

HÂKİM ÇEVRECİLİK İDEOLOJİSİNİN POPÜLER BELGESELLERDE YENİDEN ÜRETİMİ: 'NETFLIX'İN 'GEZEĞENİMİZ' ('OUR PLANET', 2019) SERİSİNİN İDEOLOJİK ELEŞTİRİSİ

Ulaş Can OLGUNSOY*

Gönderim Tarihi: 05.07.2024 - Kabul Tarihi: 13.09.2024

Olgunsoy, U. C. (2024). Hâkim çevrecilik ideolojisinin popüler belgesellerde yeniden üretimi: 'Netflix'in 'Gezegenimiz' ('Our Planet', 2019) serisinin ideolojik eleştirisi. *Etkileşim*, 14, 290-317. <https://doi.org/10.32739/etkilesim.2024.7.14.269>

Bu çalışma araştırma ve yayın etiğine uygun olarak gerçekleştirilmiştir.

Öz

Bir sanat/kitle iletişim aracı olarak sinema, izlerkitleleri eğlendirmek ve hoşça vakit geçirtmekle birlikte belirli kodları, değerleri, fikirleri yeniden üreterek hâkim ideolojiye onay vermelerini sağlama potansiyeline sahiptir. Bu anlamda filmlerin ideoloji taşıyıcısı yapılar olduğu yaklaşımı sıklıkla kabul görmekte, sinema ve ideoloji ilişkileri birçok araştırmacı tarafından inceleme konusu yapılmaktadır. Kurmaca filmlere nazaran konularını daha doğrudan şekilde gerçek dünyadan, bilimsel doğrulardan, fizik gerçeklikten alan, kameranın gerçeği kaydetme ve yeniden üretme kapasitesine sırtını yaslayan belgeseller de ideolojik amaçlarla kullanılmaya oldukça elverişlidir; belgeselin bu doğası, izleyicilerin gösterilene inanma eğilimini güçlendirebilir ve belgeselin taşıdığı ideolojik mesajları kanıksama sürecini kurmaca yapıtlara göre daha "kolay" şekilde sağlayabilir. Bu anlamda bu makale de bir *Netflix* yapımı olan *Gezegenimiz*'in (*Our Planet*, 2019) nasıl ideolojik mesajlar taşıdığı, izlerkitlelerin nasıl bir fikre onay vermesinin hedeflendiğinin ve dolayısıyla hâkim çevrecilik ideolojisinin nasıl yeniden üretildiğinin anlaşılmasına dönük bir çabadır. Zira dünyanın her yerinden milyonlarca insanın tükettiği bir içeriğin, milyonlara "aslında" ne söylediğinin tartışılması önem arz etmektedir. Çalışmada öncelikle, belgeselin ortaya çıkışından bugüne taşıdığı nitelikler ve yaşadığı dönüşümler ele alınmıştır. Hâkim çevrecilik ideolojisinin "ne olduğuna", küresel neoliberal sistemle ilişkisine ve popüler belgesellerde doğanın, vahşi yaşamın, ekolojik sorunların nasıl ele alındığına odaklanılmıştır. Popüler anlatıların geçmişten bugüne kitle kültürünün önemli araçlarından biri olma olgusundan hareketle, popüler filmlerin hâkim ideolojiye içkin kodların dolaşımında ve yeniden üretiminde oynadığı rol, bununla ilişkili olarak da *Netflix*'in günümüz küresel kitle kültürü içerisindeki konumu tartışılmıştır. Son başlıkta ise, çalışmaya örneklem olarak belirlenen *Gezegenimiz* serisi, ideolojik film eleştirisi yaklaşımı bağlamında, belgeselin anlatı yapısı, içeriği, kullanılan sinemasal teknik ve yöntemler ışığında incelenmiştir..

Anahtar Kelimeler: belgesel film, *Netflix*, çevrecilik, ideoloji, ideolojik eleştiri.

*Doktora Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Eskişehir, Türkiye.
ulascanolgunsoy@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1833-5816

THE REPRODUCTION OF THE DOMINANT ENVIRONMENTALISM IDEOLOGY IN POPULAR DOCUMENTARIES: AN IDEOLOGICAL CRITIQUE OF 'NETFLIX'S' 'OUR PLANET' (2019) SERIES

Ulaş Can OLGUNSOY*

Received: 05.07.2024 - Accepted: 13.09.2024

Olgunsoy, U. C. (2024). Hâkim çevrecilik ideolojisinin popüler belgesellerde yeniden üretimi: 'Netflix'in 'Gezeganimiz' ('Our Planet', 2019) serisinin ideolojik eleştirisi. *Etkileşim*, 14, 290-317. <https://doi.org/10.32739/etkilesim.2024.7.14.269>

This study complies with research and publication ethics.

Abstract

As an art/mass media, cinema has the potential to reproduce certain codes, values and ideas and thereby establish the audience's approval of the dominant ideology while entertaining and providing them with a good time. In this sense, many researchers focus on the relationship between cinema and ideology while acknowledging its role in transmitting ideological thoughts. Documentaries, whose content is provided by the actual world, and which are able to reproduce reality, are suitable tools for ideological purposes as they could influence the audience's tendency to believe what is shown "more easily" than fictional works could do. Accordingly, this article attempts to understand how the series titled *Netflix's Our Planet* (2019) transmits ideological messages, ideas it aims to get audiences to approve, and thus how the dominant environmentalism ideology is reproduced. The study begins with a discussion of the ongoing characteristics and transformations of the documentary. Subsequently, the focus shifts on what the dominant environmentalism ideology "is", its relationship with the global neoliberal system and how nature, wildlife and ecological problems are dealt with in popular documentaries. Considering popular narratives as one of the most important tools of mass culture, this study emphasizes the role of popular films in the circulation and reproduction of the codes inherent in the dominant ideology and, in connection with this, the position of *Netflix* in today's global mass culture. The final section considers the series in the context of an ideological film criticism approach, examining the narrative structure, content, cinematic techniques, and methods used in the documentary.

Keywords: documentary film, *Netflix*, environmentalism, ideology, ideological critique.

* PhD Student, Anadolu University, Graduate School, Eskişehir, Türkiye.
ulascanolgunsoy@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1833-5816

Giriş

Geçmişten günümüze bir sanat/kitle iletişim aracı olarak sinemanın tarihsel izleğinde, teoride birçok farklı kavrayış ve yaklaşım geliştirildiği gibi, pratikte de birçok sinemasal form var olmuştur. Belgeseller de sinemanın ortaya çıkışından bugüne önemli bir film yapım biçimidir. Gider'e göre belgeseller, "herhangi bir sorunu ve bunun altında yatan gerçeği yansıtma amacı taşır, nesnellik bu gerçek yansıtılırken yapımın her aşamasında göz önünde bulundurulması gereken temel ilkedir; nesnellik kaygısıyla birlikte, elbette belgesel film onu üreten kişinin anlayışı, dünya görüşü, bilgisi gibi unsurlarla şekillenir" (2014, s. 136). Gider'in çizdiği çerçeve bağlamında denilebilir ki belgeseller, onu üreten kişinin/kurumun görüş ve fikirlerini içeren, ayrıca nesnellik kaygısı güderek gerçekliği aktarma, izleyicileri bilgilendirme, dolayısıyla izlerkitleleri eleştirel bir düşünme edimine yöneltme gibi niteliklerle anılan bir film biçimidir. Kurmaca anlatı sinemasının (popüler sinema bağlamında) izleyicileri ağırlıklı olarak eğlendirmeye ve gündelik yaşam dertlerinden uzaklaştırmaya dönük mantığının aksine belgeseller, izleyicilerin dikkatini belirli problemlerin üzerine çekme, farkındalık oluşturma, eleştirel düşünceye sevk etme gibi bir amaç taşıyan yapıtlardır.

Dolayısıyla belgeselin bu niteliği, belgesel izleyicisi dendiğinde, kamuoyunda "bilinçli izleyici" imajını da beraberinde getirmektedir denilebilir. Belgesellerin eğitici, bilgi verici ve kurmaca filmlerle karşılaştırıldığında gerçek hayatla kurduğu "ciddi" ilişki, böylesi ön kabulleri yaratan önemli unsurlardan biridir. Fakat belgeseller de televizyonun insanlık tarihi sahnesine çıkmasından itibaren (diğer birçok sanatsal ortam gibi) birer eğlence unsuru haline gelmiş, küresel kitle kültürünün önemli enstrümanlarından biri olmuştur. Günümüzde de bu durumun sürdüğünü söylemek mümkündür. Televizyon ve internetteki dijital seyir platformları, insanların boş zamanlarını değerlendirmek adına kullandığı iki yaygın ortamdır ve belgeseller de her iki ortam için önemli içeriklerdir. İzlerkitleler, örneğin televizyondaki belgesel kanalları veya üyesi olduğu dijital seyir platformları vasıtasıyla belgesellere ulaşabilmekte, bu mecralar tarafından sunulan diğer içerikler gibi belgeselleri de "seyirlik" birer eğlence aracı olarak tüketebilmektedirler. Belgesellerin içeriği ve sorunları ele alma biçimleri de bu anlamda izleyici beklentilerini karşılayacak, yani onları "sıkmayacak" şekilde düzenlenmektedir. Bir bakıma ticari emeller ön plana çıkmakta ve belgesellerin olabildiğince yaygın tüketilmesi hedeflenmektedir. Ayrıca bu mecralar aracılığıyla sunulan içerikler, dünyanın birçok farklı ülkesinden yaygın bir izlerkitleye ulaşma potansiyeli taşımaktadır. Bu yüzden, bu gibi platformlarda sunulan içerikler ideolojik mesajlarla yüklüdür ve tüm bu içeriklerin izlerkitlelere ne söylediği, nasıl mesajlar verdiği, ne gibi fikirleri dolaşıma soktuğu gibi sorular önem arz etmektedir.

İnternetteki dijital seyir platformları dendiğinde, kuşkusuz akla ilk gelen, en yaygın kullanılan ve dünya çapında milyonlarca aboneye sahip en önemli platformların başında *Netflix* gelmektedir. 1997'de kurulan, 2007 yılına değin DVD satışı ve kiralama üzerine odaklanan, 2007 yılından itibaren ise online

biçimde izleyicilere film, dizi, belgesel vb. içerikler sunmaya başlayan *Netflix*, dünya çapında milyonlarca aboneye sahip bir dijital seyir platformudur. 2013 yılından itibaren kendi içeriklerini üretmeye ve sunmaya da başlamıştır (Jenner, 2018, s. 140). *Netflix*'in farklı formlardan (film, dizi, belgesel gibi) sunduğu binlerce içerik çeşitliliği, seyircinin kendi istediği aygıtta, istediği yer ve mekânda, istediği zamanda izlemesine, ne izleyeceğini seçebilmesine, art arda istediği kadar içerik tüketebilmesine olanak veren yapısı, kuşkusuz milyonlarca insan için *Netflix*'i bir çekim merkezi haline getirmiştir. Bu anlamda denilebilir ki, günümüzde *Netflix* küresel kitle kültürünün en önemli mecralarından biridir.

