

Makale Türü: Araştırma Makalesi

BELGESEL SİNEMA, EKOELEŞTİRİ VE KAMİLET FİLMİNDE DOĞANIN TEMSİLİ

Ayşe ALTUN¹

ÖZ

Bu çalışmada belgesel sinemanın ekolojik sorunlara karşı sorumluluğu ele alınmıştır. Yaşanan doğa olaylarına karşı hassasiyet oluşturma ya da bu konulara dikkat çekme noktasında belgesel sinema önemli bir sanat formudur. Alternatif bir söylem oluşturmada, toplumun sesini, hatta kimi zaman doğrudan doğanın sesini duyurmada belgesel sinema doğru bir mecra olarak yer almaktadır. Bu konuyu tartışmak amacıyla Kamilet (2013) belgeseli örnek olarak incelenmiştir. Bu belgeselin tercih edilme sebebi ele aldığı Artvin'deki Kamilet Vadisi'nin özel bir ekolojik yapıya sahip olması ve vadiye bir HES projesi yapılmak istenmesidir. Ayrıca, film bu bölgede yapılan ilk belgeseldir ve insan-doğa uyumunu konu etmektedir. Çalışmada film ekoeleştirel bir yaklaşımla analiz edilmiştir. Bu analize göre, Kamilet belgeseli insan-doğa ilişkisinin bütünlüklü ve dengeli olabileceğini gösteren bir örnek ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Belgesel Sinema, Doğa, Alternatif Söylem, Ekoeleştiri, Kamilet

¹ Anadolu Üniversitesi Sinema-TV Bölümü Doktora Öğrencisi, Orcid No: 0000-0002-7861-522X, aysealtunn@yahoo.com

Makale Geliş Tarihi: 3 Nisan 2020 **Kabul Tarihi:** 7 Haziran 2020

DOCUMENTARY CINEMA, ECOCRITICISM, AND THE REPRESENTATION OF NATURE IN KAMİLET

ABSTRACT

In this study, the responsibility of documentary cinema with respect to ecological issues is discussed. Documentary cinema is an important art form in terms of creating sensitivity to nature related events or drawing attention to these issues. Documentary cinema is a proper medium in creating an alternative discourse, being the voice of the society and even being directly the voice of nature. To discuss this subject, the documentary Kamilet (2013) is chosen as an example. The reason for choosing this documentary is that the Kamilet Valley in Artvin, which is dealt in the documentary, has a very special ecological structure and a HEPP project is desired to be built in this valley. Moreover, the film is the first documentary recorded in this region and it deals with human-nature harmony. The film is analyzed through an ecocritical approach. This analysis shows that Kamilet is a proof of the possibility of creating an integrated and balanced relationship between human beings and nature.

Keywords: *Documentary, Nature, Alternative Discourse, Ecocriticism, Kamilet*

Giriş

İnsan ve doğa ilişkisi insanlık var olmaya başladığından beri süregelen bir durumdur. Nitekim bu ilişki aslında insanlık için bir zorunluluktur. Doğa kendi başına var olabilen, gelişebilen, kendi yaşamsal döngüsünü gerçekleştirebilen bir yapıdır. Fakat insanlar için doğa, üzerinde yaşadıkları fiziksel bir mekândır. Dolayısıyla insanların doğa olmadan var olmaları mümkün değildir. Bu noktada insanlık yaşamı boyunca her zaman ilişki içinde olacağı doğayı anlamaya çalışmıştır.

Tarihsel olarak bu ilişkiye bakılacak olursa, filozoflar felsefenin başlangıcından beri doğaya merak duymuşlardır. İlk Çağ felsefelerinde ortaya konan görüş, doğayı merkeze alan ve onu anlamaya çalışan bir yaklaşım göstermiştir. Henüz tam anlaşılmayana, çözülemeyene duyulan hisle birlikte doğa, saygı duyulan, kutsallaştırılan bir şey haline gelmiştir. Fiziksel olarak zaten doğanın bir parçası olan insan, kendisini ruhsal olarak da doğaya ait görmüştür. Bu sebeple doğa, toplum tarafından sahip olunmak istenen bir nesne ya da meta olarak değil, ait olunan bir bütün olarak konumlandırılmıştır (Coşkun, 2008, s. 32). Bu nokta önemlidir, çünkü değişimin başladığı mantık burada yatmaktadır. Bu dönemler insanlığın doğayı henüz tüketmeye hazır bir nesne olarak görmediği dönemlerdir. Doğa üzerine artan ve gittikçe biriken bilgiyle birlikte doğaya olan felsefi bakış açısı yerini teknik bir bakış açısına bırakmıştır. Bu da yine önemli bir husustur, çünkü biriken bilgiyle doğa ile başka türlü bir ilişki kurulması olasıyken böyle bir bilgi, doğa üzerinde tahakküm kurma arzusunu ortaya çıkarmıştır (İlboğa ve Aygül, 2015, s. 67). Bu noktadan sonra ise doğanın dönüşümü artık kaçınılmaz hale gelmiştir.

On yedinci yüzyılda modern bilimin gelişmesiyle insanın doğayı kavrayışı da farklılaşmıştır. Modern bilimin en önemli isimlerinden biri olarak kabul edilen Francis Bacon'ın bilimsel yöntem anlayışı geleneksel düşünce yapısının değişmesini sağlarken artık merkezde insan yer almaya başlamıştır. İnsanın merkeze konulması ve merkezden çevreye bakılmasıyla beraber artık insan dışındaki her şey bir öteki haline gelecektir. Doğanın bir olgu olarak ele alınıp incelenebileceği, üzerinde deney ve gözleme dayalı çalışmalar yapılabileceği düşüncesinin bu dönemin en yaygın kabulü olduğu belirtilebilir (Capra, 1992, s. 56-57; Gül, 2013). Örneğin Bacon (akt. Thomson, 1998, s. 94)'a göre "insan, Doğa'nın yardımcısı ve yorumlayıcısıdır. İnsan ancak doğanın üzerinde çalışarak ve doğayı gözlemleyerek onun düzenini kavradığı ölçüde eylemde bulunabilir ve olup biteni anlayabilir. Bunun dışında ne bilgisi, ne de gücü vardır."

Bu tarihsel çerçevede doğaya karşı bakışın felsefi ve düşünsel boyutlarının da değiştiği görülmektedir. Artık doğa insanların uyum içinde üzerinde yaşadığı bir mekân olmaktan çıkmış ve kontrol altında tutulmaya uğraşılan bir nesne haline gelmiştir. Doğaya değişen bakışla birlikte artık doğanın kullanıma açık ve ona hükmetme fikrine uygun bir hale geldiği ifade edilebilir (Şatır, 2004, s. 328). Doğa hakkında edinilen bilginin doğaya hâkim olma aracına dönüşmesi, teknolojik yeniliklerle gerçekliğe kavuşurken, doğa da bu duruma paralel olarak bu teknolojinin getirdiği gücün altında kalmıştır. Gelişen modern bilimle doğa, bağlamından koparılarak sadece faydalanılması gereken bir şey

haline gelmiştir. Adorno ve Horkheimer (2010, s. 20)'a göre "[i]nsanların doğadan öğrenmek istediği şey doğaya ve insanlara tümüyle egemen olmak üzere doğayı kullanabilmektir."

