenalarda dövüştürmüş, kafeslerde sergilenmiş, setlerde oyuncu olarak çalıştırmıştır. Çağdaş Türk Sineması da film hikâyelerinde hayvanlara vermiştir. Bu çerçevede bazı film sahnelerinde oyuncu hayvanların doğrudan şiddete maruz kaldığı görülmüştür. Üstelik bazı film setlerinde hayvan oyuncular ölmüş ve bu ölümlerin set koşullarından kaynaklandığına dair iddialar basında yer almıştır. Hayvan oyuncularını setlerdeki olası istismara yol açan davranışlardan ve tutumlardan korumak her şeyden önce etik bir sorumluluktur. Ancak bu etik sorumluluk yasalar çerçevesinde hukuki bir zorlamaya da dönüştürülmelidir. Mevcut hayvan koruma yasaları ve yönergeleri uygulama sürecinde kesin bir biçimde yerine getirilmeli, hayvan oyuncularının güvenli koşullarda çalıştırılması için konuda uzman kişilerin yasal statülerinin güçlendirilmesi gerekmektedir.

Kaynakça

- Aristoteles. (2017). *Poetika*. (F. Akderin, Çev.) Say Yay.
- Aristoteles. (2018). *Hayvanların Hareketleri Üzerin, Bütün Yapıtları 1*. (F. Akdemir, Çev.) İstanbul: Say Yay.
- Çıplak, C. (2018). *Filmdeki iki kargadan biri kötü muameleden öldü*, 20 Aralık 2019 tarihinde Cumhuriyet Gazetesi sitesi: <http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/942737/filmdeki-iki-kargadan-biri-kotu-muameleden-oldu.html> sitesinden alındı.
- Erkızan, H. (2014). Aristoteles'te İnsanın Doğası Üzerine. *Cogito, Yaz (77)*, 237-247.
- Garrard , G. (2017). *Ekoleştirici Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar*. (E. Genç, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Glotfelty, C. (1996). *Literary Studies in an Age of Environmental Crisis* Cheryll Glotfelthy and Harold Fromm içinde, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (s. xv-3). Georgia: The University of Georgia Press.
- Gürses, H., & Ertuna, I. (2019). *Animals, Plants, and Landscapes: An Ecology of Turkish Literature and Film (Perspectives on the Non-Human in Literature and Culture)* . New York: Routledge.
- Hayvanları Koruma Kanunu,
<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2004/07/20040701.htm>, Erişim Tarihi: 01.01.2020)
- Hayvanların Korunmasına Dair Uygulama Yönetmeliği,
<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2006/05/20060512-7.htm>, Erişim Tarihi: 01.01.2020)
- Katapult Film (Yapımcı)& Kara, M. (Yönetmen). (2016). *Kalandar Soğuşu* [Sinema Filmi]. Türkiye

- Mcdonald, S. (2004, Summer). Toward An Eco Cinema. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environmet*, 11(2), 107-132.
- Mcdonald, S. (2013). The Ecocinema Experience. S. Rust, S. Monani, & S. Cubitt içinde, *Ecocinema Theory and Practice* (s. Bölüm 1, Ön izleme). New York: Routledge.
- Müjdeji, K., Mater, Ç. Ve diğerleri (Yapım) & Müjdeci, K. (Yöneten). (2015). *Sivas* [Sinema Filmi]. Türkiye.
- Platon. (2015). *Timaios*. (F. Akderin, Çev.) İstanbul: Say.
- Rizzo, V. (2012). *Detailed Discussion of the Legal Protections of Animals in Filmed Media* Aralık 20, 2019 tarihinde Animal Law Legal Center sitesi:
<https://www.animallaw.info/article/detailed-discussion-legal-protections-animals-filmed-media> adresinden alındı.
- Rueckert, W. (1996). Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism. H. F. Cheryl Glotfelty and Harold Fromm içinde, *Literary Studies in an A The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary* (s. 105-124). Georgia: The University of Georgia Press.
- Saraçoğlu, V (Yapımcı) & Saraçoğlu, V. (Yönetmen). (2018). *Borç* [Sinema Filmi]. Türkiye
- Simondon, G. (2019). *Hayvan ve İnsan Üzerine İki Ders*. (E. Sünter, Çev.) İstanbul: Norgunk.
- Timofeeva, O. (2018). *Hayvanların Tarihi*. (B. Aksoy, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Ülgen, G. O. (2019). Aristoteles'te ve Derrida'da Hayvan Sorunu. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Danışman Nazile Kalaycı.
- Zeyno Film, Memento Films ve Diğerleri (Yapımcı) & Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2014). *Kış Uykusu* [Sinema Filmi]. Türkiye.