Milyonlarca insanın izleme edimi gerçekleştirdiği bir platformda, tüketilen içeriklerin izlerkitlelere “aslında” ne söylediği önemlidir. Bilindiği üzere (sinema özelinde) Hollywood’un dağıtım ağları veya *Netflix* gibi platformlar vasıtasıyla yaygın biçimde gösterim imkânı bulan popüler ve kolay tüketilebilir filmler, izleyicileri eğlendirmek ve hoşça vakit geçirtmekle birlikte belirli kodları, değerleri, fikirleri yeniden üreterek izleyicilerin hâkim ideolojiye, egemen fikir ve yargılara onay vermelerini sağlama gücüne sahiptir. Bu yüzden bu gibi yapılar, yukarıda da ifade edildiği gibi, izlerkitleleri egemen ideolojiye uyumlu hale getirebilecek ideolojik içeriklerle yüklüdür. Ryan ve Kellner’a göre popüler filmlerde sergilenen “gereksinmeler, arzu ve korkular, bu filmlerde söz konusu gereksinmeleri karşılamının, arzuları dindirmenin ve korkuları yatıştırmanın tek yolu olarak sunulan sistemin ta kendisinden kaynaklanmaktadır” (2016, s. 408). Ryan ve Kellner’ın popüler kurmaca filmler üzerinden yaptığı bu tarifi, başka sanatsal formlardaki popüler üretimleri de karşılayabileceği söylenebilir. Popüler romanlar, diziler, filmler, belgeseller “sistemin ta kendisinden kaynaklanan” kodlarla yüklüdür.

Tüm bunlar ışığında bu çalışma, bir *Netflix* orijinal içeriği olan *Gezegelimiz* (*Our Planet*, 2019)¹ isimli popüler doğa belgeseli serisinin ideolojik film eleştirisi yöntemi ile analiz edilmesi üzerinedir. Bu anlamda araştırmanın temel problemi, *Gezegelimiz* belgesel serisinin nasıl ideolojik mesajlarla yüklü olduğunun, belgeselde yeniden üretilen hâkim çevrecilik ideolojisinin ne olduğunun, belgesel ve izleyicilerin hangi fikirlere onay vermesi istendiğinin tartışılması ve saptanması üzerinedir. Zafer Özden’in altını çizdiği gibi, ideolojik film eleştirisi yaklaşımı, filmleri inceleme konusu yaparken sinema endüstrisinin üretim, dağıtım ve gösterim süreçlerini de göz önünde bulundurmaktadır (2004, s. 165) ve çalışma kapsamında da böyle bir perspektifle hareket edilecektir. Ayrıca bu çalışmada, *Gezegelimiz*'de görülen popüler doğa belgeseli formunun, belgeselin önemli niteliklerinden olan bilgi verme, eğitme, gerçekleri aktarma ve eleştirel düşünceye teşvik etme gibi unsurlardan uzaklaştırdığı, anlattığı “sorunu” seyirlik bir eğlence aracına dönüştürdüğü, düşünce ve bilginin yerini eğlencenin ve tefekkürden uzaklaşmanın aldığı düşünülmektedir. Bu anlamda popüler belgesel formunun bir eleştirisini sunmak, araştırmanın amaçlarından birini oluşturmaktadır.

1 Araştırma kapsamında, *Gezegelimiz* belgesel serisinin yalnızca 2019’da yayınlanan birinci sezonu inceleme konusu yapılmıştır.

Belgesel Sinema

Belgesel, gerçeklikle en yakın ilişkili sinemasal form olarak düşünülmektedir. Belgesellerde gündelik yaşama içkin detaylar, tarihsel olaylar/olgular, doğa, yani “gerçek dünya” gerçek çekimlerle yeniden inşa edilmektedir. David Campy’nin (2008) de belirttiği gibi, sinemanın ilk yıllarında Lumière Kardeşler “akıp giden zamanı kaydetmiştir ve çektikleri filmler gündelik yaşam içerisinden seçilmiş hareketli fotoğraflara benzemektedir”. 1890’larda Lumièrer’in gündelik yaşamı, dışarıdaki gerçekliği, yani “akıp giden zamanı” kaydetmesi, çektikleri filmlerin sinema tarihinde ilk belgeseller olarak anılmasını beraberinde getirmiştir. Georges Méliès ve D. W. Griffith ise sinemanın erken dönemlerinde yaptıkları filmlerle, sinema mecrasında kurmaca formunun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Böylece sinema alanında belgesel ve kurmaca türlerinin temelleri atılmıştır.

Lumièrer’in sinematograf aygıtıyla ilk filmleri çektikleri tarihten otuz yıl sonra John Grierson, belgesel kavramını ilk kez Robert Flaherty’nin *Moana* (1926) adlı filmi için kullanmıştır. Günümüzde de belgesel sinemayı tanımlama girişimlerinde, Grierson’un çizdiği çerçeve halen geçerlidir; Grierson’a göre belgesel, “gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve/veya yorumlanmasıdır” (akt. Nichols, 2017, s. 27). Grierson, sinema tarihinde, belgesel sinemanın doğasını ve niteliklerini belirleyen önemli isimlerden biridir. Grierson’un yaklaşımına göre belgeseller, “gerçekliğin yaratıcı bir uygulaması olduğu kadar bir bilgilendirme, eğitim ve propaganda aracı” olmalıdır (akt. Hayward, 2012, s. 73). Bu anlamda belgesel sinema, “resmen” ilk örneklerinin ortaya çıktığı 1920’li yıllardan itibaren bilgi verme, eğitme ve insanları ideolojik olarak yönlendirebilmek adına propaganda yapma gibi niyetlerle üretilen bir sinemasal form olmuştur.

Zaur Mükerrrem’in belirttiği gibi, bugün bildiğimiz anlamda belgesel sinemanın kökenleri söz konusu edildiğinde, özellikle uygulama boyutunda, 1920’li yılların iki önemli ismi akla gelmektedir: Dziga Vertov ve Robert Flaherty; bu iki isim belgesel sinemanın temellerini atmıştır (2016, s. 18). Robert J. Flaherty’nin 1922 tarihli filmi *Kuzeyli Nanook* (*Nanook of the North*), sinema tarihinde ilk belgesel film olarak kabul görmektedir. *Kuzeyli Nanook* filminde Flaherty, kamerasını bir Eskimo olan Nanook ve ailesine çevirmiş, Nanook ve ailesinin avlanma, barınma, zorlu doğa koşulları içerisindeki hayatta kalma mücadelesini kayıt altına almış, belgesel uygulamasının ilk örneğini ortaya koymuştur. Yayınlandığı günlerde hem sanatsal hem de ticari anlamda büyük ses getiren *Kuzeyli Nanook*’un ardından Flaherty, 20 ay kadar süren bir yapım sürecinin sonunda bu kez Samoalılarının yaşamını mercek altına aldığı *Moana* (1926) belgeselini çekmiştir. Flaherty’nin filmleri kuşkusuz bugün dahi önemini koruyan, belgesel sinema uygulayımı dendiğinde akla ilk gelen ve belgesele ait konvansiyonları belirlemiş önemli yapıtlardır.

Yine aynı yıllarda belgesel sinema adına teori ve pratikte önem arz eden ve sinema tarihinde Flaherty, Grierson gibi isimlerle birlikte belgeselin öncülerinden olarak anılan bir başka isim de Dziga Vertov ve onun *Sine-Göz* (*Kino-*

Eye) kuramıdır. Vertov, 1917 Ekim Devrimi sonrası Sovyetler Birliği'nde sinema adına yürütülen faaliyetlerin önemli isimlerinden biridir. Sosyalist ilkelerden beslenen bir sanat anlayışı olan Vertov'un sinemaya dair temel pespektifi, kurmaca sinemanın "halkın afyonu olduğu" düşüncesidir. Vertov'a göre senaryolar aracılığıyla anlatılan "peri masalları", insanları gündelik dertlerden uzaklaştırmak ve onları uyuşturmak için üretilen anlatılardır; oysa sinemacı gerçek insanların gerçek öykülerini filme almalı, insanlara kendi gerçekliğini izletmeyi görev edinmelidir (2007, s. 85). İnsanları "maskesiz, makyajsız göstermek, onları rol yapmadıkları bir anda kameranın gözüyle yakalamak" için gündelik yaşam olduğu gibi, hatta insanların haberi dahi olmadan kayıt altına alınmalıdır (2007, s. 85). Vertov'un böylesi ilkeler ile çerçevesini çizdiği Sine-Göz kuramı, üretimlerini de şekillendirmiştir. *Kino-Pravda* (1922) serisi, ünlü filmi *Kameralı Adam* (*Man with a Movie Camera*, 1929) gibi üretimler, Vertov'un müdahalesiz, senaryosuz, hayatı olduğu gibi yakalamak iddiası taşıyan fikirlerinin görülebileceği yapımlardır.

Kısacası, belgeselin gelişimini, uyuşmalarını, doğasını ve paradigmasını belirleyen/etkileyen Grierson, Flaherty, Vertov gibi isimlerin fikirleri ve yapıtları ışığında denilebilir ki belgesel, hayatı "olduğu gibi" betimlemeyi amaçlayan, kameranın gerçeği kaydetme ve yeniden üretme kapasitesine sırtını yaslayan bir film yapma biçimidir. Her üç ismin de ortak vurgusu, belgesellerin eğlence odaklı kurmaca filmlerden ayrı tutulması, farklı bir anlayışla var edilmesi gerekliliği olarak kuşkusuz yorumlanabilir. Böylece belgeseller, "eğlence filmleriyle temsil edilen yapıların dışında da bir dünyanın varlığını anlamamızı sağlayacaktır" (Gider, 2014, s. 137). Belgesel filmin, kurmaca bir filminden en büyük farkı şöyle açıklanabilir: Kurmaca anlatılar "tarihsel dünyanın yerine geçecek bir başka dünya" yaratırken belgeseller ise doğrudan "gerçek" dünyadan beslenip bu dünyaya ait olan olayları, mekânları, canlıları kayıt altına almaktadır. (Nichols, 2017, s. 28).

Bill Nichols'a göre "fotoğraf görüntüsünün kaydettiği şeye olan büyük sadakati, bu görüntüye bir belge görünümü, çoğunlukla da bir belge statüsü kazandırmaktadır" (2017, s. 140). Belgesel filmlerin, diğer sinemasal formlardan en ayırt edici farklarından biri de "ele aldığı konuyu belgelere dayandırarak anlatmasıdır" (Güngör, 2002, s. 56). Belgesel, sırtını fiziki gerçekliğe ve belgelere yasladığı için gerçek dünyadan bir şeyler görme, dolayısıyla öğrenme hissi yaratır. Bu nedenle izleyiciler açısından gösterilene inanma eğiliminin ve dolayısıyla belgesel vasıtasıyla yeniden üretilen kodları kanıksama sürecinin kurmaca yapıtlara göre daha "kolay" olabileceği söylenebilir. Bu durum, belgesellerin kurmaca filmler kadar "yapay" olduğu veya insan elinin/düşüncesinin mutlak etkisi düşünüldüğünde kuşkusuz bir yanılsamadır; ancak gerçek dünyanın bir yansımasını görme arzusu, belgeselleri çekici ve inandırıcı kılan temel unsur olarak düşünülebilir. Nichols da belgesel sinema örneklerinin "biri 'belge' değil, belgelere dayanarak yaratılan temsiller" olduğunu vurgulamaktadır. (2017, s. 34).

Sinemada anlatı dendiğinde, genellikle kurmaca filmler akla gelmektedir. Bu düşünce doğruluk payı barındırsa da belgesel filmler de anlatıdan azade değildir. Susan Hayward'a göre anlatı, "bir hikâye oluşturmak için devreye sokulan stratejiler, kodlar ve uzlaşımara işaret eder" (2012, s. 44). Kurmaca filmlerde kurgusal olaylar anlatılırken belgesellerde ise gerçek olaylar anlatılır; dolayısıyla her iki formda da bir anlatının varlığından söz edilebilir. Her ne kadar bir belgesel, kurmaca bir filme göre izleyiciler nezdinde daha inandırıcı gelse bile, belgeseller de insanın yaratıcı sürecinin ürünüdür. Onu üreten kişinin, stüdyonun, mecranın çıkarlarından, beklentilerinden, gayelerinden bağımsız değildir ve bir anlatı içermektedir.