Doğaya yapılan müdahaleler ve doğanın bir hammadde olarak görülmesi daha sonraki dönemlerde çeşitli sorunları da beraberinde getirmiştir. Doğanın tahribatı, kirliliği ve tüketilmesi, iklim değişikliği, küresel ısınma, canlıların nesillerinin tükenmesi gibi sorunlarla doğa artık büyük bir tehlike altındadır. Böylelikle başlangıçta doğayla birlikte yaşayabilen ve saygı duyan insanlık zamanla onun üstünde egemenliğini kurmaya, onu sonu gelmeyecek bir biçimde kullanmaya, dönüştürmeye ve değiştirmeye başlamış ve bu da doğanın görünmezliğinin geri planda kalmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda belgesel sinema doğanın tahribinin görünür kılınması noktasında bir kamuoyu oluşturma bakımından alternatif bir araç sunmaktadır. Belgesel sinema toplumsal olan her şeye dair belli bir sorumluluğa sahiptir. Onun hem gerçekle olan bağı hem de olaylara yaklaşım biçimi özellikle son yıllarda farklı olana ulaşma konusunda oldukça önemli bir işleve sahiptir.

Bu çalışmanın temel problemi kültürel ve tarihsel olarak inşa edilen doğa-kültür düalizmi neticesinde ortaya çıkan insanı doğadan üstün ve önemli tutan mantığın yanlışlığını ortaya koymaktır. Buradan hareketle çalışmanın amacı belgesel sinema bağlamında insan ve doğa kavramlarının birlikte dengeli ve uyumlu bir bütünlük içinde olabileceğini göstermektir. Bu amaçla, çalışmada belgesel sinemanın doğanın temsili noktasında işlevi nedir, belgesel filmler doğa ve insan ilişkisini nasıl tanımlanmaktadır sorularına, örnek olarak seçilen, yönetmenliğini İlkay Nişancı'nın yaptığı, 2013 tarihli *Kamilet* filmi üzerinden yanıtlar aranacaktır. Çalışma için *Kamilet*'in tercih edilme sebeplerinden biri belgeselin ulusal ve uluslararası festivallerde gösterilmiş, çeşitli ödüllere sahip bir film olmasıdır. 14. Boston Türk Filmleri Festivali ve 13. Çevre Filmleri Festivali'nden ödül alan film, Trento Film Festivali'nde ve Barselona Uluslararası Çevre Filmleri Festivali'nde (2014) Resmi Seçki içinde yer almıştır. Filmin inceleme konusu olarak seçilmesindeki asıl önemli etken ise doğa ve insan ilişkisindeki uyum ve dengeyi ekolojik bir bakış açısıyla ele almasıdır. Filme ismini veren Artvin'in Arhavi ilçesindeki Kamilet vadisi, biyo-çeşitlilik bakımından değerli ve acil olarak korunması gereken orman alanları arasında yer almaktadır. Film, Kamilet vadisinde doğayla iç içe yaşayan genç bir arıcının emek ve hayat hikâyesiyle birlikte insanların HES yaparak bu vadiye verdiği zararı göstermesi açısından karşılaştırmalı bir anlatıma sahiptir. *Kamilet* belgeselini ekoeleştirel bir yaklaşımla incelemeyen önce belgesel sinema ve ekoeleştiri konuları üzerinde biraz daha ayrıntılı durmak gerekmektedir.

Belgesel Sinema

Belgesel sinema, sinemanın başlangıcıyla ortaya çıkmıştır; çekilen ilk filmler ya da görüntüler belge/belgesel özellikleri taşımaktadır. Ortaya çıkış zamanından bugüne kadar belgesel sinema, hem gelişmiş ve değişmiş hem de sorumlulukları artmış bir sanat

alanı oluşturmaktadır. Şüphesiz belgesel sinemanın gerçek ile kurduğu ilişki onu tartışmalı bir alana da sürüklemektedir.

Belgesel terimini ilk kez 1926 yılında John Grierson, Robert Flaherty'nin *Moana* isimli filmi üzerine bir New York gazetesinde yer alan değerlendirme yazısında kullanmıştır (Corner, 1996, s. 191). Grierson'un tanımlamasına göre belgesel terimi, gerçeğin yaratıcı bir biçimde işlenmesi ya da gerçeğin yaratıcı bir biçimde yorumlanması olarak nitelendirilmektedir (Adalı, 1986, s. 13). Buradaki gerçek, öznenen bağımsız olarak var olan gerçek ya da gerçeklik değil, nesnedeki özelliklerin öznedeki imgesidir. Dolayısıyla sanatçı algıladığı nesneye ait yapı özelliklerinden hareket ederek bilincinde bir imge yaratır. Belgesel film de bu imge ve bu imgeye ait özellikleri ele almaktadır (Yüksel, 2006, s. 199). Belgesel sinemanın gerçekliğini göz ve kulak tarafından algılanabilen olayların yeniden üretiminin oluşturduğunu savunmak mümkündür (Demir, 2015, s. 258).

Bill Nichols (2017, s. 28)'un tanımlamasına göreyse “[b]elgesel filmler gerçek durum ve olaylardan bahseder ve bilinen olgulara saygı gösterirler; yeni, doğruluğu kanıtlanmamış olgular ortaya atmazlar. Tarihsel dünyadan alegorik olarak değil doğrudan bir şekilde bahsederler.” Bu tanımlamada dikkat çeken nokta belgeselin bir konuyu alegorik olarak değil doğrudan ele almasıdır. Öte yandan, Ünsal Oskay belgesel sinemaya farklı bir yerden bakarak bir tanımlama yapmıştır. Oskay'a göre belgesel sinema, insanın doğa ve başka insanlarla kurduğu ilişkilerin belirli biçiminden kaynaklanan unutmaya, acımasızlığa karşı direnen bir sanat formu, bir sanat alanıdır (Oskay, 1997, s. 148). Bu tanımlamadan da anlaşılacağı üzere Oskay belgesel sinemanın işlevselliğini ön plana çıkararak onun muhalif tarafına dikkat çekmiştir.