Bu gerçeklik göz önüne alındığında, günümüzde belgesel sinemanın konu ettiği sorunlar ve bu sorunları ele alma biçimlerine bakmak önemlidir. Belgeseller tarihsel bir konuyu, bir kültürü, gündelik yaşam pratiklerini konu edindiği gibi doğayı, vahşi yaşamı ve ekolojik sorunları da yaygın olarak ele almaktadırlar. Bu anlamda çalışmanın da örneklemini oluşturan ve bir popüler doğa belgeseli olarak düşünülebilecek *Gezeganimiz* belgesel serisini ve bu seride hâkim ideolojiye içkin kodların ne şekilde yeniden üretildiğini anlayabilmek için öncelikle hâkim çevrecilik ideolojisine, popüler belgesellerde doğanın, vahşi yaşamın ve ekolojik sorunların nasıl ele alındığına ve popüler belgesellerin niteliğine bakmak faydalı olacaktır.

Hâkim Çevrecilik İdeolojisi ve Popüler Belgesellerde Doğanın, Vahşi Yaşamın, Çevresel Sorunların İşlenişi

Belgeselin erken yıllarından itibaren toplum faydasına işlev taşıması, öğretici olması, gerçekleri anlatması gibi niteliklerinden söz edilmiş ve belgeseller eğlence filmlerinden kendini farklılaştırmaya çalışmış olsa bile popüler (ve dolayısıyla ticari) bir nitelik kazandıkça, bu niteliklerden giderek uzaklaşmaya başlamıştır. Belgesel filmler konularını fizik gerçeklikten, gerçek dünyadan ve bilimsel doğrulardan almaktadır (Tuncer, 2002, s. 103). Bu gibi "ciddi" konuların ele alınması, boş vaktini değerlendirmek ve hoşça vakit geçirmek isteyen izleyiciler için çoğu zaman sıkıcı gelebilmektedir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında televizyonun insan yaşamına dahil olmasıyla birlikte belgeseller, sinema salonlarından televizyonlara transfer olmuştur ve o tarihten itibaren belgeseller ağırlıklı olarak televizyonlarda gösterim imkânı bulmuştur (Glyne, 2011, s. 21). Geçmişten günümüze kültür ve eğlence endüstrilerinin en önemli mecralarından biri olan televizyon, izlerkitleler tarafından yaygın olarak tüketilen boş zaman değerlendirme aktivitelerinden biri olagelmıştır. Bu yüzden televizyonda sunulan içerikler çoğunlukla izleyicileri gündelik sorunlardan uzaklaştırma, eğlendirme, kısacası "kafalarını dağıtma" üzerinedir. Televizyonda yayınlanan belgeseller, bu anlayışla üretilen ve yayınlanan içeriklerdir denilebilir. Olabildiğince fazla izleyici çekmek ve içeriği izlenir kılmak için televizyon kanalları, belgeselleri de "seyirlik" hale getirmişlerdir (Tuncer, 2002, s. 103).

Televizyonlarda sunulan eğlence odaklı ve seyirlik belgesellerin başında, popüler doğa belgeselleri gelmektedir. Popüler doğa belgesellerinin konularını büyük oranda insan dışındaki canlıların yaşayışları, doğal mekanların tasviri ve ekolojik sorunlara dair vurgular oluşturmaktadır. Bu gibi belgesellerin, insanların ilgisini çekeceği ve merak uyandıracığı mutlak; çünkü popüler doğa belgeselleri görünürde dünyanın farklı yerlerinden, farklı insanların bizzat görmesine imkân olamayacak yerleri, canlıları insanların evlerinde görünebilir kılmaktadır ve ekolojik sorunlara, doğal dengeye ve çevresel tahribatın boyutlarına dair izleyicilere “bilgiler” vermektedir. Bu bağlamda, popüler doğa belgesellerinin izleyici beklentilerini nasıl karşıladıklarına bakmak önemlidir.

Derek Bousé'ye göre belgeseller, televizyona transferinden sonra giderek popüler bir nitelik kazanmış ve dramatik anlatıyla, tarihin, siyasetin, insanın ve bilimin yokluğu ile karakterize edilebilecek bir biçimde üretilen yapımlar olmuştur (1998, s. 134). Bousé'nin yaklaşımına göre bunun temel sebebi ise kâr için daha fazla izleyici kaygısı güden yayıncılık endüstrilerinin kapitalist mantığıdır (1998, s. 134). Bousé, özellikle vahşi yaşam ve doğa belgesellerinin, 1980'li yıllardan itibaren “televizyon pastasının büyük bir dilimini” oluşturmaya başlamış bir tür olduğunu belirtmektedir; bu belgeseller, bilim ve eğlence gibi iki kutup arasındaki bir ip üzerinde “tehlikeli” bir şekilde dengelenmeye çalışılmış filmlerdir (2000, s. 84). Bousé'ye göre belgeseller genellikle doğru bilimsel bilgiler içermektedir, fakat bu filmlerde özellikle sinemasal yönler öne çıkarılarak, yani bilgi vermekten ziyade izleyicileri anlatının içine çekerek iyi vakit geçirmeleri sağlanarak eğlence kısmına ağırlık verilmiştir (2000, s. 84).

Örneğin Bousé'ye göre, hayvanları odağına alan popüler vahşi yaşam belgesellerinde, doğa kişileştirerek ve bireyleştirerek, hayvanlar izleyicilerin sempati duyabileceği ve hatta özdeşleşebileceği şekilde konumlandırılarak, hayvanlar adeta bir aksiyon-macera filminin başrolü gibi temsil edilerek filmler seyirlik hale getirilmektedir (2000, s. 127). Benzer biçimde, filmde gösterilen hayvan davranışlarını izleyiciler için anlaşılır hale getirmek için genellikle insana ait davranışlar ve moral değerler kullanılmaktadır; iyilik, kötülük, kibarlık, zalimlik, cömertlik, kabalık vb. ahlaki yargılarla betimlenen/temsil edilen doğa ve vahşi yaşam, izleyicilerin özdeşleşme sürecini kolaylaştırmaktadır ve Bousé'ye göre bu gibi kavramları belgesellerde kullanmak sorunludur (2000, s. 152). Kısacası Bousé'nin cümleleri ışığında denilebilir ki popüler doğa ve vahşi yaşam belgeselleri, insanların duygularına ve deneyimlerine seslenerek onları öyküdeki “hayvan karakterlerle” özdeşleştirmek, empati kurmalarını sağlamak, böylece anlatının içine girip eğlenmesini hedeflemektedir ve bu anlamda bilgilendirme boyutu, eğlendirme boyutunun gerisindedir.

Doğanın ve vahşi yaşamın temsil biçimleriyle beraber, popüler doğa belgesellerinde önce çıkan ve sıklıkla işlenen konulardan biri de çevresel – ekolojik sorunlardır. Belgesellerde doğal dünyanın, ekolojik döngünün işlenmesi, yani çevresel duyarlılıkların görsel-ışitsel unsurlar vasıtasıyla vurgulanması, bu ekolojik sorunlara yapılan vurgunun ve çevresel duyarlılığın nasıl ele alındığı-

nın incelenmesini de kuşkusuz gerektirmektedir. Popüler doğa ve vahşi yaşam belgesellerinde hâkim çevreci ideolojik kodlar sıklıkla yeniden üretilmektedir ve tam olarak bu nedenle belgesellerin izleyicilere “aslında” ne söylediği önem arz etmektedir.

Selim Kılıç’ın altını çizdiği gibi, artan çevre sorunlarının gösterdiği üzere, dünyadaki egemen kapitalist üretim sistemleri doğa ile barışık değildir; piyasa ekonomisinin çevresel sorunlardaki artış nedeniyle sürdürülemez hâle geldiği anlaşıldığı hâlde, sistemin “ömrünü uzatmak” için çeşitli çareler arandığı da aşikârdır ve bu arayışın en belirgin sonucu olarak “sürdürülebilir kalkınma” anlayışı örnek gösterilebilir (2012, s. 221). Dünyanın çevresel problemlerine bir çeşit çözüm olarak sunulan sürdürülebilir kalkınma, giderek çevre alanındaki ilerlemeyi, kapitalist sistemin “sürdürülebilir” gelişmesiyle eş anlamlı hâle getirecek şekilde şekillenmiştir (Foster, 2013, s. 149). Sürdürülebilir kalkınma kavramı, ekolojik sorunların temel sebebi olan kapitalizmin bizzat kendi mantığı ve işleyişi içerisinde doğmuş, dolayısıyla küresel neoliberal sistemin doğayı sömürebilmesi için adeta bir “can simidi” olarak yeni sömürü yollarının önünü açmıştır.

David W. Orr’a göre dünya çapında uygulanan küresel neoliberal politikalar neticesinde insan dışındaki türlerin kitlesel yok oluşu tetiklenmiş, kirlilik tüm dünyada önemli bir gerçeklik hâline gelmiş ve iklim değişikliği söz konusu olmuştur; Orr’a göre ise bugünkü ekolojik sorunların temelinde bir “tasarım başarısızlığı” yatmaktadır (2002, s. 13). Orr, insan nüfusu büyüdükçe ve teknoloji yayıldıkça “ekolojik tasarım” (eko-tasarım) sorununun daha da yakıcı hale geldiğini vurgulamakta ve bu sorunun insanlığın gündemindeki hemen hemen tüm diğer konuları etkileyen, zamanımızın en önemli problemi olduğunun altını çizmektedir (2002, s. 14). Orr’a göre bu sorunu aşmanın tek yolu, ekolojik olarak sürdürülebilir, ekosistemin iyileştirici-canlandırıcı kapasitesini gözetken, yenilenebilir kaynaklara yaslanan daha “iyi” bir tasarımdır; daha iyi bir eko-tasarım yapabilmenin yolu ise endüstriyel çağın karmaşasını ve tahribatını aşmaktan geçmektedir (2002, s. 4).

Aykut Çoban’a göre “çevreciliğin ayrı bir ideoloji olup olmadığı” uzunca bir süre tartışılmıştır, fakat buna karşın çevrecilik “öbür ideolojilerden bağımsız bir ideoloji olarak günümüzde varlığını kabul ettirmiştir” (2013, s. 455-456). Çoban’ın belirttiği gibi ekolojizm, çevrecilik, çevreci ideoloji, yeşil ideoloji gibi kavramlar birbirlerinin yerine kullanılacak sözcüklerdir; ama Çoban’a göre “çevrecilik” ve “çevreselcilik” (*environmentalism*) arasında bir ayırım yapmak gereklidir (2013, s. 456). Çoban’a göre çevrecilik, “endüstriyelizmin terk edilmesini, nüfusun azaltılmasını, ekonomik büyümenin sınırlandırılmasını, küçük teknolojilerin benimsenmesini, kuşak içi ve kuşaklar arası ekolojik adaleti, yerellik ve katılımcılıkla biçimlenmiş bir demokrasiyi, eko-merkezli bir anlayışla ekonomik ve toplumsal kurumların ve politikaların ve karar alma süreçlerinin radikal biçimde dönüşmesini” savunurken çevreselcilik ise, çevrenin “kalkınma için gerekli olduğu için korunmasını, etkinlik ve verimlilik ilkelerini yaşama

geçirecek kaynak kullanmada rasyonalizasyonu, ekolojik sorunların teknik ve yönetsel yollarla çözüme kavuşturulmasının mümkün olduğunu, insan merkezli anlayışla kurumların ve politikaların çevrenin korunması unsurunu dikkate alacak biçimde reformist perspektifle değiştirilmesini” vurgulayan bir eğilimdir (2013, ss. 456-457). Çoban’a göre çevreselcilik, ülkelerin yöneticileri tarafından da (Margaret Thatcher’ın ifadeleriyle) “hepimiz çevreciyiz” gibi söylemlerle dile getirilmektedir ve hâkim ideolojinin üreticileri/uygulayıcıları, sıklıkla çevreci olduğunu dile getirmektedir (2013, s. 456). Çoban’ın çizdiği çerçeve bağlamında denilebilir ki çevreselcilik, çevreci duyarlılığın ve ekoloji hareketinin giderek kitleselleşmesi/toplumsallaşması ve gezegenin ekolojik anlamda bir krize girmesi neticesinde ortaya çıkmış, “anaakım” çevrecilik söylemidir ve kapitalizmin bu konudaki ideolojisidir; dolayısıyla çevresel konularda hâkim ideolojidir.

Murray Bookchin’e göre de “çevrecilik” kavramı, egemenlerin ağzından düşürmediği bir mefhumdur ve aslen “araççı” bir duyarlılığı yansıtmaktadır; bu duyarlılık çerçevesinde doğa, “sadece pasif bir yerleşim alanı, kullanım tarzlarının ne olacağına bakılmaksızın insan kullanımı için daha faydalı hale getirilmeleri gereken dışsal nesnelere ve güçlerden oluşan bir yığın” olarak görülmektedir (1996, s. 62). Bookchin’e göre bu “çevreci” duyarlılık, ekolojik bunalımın ve tahribatın sebebi olarak nüfus artışı, bilinçsiz su ve gıda tüketimi, yaygın otomobil kullanımı kaynaklı karbon salınımı vb. faktörleri gösterip, kendi deyimi ile ekolojik sorunları “halkların akılsızca tüketimlerine” indirgemektedir (1996, s. 44). Ekolojik bunalımın sebebi, insanların “çocuk yaptıkları yatak odalarına, yemek yedikleri masalarına ya da çoğu zaman sıradan yaşamının ayrılmaz parçaları hâline gelen taşıtlara, mobilyalara ve giysilere” yönlendirilerek asıl sebep ve bu yıkıma yol açan başat unsurların örtbas edilmesidir (1996, ss. 43-44). Bookchin’e göre enerji endüstrisi, çokuluslu şirketler, bankalar, tarım işletmeleri gibi asıl failerin ise isimleri bile anılmamaktadır (1996, s. 44). Sharon R. Krause (2020) de küresel endüstrilerin, şirketlerin hem insanların tüketim alışkanlıklarını körükleyip beslediğini hem de sıradan ve yoksul insanlara orantısız ve adaletsiz çevresel yükler yüklediğini vurgulamaktadır. Bunun başat sebebi ise tahakkümdür; evimizde bir odanın ışığını açtığımızda çevreye zarar veren sistemlere “katkıda bulunuyor” oluşumuz, küresel enerji alanındaki şirketler ve bu şirketlerin yeterince denetlenmeyen güçlerini ve sömürücü uygulamalarını destekleyen iktidarlar tarafından üzerimizde uygulanan tahakküm kaynaklıdır (Krause, 2020, ss. 449-450).

Bookchin, hâkim çevrecilik ideolojisinin “mevcut toplumun temelinde yatan insanın doğaya hükmetmesi gerektiği anlayışını” sorgulamadığını vurgulamaktadır; aksine hâkim ideolojinin çevreci duyarlılığı, “tahakkümün neden olacağı tehlikeleri azaltacak teknikler geliştirerek, bu tahakkümün önünü açmayı gözetir” ve “tahakküm nosyonunun kendisini sorgulamaz” (1996, s. 62). Ekolojik sorunlara dair bu hâkim çevrecilik anlayışı, ekolojik sorunların ve çevresel tahribatın asıl müsebbibi olan kapitalist sistemin doğa üzerindeki tahakkümünü ve uygulanan politikaları sorgulamamaktadır. Günümüzde, küresel

kapitalizmin ve neoliberal politikaların en belirgin uygulayıcısı olarak görülen ABD’de, başkan adaylarının ve başkan seçilen kişilerin dahi hâkim çevrecilik ideolojisini yeniden ürettiği, dolayısıyla sahiplendiği de bilinen bir gerçektir.

Çevreci duyarlılığın, geçmişten bugüne popüler doğa ve vahşi yaşam belgesellerinde sıklıkla işlenen ve tekrarlanan bir tema olduğu söylenebilir. Bu belgesellerde, çevre sorunlarına dair vurgular belirgindir, “diğer türlerin yaşam alanlarını ve doğayı koruyun”, “çevreyi korumak için harekete geçin” gibi söylemler sıklıkla yeniden üretilmektedir. Fakat ekolojik tahribata yol açan unsurlar, bugünkü çevresel sorunların müsebbibi olan faktörler, kişiler, kurumlar ve uygulanan politikalar hiçbir şekilde belirgin değildir. Bu anlamda denilebilir ki, popüler doğa belgesellerinin yeniden ürettiği hâkim çevrecilik ideolojisine içkin mesajlar, izlerkitleleri bilgilendirmekten çok onları manipüle etmeye ve yönlendirmeye dönüktür, hatta mevcut sorunların asıl sebepleri gizlenmekte, görünmez kılınmaktadır.

Kısacası, popüler belgesellerde doğa ve vahşi yaşam seyirlik bir eğlence aracına dönüştürülmekte, ekolojik-çevresel problemlere yol açan faktörler gizlenmekte, belgeselin bilgi verme amacı neredeyse tamamen eğlence ile yer değiştirmekte ve bu filmler vasıtasıyla tahakküm ve egemen fikirler meşrulaştırılmaktadır denilebilir. Bill Nichols’a göre, tıpkı bir Hollywood filminin Hollywood’un stüdyo sisteminin elinden çıkan bir yapım olması gibi, belgeseller de “onları yapan kurum ve kuruluşların ürettikleridir” (2017, ss. 36-37). Yani, Hollywood’un içerisinden çıkan bir yapım nasıl Hollywood endüstrisinin koşulları, çıkarları, emelleri vb. unsurlar göz önünde bulunarak değerlendiriliyorsa, örneğin *Discovery Channel*’da veya *Netflix*’te yayınlanan bir belgesel de söz konusu kurumlardan bağımsız yapımlar olarak değerlendirilmemelidir. Netice itibarıyla Hollywood da *Discovery Channel* da *Netflix* de eğlence ve küresel kitle kültürünün önemli sacayaklarıdır ve kültür ve eğlence endüstrilerinin çıkarlarından, niyetlerinden bağımsız olarak okunmaları doğru değildir. Bu anlamda sonraki başlıklar, bu bölümde sözü edilen popüler anlatıların küresel kitle kültürü ile ilişkisi ve *Netflix*’in günümüzde bu alanda oynadığı rol üzerine olacaktır.

Popüler Anlatılar ve Küresel Kitle Kültürü

Nilgün Abisel, popüler sinema örneklerini “büyük seyirci kitleleriyle yoğun bir etkileşim kurabilen” (2017, s. 255) filmler olarak nitelendirmektedir. Abisel’in belirttiği gibi, sinema endüstrisi, yirminci yüzyılın erken yıllarından itibaren kültür ve eğlence endüstrilerinin önemli bir parçası olagelmıştır ve bu endüstrinin en büyük paydaşı kuşkusuz Hollywood’dur (2017, s. 18-19). Hollywood stüdyoları tarafından üretilen filmler, geniş kitleler tarafından daima en yaygın tüketilen kültürel ürünlerden biridir. Hollywood’un elinden çıkan filmler hem içerikleri hem de tüm dünyada yaygın izlenirlikleri bağlamında popüler olarak nitelendirilmektedir. Hollywood’un yarattığı popüler sinema örnekleri, özellikle türsel özellikleri ile öne çıkan yapımlardır. Abisel’e göre sinemada tür, “hem konu

hem de ortak anlatısal özellikler açısından benzerlik taşıyan, denenmiş olduğu için ticari açıdan zarar etme riski düşük olan film gruplarını işaret eden” bir kavramdır (2017, s. 55). Klasik sinema izleyicisi, filmleri çoğunlukla türsel özellikleri üzerinden tercih etmektedir; örneğin izleyiciler, beklentileri ve istekleri dahilinde gülmek için “komedi”, ağlamak için “dram”, korkmak için “korku-gelirim” gibi türler ile tanımlanan filmleri izlemektedir. Bu anlamda denilebilir ki popüler sinema ve tür filmleri “seyircinin filmle kuracağı ilişki için tanıdık bir çerçeve sunan ve onlara beklentilerinin karşılanacağı güvencesini veren” (Abisel, 2017, s. 11) yapımlardır.

Yine Abisel’e göre popüler sinema ve film türleri, “iktidar, kültür, ideoloji ve söylem tartışmaları açısından başlı başına bir inceleme alanı olmuştur”, zira hâkim ideoloji ve popüler filmlerin ideolojileri birbirleri ile oldukça ilintilidir (2017, s. 44). Popüler filmler, izleyicilere hem hoşça vakit geçirecekleri bir deneyim sunmakta hem de hâkim ideolojiyi yeniden üreterek izleyicilerin hâkim ideolojiye onay vermesini sağlamaktadır. Ertan Yılmaz’ın belirttiği gibi, popüler filmlerde “izleyiciyi rahatsız edecek hiçbir şey olmamaktadır” ve “biçimsel düzeyde pürüzsüz bir akışla, izleyici aksiyona bağlanmakta, ana karakterlerle özdeşleşmekte, sınıksız kapalı ve doğrusal olarak oluşturulan ve psikolojik motivasyonun geçerli olduğu bir dünyanın (anlatının) içine kapatılmakta, düşünmemekte, duygulanmakta, istenen tepkileri vermekte, böylece egemen ideolojinin benimsenmesini istediği değerlere onay verebilmektedir” (2008, s. 78). Kültür endüstrisinin önemli bir parçası olan sinema endüstrisi, böylece kültürel ürünleri ve izlerkitleleri hem bir meta olarak konumlandırmakta hem de kitlelerin hâkim ideolojiye onay vermesi sürecinde rol oynamaktadır.

Adorno ve Horkheimer’a göre bombalar, otomobiller, filmler, yani kültürün de içerisinde olduğu birçok üretim ögesi, dengeleme unsurları olarak hizmet ettikleri adaletsizlik sistemine karşı gücünü gösterene dek toplumsal bütünlüğü bir arada tutmayı sağlamaktadır (2002, s. 95). Bu toplumsal bütünlük ise, dergiler, gazeteler, radyo, sinema, kitaplar, tiyatro oyunları gibi kültür ürünlerinin emtiyaya dönüşümüyle, kitlelerin birer tüketici olarak konumlanması ve giderek tek tipleşmesi ile sağlanmaktadır ve bu işleyiş *kültür endüstrisi* olarak adlandırılmaktadır (2002). Adorno ve Horkheimer, müzik, astroloji, sinema gibi birçok alanı kültür endüstrisi ve ürünleri olarak görmüş ve bu alandaki üretilere eleştirel yaklaşmışlardır. Yani Adorno ve Horkheimer, yirminci yüzyılda kültür alanının ticari niyetlerle şekillendiğini düşünmüş ve kültürel alanda daha fazla kâr ve üretim kaygısı güden kültür endüstrilerinin tekdüzeliğe, klişelere, birbirinin aynısı, kopya üretilere yol açtığının, bu durumun da kültürel alanda ve toplumsal yaşamda bir yabancılaşma halini beraberinde getirdiğini öne sürmüşlerdir (Özçetin, 2018, s. 207).