Belgesel sinemanın, Flaherty'nin 1920 yılında çektiği *Nanook of the North* (*Kuzeyli Nanook*) filmiyle başladığı kabul edilir. Flaherty'nin çekmiş olduğu belgesel birçok açıdan önemli özelliklere sahiptir. Lumière'lerin teknisyenleri dünyanın farklı yerlerinde görüntüler çekmişlerdi ama bu belgesel onlardan farklıydı. İlk olarak Flaherty uzun yıllar Nanook ve ailesiyle beraber yaşamış ve onların günlük yaşam deneyimlerini tecrübe etmiştir. Bir yönetmen olarak Flaherty filme ağırlığını vermiş ve sadece görüntüleri kaydetmemiştir. Flaherty'nin gerçek insanları, gerçek yaşamları konu edinerek, katılımcı gözlem yöntemiyle yaptığı bu belgesel günümüzdeki belgesel sinemanın oluşumunda önemli bir kilometre taşı olmuştur. Bu belgesel aynı zamanda doğa-insan ilişkisi açısından da önemli bir örnektir. Zorlu yaşam koşulları olan bir coğrafyada Nanook'un doğaya uyum sağlayarak yaşadığını izleriz. Bu dönemde yalnızca Flaherty tarafından değil farklı coğrafyalarda da belgesel sinema alanında yapılan filmler kendilerini göstermeye başlamıştır. Walter Ruttmann'ın *Berlin: Symphony of a Great City* (1922), Alberto Cavalcanti'nin Paris'i anlattığı *Rien Que Les Heures* (1926), Dziga Vertov'un *Chelovek s kino-apparatom* (*Man with a Movie Camera*) (1927), Joris Ivens'in Amsterdam'ı şiirsel olarak anlattığı *Rain* (1929) ve John Grierson'un *Drifters* (1929) filmleri aynı dönemde ortaya çıkmış çalışmalardır (Rotha, 2000, s. 24).

Belgeselin amaçlarından biri, izleyiciye bildiği kavramları, olguları ya da olayları, bilinmeyen ve herkes tarafından görülemeyen özellikleri ile gösterebilmektir (Öcel, 2002, s. 1017). Herhangi bir yapımın belgesel ya da kurmaca olduğunu bilmek izleyici için önem arz etmektedir, çünkü izleyici, yapımın kurmaca ya da belgesel olmasına bağlı olarak görüntüler ve sesler karşısındaki konumunu da bilgiyi öğrenme arzusunu da buna göre şekillendirmektedir (Sözen, 2013, s. 90). Belgesel sinema izleyicisi izlediği filmin gerçek olduğu ön kabulüyle filmi izlemeye başlar. Bu durumda belgesel filmin ve belgesel film yönetmenin belli sorumluluklara sahip olması gerekmektedir. Çünkü izleyici bir güven duygusuyla filmle bağ kurar.

Belgesel sinema hem türler, hem yaklaşımlar hem de içeriğine göre belli başlıklara ayrılmaktadır. Öncelikle belgesel sinemada yer alan türlere kısaca yer vererek başlamak yerinde olacaktır. Nichols (2017, s. 51-52) tür olarak tanımladığı belgesel sinemanın alt türleri olarak işlev gören altı farklı anlatım biçimi ayırt etmektedir. Bunlar, şiirsel, açıklayıcı, katılımcı, gözlemci, dönüşlü (yansımacı) ve edimsel belgesellerdir. Kimi filmler belli bir tavra daha büyük yatkınlık gösterirken kimi örneklerde, ele alınan konuya göre, bu yaklaşımların bir karışımı ortaya koyulmaktadır. Çekim şekillerine göre birbirinden ayrılan bu altı alt biçim aşağıdaki gibi tanımlanmaktadır:

- Şiirsel Biçem: Görsel çağrışımları, tonal ve ritmik nitelikleri, betimleyici kısımları ve biçimsel düzenlemeyi öne çıkarır.
- Açıklayıcı Biçem: Sözel anlatıyı ve tartışmacı bir mantığı öne çıkarır.
- Gözlemci Biçem: Dikkat çekmeyen bir kamera tarafından gözlemleniyormuşçasına, öznelerin günlük yaşamlarıyla doğrudan ilişki kurmayı öne çıkarır.
- Katılımcı Biçem: Yönetmen ve özne arasındaki etkileşimi öne çıkarır. Çekimlerde röportajlar, hatta karşılıklı konuşma ya da kışkırtma şeklinde daha doğrudan bir katılım göze çarpar.
- Dönüşlü Biçem: Belgesel sinemaya hükmeden ön kabul ve uygulamalara dikkat çeker. Filmin gerçekliği temsilinin ne kadar yapılandırılmış olduğuna dair farkındalığımızı artırır.
- Edimsel Biçem: Yönetmenin işlediği konuyla girdiği ilişkinin öznel ve etkileyici unsurlarını öne çıkarır; izleyicinin bu ilişkiye vereceği tepkiyi arttırmayı amaçlar. Çağrışım ve etki oluşturmak amacıyla nesnellik kavramını reddeder.

Nichols'un bu altı biçemi göz önünde bulundurulduğunda kameranın kullanım biçimi, yönetmenin öznelere/bireylere yaklaşım şekli, diğer bir deyişle konuyu ele alış biçimi belirleyici öge olmaktadır. Belgesel sinemada gerçeklik çok çeşitlidir ve genellikle yönetmenin bakış açısını içermektedir (Demoğlu, 2014, s. 50). Nichols'un tanımladığı altı farklı biçimin yanı sıra, Paul Rotha da belgeselleri geleneklerine, başka türlü ifade edilecek olursa yaklaşımlarına göre tanımlamıştır. Belgeseller bir maksat ile

çekilmektedir; izleyicilerin eğlendirilmesi ve para kazanmanın yanı sıra bu yapımların başka maksatları da bulunmaktadır. Rotha'ya göre, bu maksatlar, dört farklı yaklaşım olarak ortaya çıkmaktadır (Ellis ve McLane, 2005, s. 4). Bu yaklaşımların her biri, içinde doğal olarak bulunan özdeğe farklı yaklaşımların birer sonucu olarak ortaya konmuştur. Bu yaklaşımlar, doğalcı (romantik) yaklaşım, gerçekçi yaklaşım, haber-gerçekçi yaklaşım ve propaganda yaklaşımı olarak kategorize edilmektedir (Rotha, 2000, s. 52-62):

- Doğalcı Yaklaşım: Temanın özdeğinin iyi gözlemlenmesi ve filmin çekiminden önce iyi özümsemesi gerekmektedir. Bu yaklaşıma ait filmlerdeki ana çıkış noktası, gerçek yaşamın görüntülenmesidir.
- Gerçekçi Yaklaşım: Gerçekçi yaklaşımda izleyiciye, gerçekliğin yorumlanmasının olanakları sunulmaktadır. Gerçekçi belgesellerde uygulanan, var olan maddeye ve doğaya karşı gerçekçi bir yaklaşım gösterme prensibidir.
- Haber-Gerçekçi Yaklaşım: Haber gerçek yapımlarının görevi, gündelik olayları, kısacık bir zaman dilimi içinde, basit ve betimleyici terimler ile sunmak iken, belgeselin görevi, bunun tersine, güncellik ve gerçekliğin, özel bir amaçla dramatikleştirilmesidir. Dolayısıyla Rotha, haber gerçek yapımlarının belgesel film yapısıyla çok da fazla ortak özelliği olmadığını belirtmektedir.
- Propaganda Yaklaşımı: Birey ya da toplulukları belli bir görüş ya da amaç doğrultusunda etkileyecek biçimde bilgilendirmeyi amaçlayan propaganda belgeselleridir (Adalı, 1986, s. 15).