Stuart Hall, küreselleşmeyle birlikte ulus devletler çağının gerilemesi neticesinde, yeni bir “küresel kitle kültürünün” ortaya çıkışından söz etmektedir. Ulusal sınırlarla “daha fazla sınırlanmayan” bu yeni küresel kitle kültürü Batı merkezlidir, uluslararası bir dil olarak “daima İngilizce konuşur”; diğer diller

üzerinde hegemonya kurar ama bunu yaparken diğer dilleri dışlamaz, aksine onların “Anglo-Fransızca, Anglo-Japonca, Anglo-Almanca” versiyonlarını yaratır (Hall, 2014, s. 140). Ayrıca küresel kitle kültürünün en önemli niteliklerinden biri, homojenleştirme biçimidir; geçmişin kültürel alanından farklı olarak her yerde “İngilizliğin ya da Amerikalılığın küçük minik versiyonlarını üretmeye çalışmaz”, aksine farklılığı, çeşitliliği önceler ve farklılıkları tanıyıp kapsamaya gayret eder (Hall, 2014, s. 141). Yeni küresel kitle kültürünün sermaye biçimi, yerel sermayeler vasıtasıyla diğer ekonomik ve siyasi seçkinler ile iş birliği halinde hüküm sürebileceğini anlamış bir sermaye biçimidir ve bu nedenle onları ortadan kaldırmaya çalışmaz, onlar vasıtasıyla işler; “özgöl ve tikel olan hiçbir şeyi tahrip etmeden, kendi özgüllükleri olan farklı biçimlerin içine nasıl nüfuz edilebileceğini, bunların nasıl içe alınabileceğini, yeniden şekillenip geri verilebileceğini” (Hall, 2014, s. 141) bilen bir küresel kitle kültürü oluşmuştur.

Yani Hall’a göre yirminci yüzyılın ilk yarısında kültür endüstrisi olarak nitelenen durum, küreselleşmeyle birlikte küresel kitle kültürüne dönüşmüştür. Hall’un ortaya koyduğu küresel kitle kültürü yaklaşımının, günümüzün kültürel alanını ve üretimlerini anlamak için başvurulabilecek bir çerçeve sunduğu söylenebilir. Günümüzde televizyon, internet, yeni medya araçları, sosyal medya mecraları, dijital teknolojiler eliyle yaratılan küresel bir kitle kültüründen söz etmek mümkündür ve dünyanın dört bir yanından izleyiciye seslenen küresel kitle kültürü ürünlerinin hâkim ideolojinin değerlerinin yeniden üretiminde/toplumsallaşmasında belirgin bir rol oynadığını da söylemek mümkündür. Bu anlamda, bu çalışmanın örneklemini oluşturan *Gezeganimiz* serisinin de yayınlandığı platform olan *Netflix*, dikkate değer bir konumdadır.

Online Seyir Mecrası Olarak *Netflix* ve *Netflix* Belgeselleri

İnternet üzerinden yayın yapan birçok online seyir mecrası gibi, *Netflix* de günümüzün seyir pratikleri arasında önemli bir yer tutmaktadır. Dünyanın birçok ülkesi için, birçok farklı içerik üreten ve internet üzerinden tüketilebilir kılan *Netflix*, bugünün dünyası için önemli bir platformdur.

Netflix, 2013 yılında kendi orijinal içeriklerini yayınlamaya başladığında, pazarlama kampanyalarında platformun özgün iki yönünü vurgulamaya başlamıştır, *art arda izleme (binge-watching)* ve *kaliteli içerik*. İlk yön aslen *Netflix* tarafından bulunmamıştır, geçmiş yıllardaki DVD *boxset*’leri gibi uygulamalar *Netflix* tarafından dijital bir mantıkla yeniden sunulmuş ve özgünlük adı altında büyük ölçüde “istismar edilmiştir” (Jenner, 2018, s. 140). *Netflix*’in öne çıkarttığı art arda izleme özelliği, izleyiciler için de mecrayı bir cazibe merkezi haline getiren önemli unsurlardan olmuştur. İkinci yön olan kaliteli içerik vurgusu ise, *Netflix*’in televizyonun “eski moda” anlatılarını terk ettiğini ve izleyicilere yeni içerikler sunduklarını vurgulamaya dönüktür; örneğin, komedi türü düşünüldüğünde geçmiş yıllarda televizyonlarda sıkça boy gösteren sitcom formatı, *Netflix* tarafından kasıtlı olarak terk edilmiştir ve yapay mekanlarda çoklu kameralarla çekilen sitcom’a göre daha “sinemasal” bir estetikle var edilmiş ko-

medi dizileri sunulmuştur (Jenner, 2018, s. 147). Dolayısıyla *Netflix*, bir “alt sınıf eğlencesi” olarak görülen televizyondan kendini hem “sınıfsal” bir vurguyla hem de eski moda formatları terk etme vurgusuyla farklılaştırmış, izleyicileri “kaliteli” içerik izlediğini ikna etmiştir.

Temelde hem televizyon hem de *Netflix*, izleyicinin hizmete dâhil olmasını sağlamakta ve başka yerle ilgilenme teşvikini azaltmaktadır; *Netflix*'in televizyondan temel farkı ise programlamasını günün saatine göre değil, izleyicinin arzularına göre inşa etmesidir (Sharma, 2016, ss. 145-146). *Netflix* izleyicisi, günün istediği saatinde, istediği aygıtta, istediği mekânda, istediği içeriği kendisi seçip tüketebilmektedir. Nispeten ulaşılabilir bir aylık ücret karşılığında saatlerce eğlence sunmanın yanı sıra *Netflix*'in en büyük özelliklerinden biri, varlığından haberdar olmadığınız ancak görmek isteyebileceğiniz binlerce eğlence seçeneği sunma yeteneğidir (Sharma, 2016, s. 146). Sunulan bu içerik çeşitliliğinin içerisinde, belgeseller de (bu çalışmanın konusunu ve örneklemini oluşturan *Gezeganimiz* serisi gibi) önemli bir yer tutmaktadır.

Sinema özelinde düşünüldüğünde, genel olarak belgesellerin çoğu büyük yapımcı şirketleri tarafından üretilen popüler filmlere nazaran mütevazı yapımlar olarak kabul edilmekte ve tıpkı bağımsız filmler gibi, sınırlı bütçelerle üretilmekte ve belli başlı gösterim mecralarında kendine yer bulabilmektedir. Örneğin ulusal televizyon kanalları, eğlence odaklı ve seyirlik içerikleri tercih ettikleri için çoğunlukla belgesel içerikleri yayınlamamaktadır. Belgeseller ne kadar popüler bir biçimde üretilirse üretilsin, belgesel izlemek isteyen bir televizyon seyircisi, *National Geographic*, *Discovery Channel*, *Animal Planet*, *History Channel* vb. kanallara erişmek durumundadır. *Netflix* yayıncılığı ise belgesel film için bu manzarayı büyük ölçüde değiştirmiştir, çünkü belgesellerin insanlar tarafından izlenmesi için yaygın olarak erişilebilir, yeni ve başka bir platform sağlamıştır (Sharma, 2016, s. 147). Diziler, filmler ve benzeri içeriklerle beraber belgeseller de *Netflix*'in yayın servisi içerisinde önemli bir yer tutmaktadır ve belgeseller, *Netflix* içeriklerini tüketen izlerkitleler için ilgi çekici bir noktadır. *Netflix* hem kendi orijinal yapımı olan hem de satın aldığı belgeselleri izleyiciye sunmaktadır.

Netflix'te sunulan belgeseller genellikle sosyal konularla veya sahne arkasında/arşiv görüntülerinde yer alan ünlü kişilerin biyografileriyle ilgilidir ve “romantik komedi” ve “savaş filmi” gibi diğer *Netflix* kategorilerinde olduğu üzere, izleyicinin türe dayalı beklentileriyle oldukça uyumludurlar (Sharma, 2016, s. 149). *Netflix* izleyicisi düşünüldüğünde, bu belgesellerin hem pazarlanması kolay hem de genellikle izleyicilerin önceden var olan bazı farkındalıklarına-beklentilerine dayandıkları için son derece ticari oldukları iddia edilebilir (Sharma, 2016, s. 149). Bu çalışmanın son başlığı altında, *Gezeganimiz* serisi örneği üzerinden detaylandırılacağı gibi, *Netflix* belgesellerinin cazibesi, bu belgesellerin bilgi verici, eğitici ama yine de “eğlenceli” bir biçimde tasarlanmasına dayanmaktadır denilebilir. Bununla birlikte, belgesellerin sık sık “iyi örnek olan” ve sosyal açıdan önemli görülen doğası, *Netflix*'i anlamlı ve düşünceyle

yüklü bir zaman kullanımı olarak öne çıkartarak *Netflix*'in marka değerine de ticari açıdan katkı sunmaktadır (Sharma, 2016, s. 145).

Popüler anlatılar ve film türleri, izleyici, endüstri ve ideoloji aktörlerinden oluşan bir oluşumdur. Farklı türler, farklı ideolojik kodları barındırır niteliktedir. *Netflix* de izleyicilere türsel kalıplar bağlamında popüler içerikler sunarak ve farklı içeriklerde farklı ideolojik kodları dolaşıma sokarak yeniden üretimde rol oynayan bir aktör olabilir. Örneğin bir "aile" filmi, aile mefhumunun ve yapısının önemine vurgu yapan ve toplumsal yaşamda aile olmanın önemine dair bir fikri yeniden üreten bir nitelik taşıyabilir. Benzer biçimde, çevresel sorunlara dikkat çeken bir belgesel de ilk bakışta ekolojik tahribata ve çevresel problemlere dikkat çeker gibi görünürken hâkim çevrecilik ideolojisini yeniden üreterek ekolojik sorunların gerçek sebebinin ve sorumlularının gizlenmesinde rol oynayabilir.

Netflix'in Hollywood'un anaakım anlatılar anlatma (güçlü, beyaz erkek öyküleri vb. gibi) olgusunu değiştirdiği, *Netflix*'in özellikle temsil boyutunda yeniliklere önyak olduğu, çeşitlilik sağladığı ve daha önce temsil edilmeyenleri (kadınlar, LGBTİ+'lar, siyahlar vb.) anaakım anlatılarda temsil edilir kıldığı gibi (Fain, 2019, s. 129) okumalar da mevcuttur. Elbette *Netflix*'in temsil çeşitliliği sağlaması, çoksesseliliğe izin vermesi, dezavantajlı grupların sesini duyurmasında rol oynaması gibi gelişmeler önemlidir, dikkate değerdir (ve başka bir çalışmanın konusudur); ama nihai olarak *Netflix*'teki belgeseller de dahil olmak üzere tüm içerikler (Amerikan film endüstrisinin başlangıcından bu yana süregelen temel mantıkla) "hizmet için performans" göstermek zorundadır ve nispeten yeni bir mecra olmasına rağmen *Netflix*, geçmişin değerlerinin, işleyişinin ve ticari mantığının yeni, güncel, dijital bir lehçede yeniden vücut bulmuş hâlidir (Sharma, 2016, s. 154).

Bu nedenle, *Netflix*'in küresel kitle kültürü bağlamında tekabül ettiği yer aynıdır; kâr kaygısı, internette giderek bir tekele dönüşmesi, eğlence odaklı içerik üretmesi, içerikleri standartlaştırması ve insanları gündelik kaygılardan uzaklaştırması *Netflix*'in başat özelliklerinden bazılarıdır ve bu nitelikler çalışmanın da bağlamını, yani *Netflix*'e dönük perspektifini oluşturmaktadır.