Belgeseller, ilk örneklerinde hayatı tüm yönleriyle bir arada konu edinmiş, bugünkü temsillerinde ise zamanla kendi içerisinde özgün alanlara ayrılmışlardır (Yüce, 2012, s. 159). Bu filmler, biçemlerine ve yaklaşımlarına göre olduğu gibi, içeriklerine göre de sınıflandırılabilir. İçerik açısından belgesel türleri arasında, haber belgeseli, gezi belgeseli, toplumsal belgesel, araştırma belgeseli, bilimsel belgesel, tarih belgeseli ve doğa belgeseli bulunmaktadır (Gündeş, 1998, s. 25-33).

Çalışmanın konusu bağlamında doğa belgesellerine değinmek gerekirse öncelikle anlamsal olarak bakılabilir. Bu türdeki belgeseller doğa ile ilintili durumları işlemekte, canlılar, doğal oluşumlar, doğa olayları, vahşi yaşam vb. gibi konular üzerine yoğunlaşmaktadır. Şermin Tağ, *Belgesel Sinema ve Türler* (2003) adlı tez çalışmasında iki ayrı formun benimsendiğini belirtmiş ve bunları da bilimsel ve şiirsel olarak tanımlamıştır. Bilimsel yaklaşımda daha önce sadece öyle olduğu tahmin edilen dünyanın çeşitli yönlerine ilişkin görünümeler sunulduğunu belirtirken; şiirsel yaklaşımda görüntü ve sözlü anlatımın birbirini tamamlayacak şekilde kullanıldığını ifade etmiştir. Cereci (1997, s. 28)'ye göre, doğa belgeselleri çoğunlukla dünyanın bilinmeyen yerlerine yönelmiş bir bakışı temsil etmektedir. Aslında doğa belgesellerinin kapsamının yeni dönemle beraber değişime uğradığı belirtilebilir. Tüm bu özelliklerinin

yanında son dönemlerde doğanın maruz kaldığı tahribatların da konu edildiği belgeseller bu kategori içinde değerlendirilebilir.

Yukarıda da belirtildiği üzere belgesel sinemaya dair hem biçimsel hem içeriksel olarak farklı yaklaşımlar mevcuttur. Kimi zaman bir belgesel filmde tek bir türe ya da yaklaşıma ait özelliklerden bahsedilemez. Türler ya da yaklaşımlar arasında geçişkenlik mevcuttur. Elbette filmlerin başat bir yaklaşımı ya da filmlerin bir türü olabilir ama farklı özelliklerden de faydalanmaktadırlar.

Belgesel sinemaya tarihsel olarak bakılırsa onun farklı dönemlerde, farklı toplumsal şartlar altında çeşitli şekillerde kullanıldığı görülecektir. Sinema eserleri, sosyal gerçekliğin belli bir şekilde inşa edilmesine olanak sağlayan duruşlarıyla, dünyanın ne olması gerektiğine ilişkin ortak bir düşünce yaratarak ve bunu yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin bir parçasını oluşturmaktadır (Ryan ve Kellner, 2010, s. 38). Örneğin, geniş halk kitlelerini etkileme noktasında kitle iletişim araçlarının her türüsüne başvuran ve büyük bir propaganda çalışmasına girişen Nazi Almanya'sının propaganda bakanı Goebbels, sinemanın, özellikle de belgesel sinemanın propaganda açısından taşıdığı önemi keşfetmiştir (Adalı, 1986, s. 36). Bir diğer örnek olarak İngiliz Belge Okulu'nun belgesel çalışmaları gösterilebilir. Grierson'un kuramları ve sinemayı bir propaganda aracı olarak gören bakış açısı doğrultusunda İngiliz Belge Okulu uzun yıllar boyunca yüzlerce yapıtı beyaz perdeye aktarmış, sinema ile toplumu İngiliz Devletler Topluluğu'nun ihtiyaçlarına göre ve arzuladığı biçiminde şekillendirmeyi amaçlamıştır (Gündeş, 1998, s. 82). Yine bu dönemde bir diğer önemli gelişme Sovyet Rusya'sında Dziga Vertov Sinema-Göz (Kino-Glaz) adlı kuramıdır. Bu bağlamda Vertov için en önemli ilke yaşam içinde gözlemlenebilen gerçeği araştırmaktır. Vertov'a göre kamera yaşamın her anını gözünü kıpırdatmadan gözetler ve seçer, onu kullananın yaklaşımıyla gerçekliğin ortaya çıkmasını sağlar (Ulutak, 2007). Kamera bir göz gibi hareket ederek hayatın içindeki her şeyi kaydetmeye çabalar. Onun getirdiği bu yaklaşım kendinden sonraki belgesel hareketlerini de etkileyecektir.

Bu şekilde belgesel sinema özellikle savaş dönemlerinde toplumu yönlendirmek, savaşa ikna etmek için kullanılabilen bir araç haline gelmiştir. Ancak belgesel sinema bu örneklerin dışında muhalif olanı ya da başka türlü bir yaşam biçiminin olanağını da göstermektedir. Hatta bu olgu belgesel sinemanın topluma karşı bir sorumluluğudur. Belgesel sinema farklı konularda farklı toplumsal meselelerle ilgilenmektedir. Öte yandan son yıllarda emek, göç ve çevre/doğa konularında yapılan belgesel filmlerde önemli bir artış görülmektedir. Dünyadaki çevre sorunlarını konu alan çok sayıda belgesel arasında *The 11th Hour* (11. Saat) - Leila Connors ve Nadia Connors (2007), *Plastic Planet* (Plastik Gezegen - Werner Boote (2009), *Sushi-The Global Catch* (Sushi, Küresel Trend) - Mark Hall (2011), *The Cove* (Koy) - Louie Psihoyos (2009), *Müll im Garten Eden* (Cennetteki Çöplük) - Fatih Akın (2012), *An Inconvenient Truth* (Uygunsuz Gerçek) - Davis Guggenheim (2006), *Koyaanisqatsi* (Çılgın Hayat) - Godfrey Reggio (1982), *Earth* (Yeryüzü) - Alastair Fothergill ve Mark Linfield (2007)

sayılabilir. Türkiye’de çekilen ve ekolojik sorunları konu edinen belgesellere bakıldığında, *Ölmez Ağaç: Yırca Direnişi* - Kazım Kızıl (2015), *Suyun Öyküsü: Burdur Gölü* - Nurten Şalıkara (2010), *Gözyaşı Yolu* - Engin Türkyılmaz (2016), *Son Nefes Artvin* - Nisa İdil Varan (2018), *Geleceğin İzinde* - Hakan Tosun (2018), *Anadolu’nun İsyanı* - Kolektif (2011), *Var* - Hakan Tosun (2017) gibi belgeseller hatırlanabilir. Bunlara ek olarak *Jiare (Ziyaret)* - Ozan Munzur (2010), *Bir Avuç Cesur İnsan* - Rüya Arzu Köksal (2011), *Akıntıya Karşı* - Özlem Işıl ve Umut Kocagöz (2012), *İşte Böyle* - Özlem Sarıyıldız ve Osman Şişman (2012), *Loç Vadisi* - Berkay Kuyzu (2013), *Suyun Gözü* - Berkay Kuyzu (2013), *Derelerin Kardeşliği* - Rüya Arzu Köksal (2014) ve *Kırlangıçlar Susamışsa* - Muhammet Çakıral (2018) belgeselleri özellikle Türkiye’deki HES’lerle başlayan ve devam eden sorunlara dikkat çekmişlerdir.