İdeoloji ve İdeolojik Film Eleştirisi

Gökhan Atılğan, sosyal bilimlerde tarifi en zor kavramlardan biri olan ideolojiyi tanımlarken kavramın birbirinden farklı veya paralellik taşıyan anlamlarını kavrayabilmek için ikili bir ayrıma gitmenin gerekli ve kullanışlı olduğunu altını çizmektedir. Atılğan'a göre ideolojinin birinci anlamı, "hangi toplumsal sınıfların hâkimiyetini yeniden üretmeye yaradığı, mevcut toplumsal çelişkilerin nasıl doğallaştırdığı, bunların hangi sahte çözümlerle maskelendiği, hâkim sınıfların fikirlerinin nasıl tüm toplumun çoğunluğuna nüfuz edebildiği" ile ilgilidir ve bu kavramın "dar anlamıdır"; ikinci anlamı ise "siyasi fikir ve inanç kümelerinin toplum düzeni ve siyasi iktidar karşısındaki konumu" ile ilgilidir ve

bu ise kavramın “geniş anlamı” olarak nitelenebilir (2012, s. 256). İdeolojinin bu ilk anlamı ve siyaset terminolojisindeki yaygınlığı ise Karl Marx’tan kaynaklanmaktadır (ki kimi kaynaklarda ideolojik eleştiri ve Marksist eleştiri terimlerinin birbiri ile eş anlam taşıyır şekilde kullanıldığı görülmektedir). Klasik Marksist yaklaşımda ideoloji, egemen sınıfların çıkarlarına olan fikirlerin geniş yığınlar arasında dolaşıma girmesi, yayılması ve doğallaşmasını ifade eden bir anlam taşımaktadır; Marx’ın ideolojiye bakışı, ideolojinin kapitalist üretim tarzına içkin toplumsal çelişkileri ve ilişkileri gizlemeye, çarpıtmaya veya maskeleye yaradığı, bunun da egemen sınıfın lehine olduğu ve kapitalist üretim tarzının yeniden üretiminde rol oynadığı şeklindedir (Atılğan, 2012, s. 259). Bu nedenle klasik Marksist literatürde, ideolojinin bir “yanlış bilinç” olduğu vurgusuna sıklıkla rastlamak mümkündür.

İlerleyen yıllarda kavram, bizzat Marksist gelenek içerisinde de farklı anlamlar kazanmış, çeşitlenmiş ve farklı tanımlamalara kavuşmuştur. Marx’tan sonra Marksist düşünürler, ideolojiye farklı anlamlar atfetmiş, kavramın anlam yelpazesini genişletmişlerdir. Atılğan’a göre Marx sonrası Marksist geleneği takip edenler kavramı üç farklı anlamda kullanmıştır; birinci anlam, üstyapıya içkin bir unsur olarak “hukuki, siyasi, dini, artistik ya da felsefi bağlamda toplumsal bilinç biçimleri”, ikinci anlam “temel toplumsal sınıfların dünya görüşleri”, üçüncü anlam ise “insanların gündelik pratiklerine, eylemlerine ve yönelimlerine esin veren ve bu açıdan toplumun en geniş kesimlerine nüfuz etmiş hâkim fikirler” olarak düşünülebilir (2012, ss. 259-260).

Raymond Williams da ideoloji kavramının zaman içerisinde “belli bir sınıf ya da gruptan doğan düşünceler” anlamına kavuştuğunu, böylece örneğin “işçi sınıfı ideolojisi” veya “egemen sınıf ideolojisi” şeklinde kullanımın yaygınlaştığını ve her durumda bu kullanımın o sınıfa ait düşünce sistemini karşıladığını belirtmektedir (2018, ss. 188-189). Öyle ki 1917 Ekim Devrimi’nin lideri Vladimir I. Lenin dahi ünlü yapıtı *Ne Yapmalı*’da “ya burjuva ideolojisi ya sosyalist ideoloji” vurgusuyla, ideolojiyi böylesi bir anlamda kullanmıştır (Çulhaoğlu, 2013, ss. 414-415). Kısacası, bugün bir siyaset kavramı olarak ideoloji “sınıf yığınlarının dünyayı ortak bir bakışla görmesini, birbirlerine düşünsel-kültürel bir temelde bağlanmasını sağlayan siyasal düşünce ve eylemler toplamı” olarak ele alınabilir (Yurtsever, 2013, s. 65).

Bir ideoloji hâkim ideoloji haline geldiğinde, hegemonyasını/egemenliğini yeniden üretmek ve iktidarını sürdürmek için çeşitli yöntemlere başvurmaktadır. Hegemonya, Gramsci’nin fikirleri ışığında “kendiliğinden rıza süreçleriyle yaygınlık kazanan egemen sınıf ideolojisinin toplumda ‘ortak duyu’ haline gelmesini” ifade eden bir kavramdır (Yetiş, 2012, s. 89). Louis Althusser de yığınların egemen sınıflara biat edebilmesi için zora dayalı “devletin baskı aygıtları” (cezaevi, ordu, polis, hükümet vb.) ile beraber, iknaya ve rıza üretimine dayalı “devletin ideolojik aygıtlarının” varlığından söz etmektedir; bu aygıtlar din, eğitim, aile, hukuk, siyaset, kültür, sanat ve medya gibi kurumlar aracılığıyla kamunun fikirlerini “ideoloji kullanarak” etkilemektedirler (1989, ss. 28-29).

İktidarlar ideolojik araçların denetimini elinde tutmak ve yönetmek durumundadır, zira salt baskı aygıtları ve zora dayalı yöntemler ile iktidarlarının meşruiyetini ve hegemonik fikirleri yığınlarca kabul ettiremezler (Althusser, 1989, s. 30). Yani bu yaklaşıma göre ideoloji, hâkim sınıfların çıkarları lehine bireyleri ve toplumu kontrol altında tutmak, iktidarlarının meşruiyetine ve devamlılığına katkı sağlamak hususunda belirgin bir rol oynamaktadır.

Ryan ve Lenos da egemen sınıfların politik kurumları doğrudan yönlendiremeye bile topluma etki eden, yön veren fikirlerin dağıtım araçlarına sahip olarak ve onları denetim altında tutarak toplumsal alana etki ettiğinin altını çizmektedir (2014, s. 219). Böylece hâkim sınıf iktidarını sürdürebilmekte, hâkim ideolojik kodlar ise geniş kitleler arasında kabul görmekte, normalleşmekte, doğallaşmaktadır. Bu anlamda hem bir kitle iletişim aracı hem de sanat olarak sinema da ideolojinin etki alanı içerisinde ve filmler ideoloji taşıyıcısı yapılar olarak görülmektedir.

Ryan ve Kellner'a göre ideoloji, "düşünce ve davranışları düzeni koruyacak şekilde yönlendiren ve uygun hareket şeklini belirleyen kültürel temsiller aracılığı ile yerine getirir" ve filmler de "dünyanın ne olduğunu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır" (2016, ss. 36-37). Sinema, bir yanı sıra bir "yanlış bilincin" üretiminde rol oynayabilir, bir toplumsal sınıfın dünya görüşünü savunup aktarabilir, toplumu bir arada tutacak siyasi, kültürel, psikolojik, ulusal, ekonomik vb. değerleri oluşturup sağlamlaştırabilir; yani sinema, tıpkı diğer araçlar gibi, ideolojik maksatlarla kullanılmaya son derece elverişli bir ortamdır ve hâkim ideoloji, sinemayı kendi ideolojisini yaymak, meşrulaştırmak ve yeniden üretmek için kullanmaktadır (Yılmaz, 2008, ss. 63-66). Bu noktada, özellikle tecimsel/popüler filmler önem arz etmektedir, çünkü sinemanın tecimsel/popüler kanadı, hâkim ideolojinin yeniden üretiminde, egemen sınıfların toplumsallaşmasını amaçladığı kodların aktarımında, yayılımında ve meşruiyet kazanmasında önemli bir rol oynamaktadır. Zira geniş izleyici kitlelerine ulaşan böylesi filmlerin büyük çoğunluğu kapitalist ülkelerde üretilen filmlerdir ve bu ülkelerde sermayenin, servetin büyük kısmına sahip olanlar hem serveti üretme yollarının hem de düşünceyi denetim altına almayı sağlayacak dağıtım araçlarının sahibidir (Ryan & Lenos, 2014, s. 219).

Bu anlamda Lale Kabadayı'ya göre sinemada ideolojik eleştiri yönteminin de temel gayesi, filmlerde "gizlenmiş olanı görünür kılmak" olarak açıklanabilir; zira ideoloji mevcut toplumsal gerçeklikleri "doğallaştırır"; bu sayede filmlerdeki iletiler "doğru", "gerçek" görünür ve böylece davranışların, yaşamsal pratiklerin nedenleri, kaynakları unutulurken hegemonik ideoloji "görünmez" olarak yaşamlarımızın bir parçası haline gelir (2018, ss. 59-60). İdeolojik film eleştirisi, bir filmin "aslında" ne söylediğini, yani hangi ideolojiyi yeniden ürettiğini ve sinemasal teknik ve yöntemler vasıtasıyla nasıl "doğallaştırdığını" inceleme konusu eder. Filmler, "yaptığımız şeyi fark etmeden bize yaptırdığında" ideolojik olarak başarılı olmuş demektir (Ryan & Lenos, 2014, s. 227). İdeolojik

film eleştirisinin de başat amacı, izleyicinin (kendisinin farkında bile olmadan) hangi fikre onay vermesinin, hangi kodları, değerleri içselleştirip normalleştirmesinin hedeflendiğini ortaya çıkartmaktır.

Sinema kuramcısı ve eleştirmeni André Bazin'e göre sinema, "kendi yasaları ve kendi dili olan büyük bir sanat dalıdır" ve Bazin sinemanın "kendisini diğer sanat dallarının yasalarına ve diline teslim etmesinin söz konusu olmadığını" belirtmiştir (2013, s. 111). Bazin için "her sanat, sanatçının söyleyebilecek bir şeyi olduğu ve bunu bu araçla söylediği ölçüde kendine göre bir dildir" ve "bir tablo da bir şiir gibi bir işaretler düzenlemesidir; sonucu, duyguları ve düşünceleri aktarmaktır" (1966, s. 19). Sinema bu yüzden, "diğer sanatların bir devamı olmaktan başka bir şey değildir" fakat sinemanın anlatım olanakları, "gelecekteki sanatları ile karşılaştırıldığında çok daha zengin ve değişik" (1966, s. 19). Bu anlamda Bazin'e göre sinema dilinin temel gücü, "soyut düşünceyi gerçeğin elden geldiği kadar somut temsiliyle ve yardımıyla anlatabilmesidir" (1966, s. 26).

Bazin'in belirttiği gibi, sözcüklerin bir araya geldiği yazılı ve sözlü bir metinde olduğu gibi, filmler de bir araya gelen çeşitli görüntülerin, seslerin vb. sinemasal araçların ortaya çıkarttığı bir anlam üzerine kuruludur. Bununla beraber sinemasal imge vasıtasıyla, "sözsözsel dilin yokluğunda bile" izleyicilerin zihninde "anlambilimsel süreçler sürüp gidebilmektedir" (Stam ve diğerleri, 2019, s. 106). Dolayısıyla sinemanın da "şahsına münhasır" bir dil olduğu düşünüldüğünde filmler, ideoloji barındıran, yani hâkim ideolojileri yeniden üreten ve dolayısıyla sokan yapılar olarak görülebilir. Önceki başlıklarda üzerinde durulduğu gibi, özellikle popüler filmler ideoloji barındırmaktadır ve yaygın izlenilirlikleri sayesinde hâkim fikirlerin – ideolojinin meşrulaşmasında ve toplumsallaşmasında önemli rol oynamaktadır.

Bu anlamda bir sonraki başlık, *Netflix* orijinal içeriği *Gezeganimiz* belgesel serisinin ideolojik film eleştirisi yöntemi ile incelenmesi ve söz konusu belgeselin hâkim ideolojinin meşrulaştırılmasında nasıl bir rol oynadığının sorunsallaştırılması üzerinedir. Timothy Corrigan'a göre nitelikli bir ideolojik eleştiri, filmin içeriğiyle beraber karakterler ve olay örgüleri ile ilgili sorunları, anlatı yapılarını, çekim tekniklerini, yani biçime ilişkin unsurları da inceleme konusu eder (2008, s. 124). Çalışma kapsamında da böylesi bir perspektifle hareket edilecek, belgesel serisinin hâkim çevrecilik ideolojisini nasıl yeniden ürettiği, anlatı yapısı, içeriği, kullanılan sinematik teknik ve yöntemler ışığında incelenecektir.

"Gezeganimiz" Belgesel Serisinin İdeolojik Eleştirisi

Çalışmanın bu bölümünde, önceki başlıklar altında da belirtildiği üzere, çevresel ve ekolojik sorunlara dair hâkim çevrecilik ideolojisinin, *Netflix*'te yayınlanan *Gezeganimiz (Our Planet)* belgesel serisinde nasıl ve hangi sinemasal araçlarla yeniden üretildiği ve *Gezeganimiz*'de doğanın, vahşi yaşamın ve hay-

vanların nasıl temsil edildiği, ideolojik film eleştirisi yöntemi bağlamında analiz edilecektir.

2019 tarihli *Gezegelimiz* belgesel serisi, *Netflix* ve *Dünya Doğayı Koruma Vakfı/WWF (World Wide Fund for Nature)* ortaklığıyla çekilmiş ve sekiz bölümden oluşan bir yapımdır. Seri, *Netflix*'te "Bilim ve Doğa Belgeselleri", "Doğa ve Ekoloji Temalı Belgeseller", "Ailece İzlenebilecek Diziler" türleri içerisinde sunulmaktadır ve söz konusu sekiz bölüm şunlardan oluşmaktadır; 1. bölüm "Tek Gezegen", 2. bölüm "Donmuş Dünyalar", 3. Bölüm "Yağmur Ormanları", 4. bölüm "Sığ Denizler", 5. bölüm "Çöllerden Çayırlara", 6. bölüm "Açık Denizler", 7. bölüm "Tatlı Sular", 8. bölüm "Mevsimlik Ormanlar". Belgeselin yapımcılığını *Silverback Films* üstlenmektedir, belgeselin anlatıcısı ise geçmiş yıllarda özellikle *BBC* televizyonu için birçok popüler belgeselin anlatıcılığını üstlenen David Attenborough'dur. Belgeselin bölümlerini ise altı farklı kişi yönetmiştir.

Belgesel serisinin ideolojik mesajlarını daha derinlikli anlayabilmek için öncelikli olarak anlatı yapısını incelemek faydalı olacaktır. Zira sinemada bir öykünün "nasıl" anlatıldığı, söylediği şeyin izlerkitlelerce alımlanması ve etkisi üzerinde önem arz etmektedir. Bu bağlamda *Gezegelimiz* serisinin anlatı yapısının, aslen üç perdeli klasik sinema anlatısı olduğu görülmektedir. Giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan klasik yapı, Ali Karadoğan'a göre anlatı barındıran birçok form için temel anlatı tekniğidir (2016, s. 37). *Gezegelimiz*'in ortalama 45-50 dakika süren her bölümü, bu anlatı yapısı ile var edilmiştir. Bölümlerin "giriş" kısımlarında, her bölümde konu edilecek canlıların ve yaşam alanlarının tanıtımı yapılmaktadır. "Gelişme" kısımlarında, söz konusu canlıların gündelik edimleri, davranışları, yaşamsal pratikleri detaylandırılmakta ve yaşam alanlarının nitelikleri anlatılmaktadır. "Sonuç" kısımlarında ise canlıların ve yaşam alanlarının tehlike altında olduğu vurgulanmakta, önlem alınmadığı takdirde hem canlıların hem de yaşadıkları yerlerin giderek yok olacağı vurgulanmaktadır. Yani seri boyunca gösterilen tüm olaylar, popüler sinemanın nedensellik ilkesine göre kurulmuştur. Bu anlamda popüler kurmacaların da anlatı tekniği olan klasik yapının kullanımı, izleyicilerin *Gezegelimiz* belgeselini izlemesini de kolaylaştırır bir niteliktedir denilebilir.

Başlangıç olarak zenginlik ve çeşitlilik barındıran bir geleneğin (Grierson, Flaherty, Vertov örneklerinde görüldüğü gibi) mirasçısı olmalarına rağmen belgeseller, özellikle televizyon sonrasında giderek seyirlik ve ticari bir nitelik kazanmıştır. Bousé'ye göre bu nedenle popüler belgeseller, gerçek, yeniden inşa, bilgi-eğlence ve kurgu arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmaya devam eden formüsel, dramatik anlatılara dayanır bir niteliktedir (1998, s. 116). Söz konusu formüsellik ve dramatik anlatı yapısı, kuşkusuz bu belgeselleri "popüler" olarak nitelemenin başat sebebidir. Ayrıca gerçek ve kurgu, bilimsel bilgi ve eğlence gibi ayrımların birbirine karışması ve bulanıklaşması, belgesellerin temel öz yapısındaki önemli değişimlerdenidir. Bu bulanıklaşma ve karışma hali, tıpkı Hollywood filmlerinde olduğu gibi, belgesellerde de hâkim fikirlerin yeniden üretimini ve izlerkitleler arasında dolaşımını sağlayan önemli sebepler-

dendir. Çünkü seyirciler, nasıl bir Hollywood filmi izlerken kurmaca bir yapıt izlediğini unutup film dünyasının kapalı anlatı yapısının içine girip mevcut karakterlerle özdeşleşerek yeniden üretilen ideolojik kodlara maruz kalıyorsa, popüler belgesellerde de bu sürecin işlediğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Uğur Kutay'a göre belgesel sinemanın, seyirci özdeşleşmesini sağlamak için kendine has unsurları vardır; "dış ses/anlatıcı, anlatıcının okuduğu metin, müzik (genellikle filmi oluşturan görüntülerin bile üstüne çıkmaya meyilli yoğun dramatik müzikler)" gibi unsurlar, izleyicinin özdeşleşme sürecinde rol oynamaktadır (2016, ss. 27-28). Kutay'a göre belgesel sinemanın ilk yıllarından itibaren, özdeşleşmeyi önceleyen Aristocu tragedya mantığı, belgesel filmlerde var olmuştur; örneğin *Kuzeyli Nanook* filminde Flaherty, Nanook'u "kendi hayatını oynayan bir oyuncuya" çevirmiş, Nanook'un yaşamını gerçeklikten ziyade tragedya biçiminde anlatmıştır (2016, s. 30). Dolayısıyla belgesel formunun erken yıllarından itibaren kullanılan Aristocu tragedya geleneği ve dolayısıyla klasik yapıyla beraber, belgesellerde seyirci özdeşleşmesini sağlayacak bu gibi unsurlara bakmak, hâkim ideolojik kodların hangi araçlar ile yeniden üretildiğini anlamayı sağlayacaktır.

Gezeganimiz söz konusu edildiğinde, seyirci özdeşleşmesinde rol oynayan ve hâkim ideolojinin yeniden üretilmesine aracılık eden en önemli unsurlardan biri, anlatıcının varlığıdır. David Attenborough'nun anlatıcı olarak konumlanma biçimi dikkat çekicidir. Attenborough'nun anlatıcılığı, seride "her şeyi bilen bakış açısı" bağlamında düşünülebilir; bu anlatıcı türü, Karadoğan'a göre "karakterler ve olaylarla ilgili her şeyi bilir, karakterlerin düşüncelerine girebilir ya da öyküyle ilgili yorum yapabilir" (2016, s. 129). Attenborough'nun anlatıcılığı, hayvanların gündelik pratiklerine veya doğal yaşama dönük yorum yapmaktan çekinmeyen, hatta "insan dışı" yaşam pratiklerine insansı nitelikler yükleyen biçimde görünür olmaktadır.

Michael Jeffries'e göre doğa ve vahşi yaşam belgeseli (özellikle *BBC* serileri) söz konusu olduğunda David Attenborough'nun varlığı ve sesi, bu belgesellere izleyiciler bağlamında aslen "bilimsel otoritenin sesi" niteliği kazandırmaktadır (2003, s. 533). Dolayısıyla izleyicilerde, izlediği şeyin "güvenilirliğine" dair inanç pekiştirilmektedir, ayrıca Attenborough'nun varlığı belgeselin "çok izlenmesini" de garanti etmektedir. Doğa adına konuşma, doğanın ve vahşi yaşamın sözcülüğünü yapma söz konusu olduğunda, Attenborough'nun ismi ve sesi izleyiciler için son derece tanıdiktir. Bu anlamda *Netflix* ve Attenborough isimleri (hatta *WWF* ismi de) *Gezeganimiz* serisinin çok izlenirliğini garanti altına almakla beraber, belgeselin yeniden ürettiği fikirlerin alımlanma ve izleyicilerin zihninde meşrulaşma sürecinde önemli bir unsurdur. Benzer biçimde, *Gezeganimiz*'in Türkçe seslendirmesini de bu bağlamda Mazlum Kiper üstlenmiştir. Bilindiği üzere Kiper, belgesel film anlatıcılığı dendiğinde Türkiye'de akla gelen önemli seslendirme sanatçılarından biridir. Kiper'in sesinin de belgeseli dublajlı izleyecek Türkiye'den izleyiciler için benzer bir rol oynadığı kuşkusuz söylenebilir.

Attenborough'nun anlatıcılığını yaptığı serinin metni dikkat çekicidir. Belgeselde, Attenborough ağırlıklı olarak "biz" zamirini kullanmaktadır. "Yol açtığımız küresel ısınma yüzünden sağlıklı mercan resiflerini tehlikeye attık", "sürdürülebilir avlanmaya başlamazsak, verimli denizlerimizde sadece denizanası sürüleri görülecek", "bir zamanlar gezegenimizi kaplayan ormanların yarısından fazlasını yok ettik", "biz kendi gayelerimiz için bu kadar fazla su kullandıkça türler tehlike altında kalacak", "nehirleri baraj inşa ederek değiştirdik" gibi birinci çoğul şahıs zamiri ile yeniden üretilen çevreci söylemler, ortaya çıkan ekolojik sorunların ve çevresel yıkımın suçlusu olarak tüm insanlığı içerisine almaktadır. Belgeseli izleyen tüm insanlar kolektif bir suçun failine dönüştürülmekte, böylece yaşanan probleme yol açan aslî unsurlar gizlenmektedir. İkinci bölümde de üzerinde durulan, Orr'un altını çizdiği endüstriyel çağın yol açtığı yıkım ve tahribat, neoliberal politikalar sonucu ortaya çıkan ekolojik problemler ve kapitalizmin ekolojik tasarım konusundaki başarısızlığı (2002) hiçbir şekilde bahis konusu edilmemekte, bu sonuçlara yol açan temel sebepler hakkında bir bilgi verilmemektedir. Aksine, Bookchin'in söz ettiği gibi ekolojik sorunlar "halkların akılsızca tüketimlerine" (1996, s. 44) indirgenmekte ve yeniden üretilen çevrecilik söylemi, büyük çokuluslu şirketleri, enerji endüstrisini, kapitalizmin kâr hırsını, yani tahakkümün kendisini bahis konusu yapmak bir yana "biz insanları" suçlamaktadır. "Biz" zamiri ile izleyicinin bu sürece dahil edilmesi, kuşkusuz özdeşleşme sürecinde de rol oynamaktadır. Dolayısıyla hâkim çevrecilik ideolojisi, "biz" vurgusu ile belgeselin tüm bölümlerinde anlatıcının söyledikleri vasıtasıyla yeniden üretilmektedir denilebilir.