Belgesel filmlerin yanı sıra çevreyi konu edinen film festivalleri de bulunmaktadır. Örneğin *Sürdürülebilir Yaşam Film Festivali*, 2010 yılından beri yapılmaktadır. Festivalde dünyanın farklı yerlerinden doğanın, hayvan ve bitki türlerinin yaşadığı sorunlara ve bu sorunların çözümlerine yer veren belgesel filmler izlenebilmektedir. *Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali* ise 2014 yılından beri yapılmaktadır ve yine ekolojik sorunlarla ilgili birçok belgesel gösterimine olanak sağlamaktadır. Bir başka örnek de *Çevre Film Festivali*’dir. Festival 2003 yılından itibaren yapılmaktadır ve belgesel filmlerin gösterimlerine de bir alan yaratmıştır. Bu tarz tematik festivallerin yanı sıra farklı ulusal ve uluslararası film festivallerinin belgesel bölümlerinde de çevre/doğa/ekolojik belgesel filmlerin gösterimleri gerçekleştirilmektedir.

Bu çalışmanın konusunu oluşturan HES sorununun Türkiye’de yaşanan çevre sorunlarının en önemlilerinden biri olduğu öne sürülebilir. Türkiye coğrafi olarak HES projelerinin yapımına elverişlidir ve bu projelerin sayısının büyüklüğü HES projelerini belgeselcilerin sadece belgesel üretmekle kalmayıp, aynı zamanda mücadele ettikleri bir alana dönüştürmüştür. HES’ler akarsu yataklarına inşa edilerek, debisi yüksek olan suyun enerjisinden elektrik üreten Hidroelektrik Santrallerdir. HES’ler inşa edilirken derelerin ve ırmakların aktığı yatak değiştirilmektedir. Bu işlemler yapılırken çevredeki ormanlar, bitki örtüsü, hayvanlar ciddi zarar görmektedir. Bununla birlikte HES yapılan bölgelerde heyelan, toprak kayması gibi doğa olayları artmaktadır. Diğer bir ifadeyle, HES yapılan çevre biyo-çeşitlilik açısından olumsuz bir şekilde etkilenmektedir (Çetintaş, 2019, s. 43).

Genel olarak suyun ticarileşmesini, doğanın meta halini almasını ve birçok doğa yıkımını beraberinde getirmesiyle HES’lerin kendilerine karşı çeşitli çevre hareketlerinin ve örgütlerinin oluşmasına neden olduğu söylenebilir (Şengül, Kocatürk ve Bilgili, 2017, s. 2193). Sokağın söz söyleyebildiği ve hukuksal anlamda mücadelelerin kısa bir süreliğine önemli bir noktaya geldiği süreçte, HES karşıtı mücadelenin Türkiye’nin de içinde bulunduğu süreç ve dönüşümler anlamında önemli olduğu ifade edilmektedir (Kocagöz, 2016, s. 378). Bu bağlamda belgeselcinin görevleri arasında görünmeyeni göstermek, duyulmayı duyurmak gibi bir amacı olduğu ifade edilebilir. HES belgeselleri temelde, bir toplumsal hareket olarak HES

karşıtı mücadelelerin ortaya çıkış nedenlerini, eylem repertuarlarını, karşılaştıkları eylemleri; HES projelerine bağlı olarak yaşanan tahribatları, hukuksuzlukları ve sonuçta HES projeleri ile öznellik kazanmış belirli toplulukların yaşam tarzlarını ve bu öznelğin nasıl bir bağlamda kurulduğunu aktaran bir içeriğe sahiptir (Kocagöz, 2016, s. 381). Dolayısıyla özelde HES mücadeleleriyle ilgili belgeseller, genelde de çevre belgeselleri doğanın görünürlüğünü sağlamakla beraber toplumsal bir bellek de oluşturmaktadır.

Ekoeleştiri

Edebiyat alanında doğa üzerine yazılmış eserlerin incelenmesi ile başlayarak günümüzde tüm kültürel ürünleri içine alacak şekilde genişleyen ekoeleştiri çalışmaları, kültürel metinlerde insana verilen ayrıcalıklı rolü sorgulayarak doğanın tüm varlıklarına özne konumunu geri vermeyi amaçlamaktadır. Ekoeleştiri kültürel metinlerdeki doğa temsillerini ele alarak bu temsillerin sorunlu ve eksik yönlerini ortaya çıkararak, insanın doğa ile olan karşılıklı bağına vurgu yapmaktadır (Şen, 2018, s. 34).

Ekoeleştirel çalışmaların ilk örneklerine konu olan doğa yazını, çağdaş biçimiyle ilk kez 19. yüzyılda Henry David Thoreau'nun eserlerinde ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılda Aldo Leopold'un, John Muir'in ABD'nin yabanıl alanlarının korunması için verdikleri mücadeleler ve yazdıkları eserler ile sürmüştür. Serpil Oppermann (2006, s. 5), ekoeleştirin ilk dönem çalışmalarının edebiyat eserlerinde çevreci fikirlere ve doğa betimlemelerine odaklandığını belirtmiştir.

1990'lardan beri önemli bir akademik çalışma alanı olarak kabul edilen ekoeleştiri, metin analizinin ötesine geçerek müzik, fotoğraf, film gibi çok çeşitli kültürel ürünleri ele almaktadır. Karla Armbruster ve Kathleen Wallace, *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism* (Doğa Yazınının Ötesinde: Ekoeleştirin Sınırlarını Genişletmek) adlı derlemelerinde ekoeleştirin en önemli görevinin, daha geniş bir yelpazedeki metinlere atıfta bulunmak için kendi sınırlarını genişletmek olduğunu söylemişlerdir. Geniş kapsamlı araştırma alanı nedeniyle ekoeleştirin akademide yaygın kabul görmüş varsayımları, doktrinleri veya prosedürleri yoktur. Nadia Bozak, *The Cinematik Footprint* (Sinematik Ayak İzi) adlı kitabında “[e]koloji, tanımı gereği sınırlandırılmamıştır, doğanın nerede bittiğini ve kültürün nerede başladığını söylemek imkânsızdır, ya da tam tersini” diyerek ekoloji gibi ekoeleştirin de kesin sınırlar ile belirlenemeyeceğini vurgulamıştır (Rust ve Monani, 2013, s. 1). Sinemada ekoeleştirel yaklaşım, doğanın kurmaca, belgesel, deneysel filmlerde ele alınışını inceleyen bir çalışma alanıdır. Doğanın ve insan-doğa ilişkisinin filmlerde temsil edilme biçimlerini ekolojik bir bakış açısıyla analiz ederek bunların olumlu ve olumsuz etkilerini araştırır (Şen, 2018, s. 45). Sadece doğayı merkeze alan kurmaca ve belgesel filmler değil, işlediği konu ve türden bağımsız olarak her film ekoeleştirel yaklaşımla analiz edilebilmektedir. Ekosistemin insan olmayan üyelerinin filmlerdeki temsili, bu temsillerin yanlışlığı/yokluğu ekoeleştirin ilgi alanındadır. Kültür ve

doğanın filmlerdeki inşa edilme biçimleri, insan öykülerinin doğa içindeki konumlanması, doğanın insan faydasından bağımsız olarak taşıdığı değerın anlatılması ya da görmezden gelinmesi gibi pek çok başlıkta filmler ele alınabilmektedir (Şen, 2018, s. 45-46).

Lawrence Buell ekoeleştirel bakış açısından roman, film ve belgesel gibi anlatıları kapsayan ölçütler geliştirmiştir. Ona göre, bu ölçütler eserlerin çevre bilincinin olup olmadığını göstermektedir (Willoquet-Maricondi, 2010, s. 3):

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

Yukarıda belirtilen maddelerden de anlaşılacağı üzere herhangi bir eserin doğaya yaklaşımında önemli olan özelliklerden biri doğanın nesne olarak değil özne olarak gösterilmesidir.

Ekoeleştirel Bir Yaklaşımla *Kamilet*'e Bakmak

Doğa/ekoloji belgeselleri elbette birçok katmandan oluşmakta ve iklim değişikliği, HES'ler, madenler, ormanların, hayvanların ve bitkilerin yaşam alanlarının tahrip edilmesi gibi çeşitli konuları içermektedir. *Kamilet* de böyle katmanlı bir yapıya sahiptir. Filmin yönetmeni Nişancı bölgede başka bir filmin çekimi için bulunduğu bir sırada vadiye bir HES yapılacağını öğrendiğinde konuyla ilgili bir belgesel yapmaya karar verir. Amacı hem vadiyi kayıt altına almak hem de bu HES projesine karşı bir ses getirmektir (Porgham, 2014). Özellikle son yıllarda Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde yapılan HES projeleri, maden projeleriyle birlikte kendilerine karşı oluşturulan eylemlerle sık sık gündeme gelmektedir. Belgeselin konusunu oluşturan Kamilet Vadisi, Türkiye'deki 122 önemli bitki alanından biridir. 1999 yılında Dünya Doğayı Koruma Vakfı (WWF), Kamilet Vadisi'ni, Avrupa'nın biyolojik çeşitlilik bakımından en değerli ve acil olarak korunması gereken 100 orman alanı arasındaki bölgelerden biri olarak ilan etmiştir (Alataş, Batan ve Ezer, 2018).

Giriş bölümünde ele alındığı üzere doğaya karşı yer alan insanın tutumu tarihsel olarak uzun bir geçmişe dayanmaktadır. Descartes'in temellerini attığı ve Kartezen düalizm olarak tanımlanan düşünceye göre, dünya ikilikler üzerinden şekillenmiştir ve insanların dünyayı anlaması için bu ikilikler üzerinden düşünmesi gerekir. Bu düşünce doğrultusunda öne sürülen önemli bir düalist fikir de doğa-kültür dikotomisidir (Demir, 1992, s. 102). Oppermann (2006, s. 2)'a göre:

“Kartezen düşünceyi toplumsal söylemlerin merkezine oturtan ve insanı yaradılışın merkezine koyarak tüm doğal çevrenin hâkimi konumuna getiren geleneksel beden politikası, doğanın bedenini (biyotik toplulukları oluşturan tüm hayvan ve bitkileri) insanın ekonomik çıkarları doğrultusunda kontrol edilmesi ve insanın hizmetinde kullanılması

gereken bir tüketim kaynağı ve mülk olarak görmektedir. Bu yüzden doğanın insanın çıkarları doğrultusunda tüketilmesi ve tahrip edilmesi de “doğal” kabul edilmektedir.”

Bu anlayış doğrultusunda Kamilet vadisine bir HES projesiyle yapılmak istenen şeyin niteliği kavranabilir. Hem hayvan hem de bitki türleri için bir yaşam alanı olan bu vadi coğrafi yapısı sebebiyle söz konusu proje öncesinde el değmemiş bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla burada yapılmaya başlanan HES ile birlikte vadinin tüm yapısı değişime uğramış ve yaşayan canlılar yaşam alanlarını kaybetmeye başlamışlardır. Doğa, yalnızca geçim biçiminin dayandığı bir araç değildir. İnsan dışındaki doğa varlıkları ve temel üretim aracı olan toprak, çok katmanlı ve bütünsel toplumsal yaşamın kurucu unsurlarındandır. Doğal varlıklar, yapılar (dereleler, çayırlar, dağlar, göller, ormanlar vb.) ve olaylar (kuraklık, don, çekirge istilası, fırtına, sel gibi) kolektif belleğin, dilin ve söylemin parçası olur; kişisel ve toplumsal tarih, doğa yapıları ve olayları ile işaretlenerek hatırlanır (Şengül, 2017, s. 64). Diğer bir ifadeyle doğa aslında görünenden çok daha fazlasıdır ve toplumsal hayatın her alanında yer almaktadır. Şengül’ün de belirttiği üzere kolektif belleğin, söylemin parçası olan doğa bu noktada belgesel sinema ile ortak bir paydada da buluşmaktadır. Toplumsal bir hafıza olarak belgesel sinema gibi doğa da bir kayıt edici, bir hatırlatıcı niteliğine sahiptir.

Yönetmen, *Kamilet* belgeselinde HES ile birlikte bu vadinin nasıl bir değişime uğradığını çarpıcı bir biçimde göstermektedir. Filmin ana karakteri Erkan o bölgede yaşayan ve o yörenin ünlü bir balı olan Şahinkaya balını dağdan indiren, bu işle meşgul olan biridir. Onun bu işlemleri gerçekleştirme sürecinde hem doğayla ilişkisi hem de HES’in bu vadiye yarattığı etkiler görülür. Erkan’ın bal işiyle uğraşması ve bunu doğaya zarar vermeden doğal yollardan yapması da önemli bir durumdur. Balı almak için oldukça engembeli ve zahmetli yollardan geçmek zorundadır. Bir insanın zor yürüyebileceği yollardan geçerek balları alır. Erkan’ı izlerken onu doğadan ayrı ya da hiyerarşik bir tahakküm ilişkisi içinde görmeyiz. Nitekim 2019 yılında gösterime giren *Honeyland* belgeseli de aslında doğa/ekoloji sorunlarına farklı ve derinlikli bir perspektiften bakan bir filmidir. *Honeyland* belgeselinde de doğal yollardan ve doğaya zarar vermeden bal işiyle ilgilenen, bir parçası olduğu doğayla uyumlu bir ilişkide olan bir kadının yaşamı anlatılmaktadır. Oppermann (2009, s. 5), bilimsel olarak ortaya konan matematiksel tabloların, rakamların, istatistiksel verilerin insanları pek etkilemediğini öne sürmüş, insan bilincine ulaşan asıl şeyin hikâyeler olduğunu ifade etmiştir. Oppermann, bunu edebi metinler için dile getirmiştir, ama bu durum belgesel sinema için de pekâlâ geçerlidir. Görsel olanın ne kadar etkileyici bir yapıya sahip olduğu artık iyi bilinmektedir. Görüntüler, imgeler dönemi olan günümüzde belgesel sinema insan bilincine ulaşmak için çok etkileyici ve gerçek bir yol olmaktadır. Bu bağlamda da *Kamilet* belgeseli insanın doğayla kurduğu ilişkiyi etkileyicilikle göstermede iyi bir örnek oluşturmaktadır. İzleyici Erkan’ın neredeyse geleneksel metotlarla yaptığı arıcılık işinde, arılara ve bir bütün olarak doğaya duyduğu saygıyı görür. Bunun yanı sıra belgeselde insan ve doğa ilişkisinin iki farklı türünü aynı anda görmek mümkün olmaktadır: Bir yanda doğayla kurulan uyumlu, dengeli ve bütünlüklü

bir ilişki, diğer yanda Kartezyen düşüncenin doğaya hâkim olma kavrayışı vardır. Bu düşünce yapısı vadiye yapılmak istenen HES ile gözler önüne serilir.

Önder, “ekoloji” sözcüğünün insan ile doğal yaşam alanı arasındaki bütünlüğe, organik ilişkiye vurgu yaptığına dikkat çekmiştir. Doğanın insanın dışında, ondan ayrı olarak algılanması, insanın doğanın bir parçası olduğunun görmezden gelinmesi, insanın yararı için doğanın talanına meşruiyet kazandırmaktadır. Ekolojideki doğa algılayışı ise insan-doğa ilişkisini faydacı bir bakıştan kurtarmakta, ahlaki ve sorumlu bir zemin kazandırmaktadır (Önder, 2003, s. 4). Bu bağlantı içinde *Kamilet* belgeselinin alt metinlerinden birinin türçülük olduğunu da belirtmek gerekir. Sonuç itibariyle hem bu belgesel özelinde hem genelde doğa/ekoloji sorunlarına bakıldığında insanların diğer türler üzerindeki hakimiyetinin neticesinde sorunların ortaya çıktığı görülmektedir. İlk kez Richard Ryder tarafından kullanılan türçülük kavramı, bir kişinin, kendi biyolojik türünün çıkarları uğruna ve diğer biyolojik türlerin çıkarlarını göz ardı etmesi ya da kendi biyolojik türünü daha üstün tutarak farklı biçimlerde faydalanması/sömürmesi olarak tanımlanabilir (Singer, 2005, s. 43). İnsan türünün kendisini diğer türlerden üstün görmesi ve onları kendi değer yargıları ve kültürel birikimlerine göre ayırabilmeleri, edebiyat, sinema ve televizyon aracılığı ile de insanlara aktarılabilen, onların doğaya bakış açılarını etkileyebilmektedir. Bu noktada doğanın varlığını göz ardı etmeden ahlaki ve sorumlu bir bakışla aktarmak önemli olmaktadır. *Kamilet* belgeselinde tam olarak böyle bir bakışın, sorumluluğun olduğu söylenebilir: Belgesel doğayı insan çıkarlarına göre tanımlamak ve aktarmak yerine, olması gerektiği gibi göstermektedir.

Belgeselin biçimsel özelliklerine değinmek gerekirse yönetmen gözlemci bir yaklaşım sergilemiştir. Olayları manipüle edici ya da yönlendirici bir tavırdan kaçınmıştır. Aslında bu biçimi kullanarak doğaya, Kamilet Vadisi’ne dışarıdan bakılmasına fırsat tanımıştır ve insanların vadiye neler yaptığını görünür hale getirmiştir. Bu bağlamda yönetmenin doğayı ele alış biçiminin hem içerik hem de biçimsel olarak ekolojik bir bakışa sahip olduğunu vurgulamak gerekir. Filmde doğa bir bütün halinde bir karakter olarak görülür. Benzer şekilde Erkan doğa ile uyumlu bir ilişki içindedir; doğanın ya da vadinin üstünde hâkimiyet kurmaya çalışmaz, ona saygı duyar. Öte yandan HES yapılmaya başlanmasıyla beraber doğaya hâkim olmaya, onu alt etmeye, ondan faydalanmaya çalışan ikinci bir tavır kendisini gösterir. İş makineleri çalışmakta, derelerin yatakları değiştirilmekte, yollar inşa edilmektedir. Ağaçlar kesilmekte, balıklar ölmekte ve pek çok başka haberdar olunmayan hayvan türü de ya yok olmakta ya da yok olmaya yaklaşmaktadır. Dolayısıyla belgeselde aslında karşıt bir anlatım tarzı da görülmektedir. Bir tarafta orada yaşayan ve Kamilet Vadisi’ne saygı duyan bir birey, diğer tarafta neyi yıkıp neyi inşa ettiğinin sözde farkında olmayan bir zihniyet izlenir. Bu bağlamda genel olarak belgesel sinemanın, özel olarak da bu belgesel filmin insan eliyle doğaya verilen zararı gösterme noktasındaki işlevi ortaya çıkmaktadır. Dünyanın pek çok yerinde insanlar doğayı farklı amaçlarla tahrip etmektedirler. Bundan haberdar olmanın belki de en etkili yollarından biri belgesellerdir. Belgeselin gerçekliği manipüle etmeden ortaya koyma vasfı onu ekolojik sorunlarda önemli bir anlatım aracı haline

getirmiştir. Nitekim Kamilet Vadisi'nde başlanan ve yıkıma yol açan HES projesinin geniş bir ölçekte duyulmasında, görülmesinde ve gündeme getirilmesinde *Kamilet* belgeseli önemli bir rol oynamıştır.

Sonuç

Bu çalışmada insan ve doğa ilişkisi göz önünde bulundurularak bu ilişkinin nasıl başladığı ve neye dönüştüğü üzerinde durulmuştur. Bunu örneklendirmek ve daha somut bir halde göstermek için *Kamilet* belgeseli incelenmiştir. Son dönemlerde küresel düzeyde çevre/iklim/doğa meselelerinde büyük bir hareket söz konusudur. Doğaya karşı insanların vermiş olduğu ve vermeye devam ettiği zararı yine insanlar telafi etmeye uğraşmaktadırlar. Bu bağlamda belgesel sinema bu mücadelenin önemli ayaklarından biri olmaktadır. Belgesel sinema hem içerik olarak hem geleneksel anlatı kalıplarının dışında kalarak egemen olana, yaygın olan görüşlere karşı bir duruş sergiler. Bu anlamda *Kamilet* belgeseli insan/doğa ilişkisini yalın bir halde farklı formlarıyla gözler önüne sermektedir.

Belgesel sinema hem Türkiye'de hem dünyada alternatif bir söylemde bulunmayı, başka bir yaşam formunun olabileceğini ifade etmeyi mümkün kılan, muhalif olanın sesini duyurabileceği bir alandır. *Kamilet* belgeseli önemli ve el değmemiş bir vadinin HES yapılmak için nasıl tahrip edildiğini, belki de yok edildiğini oldukça sade ve çarpıcı bir biçimde ortaya koymaktadır. Belgesel sinemanın sahip olduğu, ya da toplumlar tarafından ona yüklenen ve ondan beklenen, “gerçeği” gösterme, “doğru”yu gösterme misyonları bu filmde de görülmektedir. Bu anlamda film o bölge halkının sesini duyurmanın ötesinde, aslında o vadinin sesini duyurmaktadır. Çok çeşitli canlı türü için önemli ve değerli olmakla birlikte bilinmeyen ve görülmeyen bu yaşam alanını doğrudan görünür kılmıştır. Bu bağlamda hem *Kamilet* belgeseli, hem de genelde belgesel sinema başka meselelere olduğu gibi doğa/çevre/ekoloji gibi küresel sorunlara da farklı bir yerden bakılabilmesine olanak sağlamaktadır.

Kaynakça

Adalı, B. (1986). *Belgesel Sinema*. Hil Yayınları.

Adorno, T. ve Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*. (Çev: N. Ülner ve E. Öztarhan Karadoğan). Kabalcı Yayınevi.

Alataş, M., Batan, N. ve Ezer, T. (2018). Kamilet Vadisi (Artvin, Türkiye) ve Çevresindeki Epifitik Briyofitlerin Hayat Formları, Yaşam Stratejileri ve Ekolojik Özellikleri. *Anadolu Briyoloji Dergisi*, 4(1), 8-16. doi: 10.26672/anatolianbryology.373337.

Capra, F. (1992). *Batı Düşüncesinde Dönüm Noktası*. (Çev: M. Armağan). İnsan Yayınları.

- Cereci, S. (1997). *Belgesel Film*. Şule Yayınları.
- Corner, J. (1996). *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester University Press.
- Coşkun, E. (2008). *Düş Zamanı- En Eski Doğa ve Evren Anlayışı*. Pera Yayınları.
- Çetintaş, K. (2019). *Yeni Türkiye Belgesel Sinemasında Kent ve Kentsel Mücadelenin Temsili*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mersin Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Demir, Ö. (1992). *Bilim Felsefesi*. Ağaç Yayınları.
- Demir, Ü. (2015). Görsel Anlatım Aracı Olarak Belgesel Filmlerde Gerçeklik ve İdeoloji İlişkisi. *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi Uluslararası Sanat Sempozyumu Bildiri Kitapçığı*.
- Demoğlu, E. (2014). *Düş ile Gerçek Arasında: Sahte-Belgesel*. Doğu Kitabevi.
- Ellis, J. C. ve McLane, B. A. (2005). *A New History of Documentary Film*. The Continuum International.
- Gül, F. (2013). İnsan-Doğa İlişkisi Bağlamında Çevre Sorunları ve Felsefe. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14, 17-21.
- Gündeş, S. (1998). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansıması*. Alfa.
- İlboğa, M. ve Aygül, H. H. (2015). Birlikte Yaşama Kültürü Bağlamında İnsan-Doğa Diyalektiği. *Akademik Bakış Dergisi*, 52, 64-78.
- Kocagöz, U. (2016). HES Belgeselleri ve Toplumsal Hareket Belgeselciliği: Bir Belgeselci Figürünü Araştırma Denemesi. C. Aksu, S. Erensü ve E. Evren (Ed.), *Sudan Sebepler Türkiye'de Neoliberal Su-Enerji Politikaları ve Direnişler* içinde (375-395). İletişim Yayınları.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. (Çev: D. Eruçman). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Nişancı, İ. (Yönetmen). (2013). *Kamilet* [Film]. Türkiye.
- Oppermann, S. (2006). *Doğa Yazınında Beden Politikası*. http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/18_cilt/6.pdf
- Oppermann, S. (2009). *Ekoeleştirir*. GreenPEN. <http://www.pen.org.tr/s/13/i/GreenPEN-Ekoele%C5%9Ftiri-Prof-Dr-Serpil-Opperman.pdf>
- Oskay, Ü. (1997). Belgesel Sinema, Ampirik Algılama ve 'Büyük Balık Küçük Balığı Yer!' Dedirten Globalleşmenin Kültürü. Semra Güzel (Ed.), *Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri* içinde (148). Tayf Yayınları.
- Öcel, N. (2002). Alımlama Estetiği ve Belgesel Sinema Açınımları. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 12, 1009-1032.

- Önder, T. (2003). *Ekoloji, Toplum ve Siyaset*. Odak Yayınevi.
- Porgham, S. (2014). *Türk Sinemasının 100. Yılında Kamilet: Artvin'den Bir Dağ Belgeselinin Hikayesi*. Kamera Arkası. <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/kamilet.html>
- Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema*. (Çev: İ. Şener). İzdüşüm Yayıncılık.
- Rust, S. ve Monani, S. (2013). Introduction: Cuts to Dissolves-Defining and Situating Ecocinema Studies. Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt (Ed.), *Ecocinema Theory and Practice* içinde (1-13). Routledge.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*. (Çev: E. Özsayar). Ayrıntı Yayınları.
- Singer, P. (2005). *Hayvan Özgürleşmesi*. (Çev: H. Doğan). Ayrıntı Yayınları.
- Sözen, M. (2010). Belgesel Filmin Tasarım Boyutu ve Türk Belgesel Sinemasından Örnek Uygulamalar. *ZKÜ Sosyal Bilimler*, 4(11), 242-266.
- Sözen, M. (2013). Episteme Bağlamında Dijital Görüntü Eknolojisinin Belgesel Sinema Diline Etkimleri. *Akdeniz Sanat*, 2(4), 87-98.
- Şatır, S. (2004). *Başlangıçta Bilgisizlik ve Korku Vardı*. Pan Yayıncılık.
- Şen, A. (2018). Bilimkurgu Sinemasında Ekolojik Adalet ve Ekoeleştirici. *İlef*, 5(1), 31-60. doi: ilef.427036
- Şengül, M., Kocatürk, G. A. ve Bilgili, F. (2017). Sanal Mekânda Yerel Çevre Hareketleri: Türkiye’de HES Karşıtı Mücadeleler Üzerine Bir İnceleme. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi*, Özel Sayı, 2183-2207.
- Şengül, M. (2017). Türkiye’de “Sermaye Kapanı”ndaki Köylülerin HES Karşıtı Mücadelesi: Köylülerin Korumaya Çalıştığı Doğa mı?. *İdeal Kent*, 21, 57-90.
- Tağ, Ş. (2003). *Belgesel Sinema ve Türleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Thomson, G. (1998). *İnsanın Özü*. (Çev: C. Üster). Payel Yayınları.
- Ulutak, N. (2007). Dziga Vertov. Ebru Seyhan (Ed.), *Belgesel Sinema Kitabı*. Belgesel Sinemacılar.
- Willoquet-Maricondi, P. (Ed.) (2010). *Framing the World Explorations in Ecocriticism and Film*. University of Virginia Press.
- Yüce, O. N. (2012). Derin Kökler Belgeseline Görsel Antropolojik Bir Bakış. *Milli Folklor Dergisi*, 96, 157-169.
- Yüksel, C. (2006). Belgesel Sinemanın Doğruya Ulaşma Yolları. *Selçuk İletişim Dergisi*, 4(2), 200-211.