Karla Armbruster'a göre popüler doğa belgesellerinin başat özelliklerinden biri, bu belgeselerde *insan olmayan (non-human)* varlıklar adına konuşulmasıdır; ağaçlar, hayvanlar, kayalar "insan dilini bilmediği için" kendilerini ifade edemezler ve popüler doğa belgeselleri bu görevi (doğa adına konuşmayı) onlar adına üstlenmiştir (1998, ss. 220-221). Bousé'ye göre de "sesi çıkmayan" güçsüz "ötekilerin", hâkim kültürün imaj yaratıcıları tarafından temsil edilme biçimleri, bu haklarından mahrum edilen insan toplulukları için olduğu kadar hayvanlar için de geçerli bir olgudur (1998, s. 117). Bousé'ye göre hayvanların "hikayeleri olup olmadığı" meselesi zaten tartışmalı bir konudur fakat insanlara hayvan ve doğa öyküleri anlatan belgeselerde, çoğu insanın kültürel duyarlılıklarına yabancı görünebilecek davranışları yorumlamak için onlar adına konuşan bir sese ihtiyaç duyulmaktadır (1998, s. 121). *Gezegenimiz* serisinde de bu anlayışı görmek mümkündür. Tüm bölümlerde gösterilen, dünyanın farklı bölgelerinde yaşayan farklı türden canlıların temsilleri, insana ait moral değerler ve yargılarla aktarılmaktadır. Yardımlaşma, dayanışma, dostluk, iyilik, kötülük, endişe, üzüntü, korku, sevinç vb. insanın dünyayı anlamlandırmasını sağlayan birçok kavram, hayvanların yaşayışlarını, edimlerini ve davranışlarını da "anlaşılır" kılmak için hayvanların temsillerinde kullanılmaktadır. Bu gibi kavramların kullanımı, seyircinin izleme pratiğini de kuşkusuz kolaylaştırmakta ve belgeseldeki hayvan karakterlerle özdeşleşmesini de sağlamaktadır. Bousé'ye göre hayvan kahraman merkezli bu dramatik anlatı tarzı, belgesellerdeki eğ-

lence, eğitim ve sanat arasındaki dengeyi giderek bulanıklaştırmakta ve eğlence boyutunu ön plana çıkartmaktadır (1998, s. 129). Bu anlamda denilebilir ki *Gezezenimiz*'de ve popüler belgesellerde sıklıkla kullanılan bu anlatı tarzı, düşüncenin yerini eğlencenin almasında önemli bir araçtır.

Gezezenimiz serisinde, müzik kullanımı da dikkat çekicidir. Siegfried Kracauer'e göre sinemada müziğin temel işlevi, "seyirciyi psikolojik olarak ayarlayıp ekrandaki görüntü akışına uyumlu hale getirmektir" (2015, s. 243). Bilindiği üzere filmlerde müzik, çoğunlukla izleyicileri duygusal olarak yönlendirmek, duygusal belirlenim yaratmak gibi maksatlarla kullanılmaktadır. Bu gayeyi *Gezezenimiz* serisinin tüm bölümlerinde görmek mümkündür. Serinin bütün bölümleri boyunca müzik, görüntüye ve anlatıcıya durmaksızın eşlik etmektedir. Örneğin penguenlerin düşüp kalkarak yürüdüğü bir sekans sırasında Charlie Chaplin veya Buster Keaton'ın komedi filmlerini andırırçasına gülünç bir müzik, sırtlanların bizonları kovaladığı bir sırada savaş filmine ait bir sekansı andırırçasına epik bir müzik, çayırların arasında gizlice avına yaklaşmakta olan bir leoparın görüntüsüne gerilimi artıracak bir müzik eşlik etmektedir. Müziğin, popüler filmlerin türsel uyulaşımından beslenen bu biçimde kullanımı, izleyicinin istenen tepkiyi vermesini şüphesiz kolaylaştırmaktadır. İzleyicilerin belgeseli izlediği süre boyunca ne zaman neşelenmesi ya da endişelenmesi ve üzülmesi gerektiğinin belirlenmesinde müziğin etkisi büyüktür. Dolayısıyla *Gezezenimiz* serisinde, izleyicinin duygu ve düşüncelerinin yönetilmesinde ve izlerkitlelerin yeniden üretilen hâkim fikirlere onay vermesinde müziğin de etkisinin olduğunu söylemek mümkündür. İzleyici filmde yoğun bir özdeşleşme altına girerek düşünmemektedir, sorgulamamaktadır ve böylece belgeselde duyduğu-gördüğü şeylere inanma/onay verme eğilimi artmaktadır denilebilir.

Gider'e göre belgeseller, "gerçeklerden yola çıktığı için kurmacada olduğu gibi düzenlenmiş sahne ve prova imkânlarına sahip değildir" ve "gerçek sahne belgeselci için mutlak gerekliliktir"; yaratım süreci, kurmacanın aksine düzenlemeye değil, "olanın yorumlanmasına dayanmaktadır" ve bu da aktüel çekimleri zorunlu kılmaktadır (2014, s. 138). Yine Gider'e göre "aktüel çekimlerin büyük bir bölümünde de anlık hareketler ve beklenmedik doğa olayları yakalanmaya çalışılır" (2014, s. 138). Anlık hareketlerin ve doğa olaylarının yakalanması için belgesellerde gizli kamera kullanımı sıkça kullanılan bir tekniktir. Mükerrer'e göre belgesellerde gizli kamera uygulaması "çekim gidişine gösterilen müdahaleyi aradan kaldırmak" için kullanılmaktadır (2016, s. 22-23). Bousé'ye göre belgeselcinin araştırmasına ve ifşa etmesine izin veren istilacı (gizli) çekim teknikleri, genellikle öznelardan veya izleyiciden itiraz olmaksızın, tamamen farklı türden davranışların (idrar yapma, dışkılama, gaz, kusma, çiftleşme, doğum, ölüm, yamyamlık, bebek öldürme, kardeş katliamı gibi) gösterilmesini mümkün kılmaktadır (1998, s. 121). Gündelik hayatta karşılaşılsa, birçok kültür ve toplum için "tuhaf" karşılanacak ve şaşkınlık yaratacak edim ve davranışlar hem özneların insan dışı türler olması hem de gizli kamera tarafından kaydedilmesi neticesinde, belgesel formunda insanların karşısına çıktığında "kabul edilebilir" ve seyirlik olmaktadır.

Gezegenimiz serisinde de gizli kamera kullanıldığı, anlatıcı Attenborough tarafından serinin “Çöllerden Çayırlara” isimli beşinci bölümünde net olarak dile getirilmektedir. Fakat kullanılan gizli kamera, müdahaleyi aradan kaldırmak ve belgeseli olabildiğince “gerçeğe” yaklaştırmak gayesinden uzaktır. Aksine, izleyicilerde belirli fikirlerin oluşmasını pekiştirecek, belirli fikirleri ise gizleyecek, yani yeniden üretilen hâkim fikirlere uyumlu hale getirecek niteliktedir. Örneğin serinin “Donmuş Dünyalar” isimli ikinci bölümünde, Rusya’nın Kuzey Doğu sahillerinde biriken deniz aygırlarının gizli kamera ile elde edilmiş görüntüleri gösterilmektedir. Deniz aygırlarının normal şartlarda denizlerdeki buzullarda olmaları gerekirken “bizlerin” buzulları yok etmesi neticesinde bu sahillerde birikmek zorunda kaldıkları ve “hiç çıkmamaları gereken yüksekliklere çıkıp” kayalardan düşerek öldükleri anlatılmaktadır. Attenborough’nun sesinden bu cümleler duyulurken görüntüde de gizli kamerayla çekilmiş, yüksek uçurumlardan düşüp ölen deniz aygırları görülmektedir. Sinemada hangi aksiyonların gösterilip hangilerinin hariç tutulacağına seçimi, bilindiği üzere önemli bir unsurdur. Deniz aygırlarının ölümünün tüm detaylarıyla, birçok farklı açıdan çekilmiş birden çok planla gösterildiği bu sahneler üzüntü yaratacak bir müzik eşlik etmektedir. Böylece ölüm estetize edilmekte, seyirlik bir eğlencenin ana unsuru haline getirilmektedir. İzleyiciler için bu ölüm, herhangi bir melodramın acıklı bir ölüm sahnesinden farksızdır denilebilir, zira her ikisinde de ölüm estetize edilmektedir; fakat tek bir farkla: *Gezegenimiz*’de ölen deniz aygırı gerçektir. Bu yolla deniz aygırının neden hiç çıkmaması gereken yüksekliklere çıktığı sorusu, yerini üzüntüye ve hayvan karakterle özdeşleşmeye bırakmaktadır. Yani eleştirel düşüncenin yerini eğlence almaktadır denilebilir. Bu şekilde, deniz aygırlarının ölümüne sebebiyet veren ve ekolojik dengenin bozulmasına yol açan unsurlar gizlenmekte, izleyicilerin sebebe değil sonuca, yani sadece “seyirlik” bir ölüme odaklanması sağlanmaktadır.

Gezegenimiz serisinin her bölümünün henüz açılış jeneriğinde, belgeselin izleyicilere “doğayı nasıl koruyacağını” öğretileceği vurgusu belirgindir. Jenerikte Dünya’nın uzaydan çekilmiş bir görüntüsüyle beraber Attenborough’nun sesinden şu cümleler duyulmaktadır: “Bu belgeselde, insanlarla doğanın gelişmelerini sürdürebileceği bir geleceği mümkün kılmak için korumamız gerekenleri ortaya çıkaracağız”. Yani serinin her bölümünün henüz ilk dakikalarında izleyicilere, çevresel ve ekolojik sorunlara dair çözüm önerileri sunulacağı, yol gösterileceği ve bilgi verileceği fikri tekrarlanmakta, pekiştirilmektedir. Her bölümün finalinde ise, bölümlerin temasıyla paralel olarak, www.ourplanet.com sitesinin ziyaret edilerek, gezegeni korumak için neler yapmamız gerektiğini “öğrenebileceğimiz” hatırlatılmaktadır. Her bölümün sonunda Attenborough izleyicilere “çölleri ve çayırları korumak için”, “açık denizleri korumak için”, “yağmur ormanlarını korumak için” yapılabilecekleri www.outplanet.com’u ziyaret ederek öğrenebileceklerini söylemektedir.

Siteye girildiğinde karşılaşılan ilk cümlede, “Gezegenimiz iki Emmy ödülü sahibi, çığır açan bir Netflix orijinal belgesel dizisidir” yazmaktadır (ourplanet.com, 2019). Serinin “iki Emmy ödülü kazandığı” vurgusu ve “çığır açtığı” ifadesi

ile izleyicilerin belgesele olan inançları ve güvenleri kuşkusuz pekiştirilmektedir. Bölümlerin finalinde belirtildiği gibi, internet sitesinde, izleyicilerin doğayı korumak için ne yapabileceğine dair *Ben Ne Yapabilirim? (What Can I Do?)* başlıklı bir kısım bulunmaktadır. Bu kısımda, ilk olarak siteyi ziyaret eden kişilerin karşısına, “bugün gezegenimizin sağlığı için en büyük tehlike haline geldik; bizler ne yaptığının farkında olan ilk ve işleri düzeltme şansına sahip olan son nesil” cümleleri çıkmaktadır. Belgesel boyunca olduğu gibi, belgeselin yönlendirdiği www.ourplanet.com sitesinde de “biz” söylemi tekrarlanmakta ve izleyiciler tüm bu sorunlara ortak edilmeye devam etmektedir. Yine sitenin söz konusu kısmında, *Gezegenimizi Kurtarmaya Yardım Etmek İçin Beş Adım (Five Steps to Help Save Our Planet)* başlıklı 25 saniyelik bir video bulunmaktadır. Videoda izleyicilere önerilen beş adım şunlardır;

- 1) Beslenme biçiminizi olabildiğince bitkisel temelli tutun.
- 2) Sürdürülebilir balık ve et satın alın.
- 3) Temiz bir enerji sağlayıcısına geçin.
- 4) Ormanları tahrip etmeyen palmye yağı ürünlerini seçin.
- 5) Kâğıt ve tahta ürünlerini iyi yönetilen (*well-managed*) ormanlardan üretilenlerden alın (2019).

Görüldüğü gibi, *Gezegenimiz* serisi boyunca “biz zarar verdik, kurtarmak bizim elimizde” minvalinde üretilen çevreci mesajlar ve tüm izleyicileri kolektif bir tahribatın faillerine dönüştürme anlayışı, belgeselin sitesinde sunulan “çözüm önerilerinde” de tekrarlanmaktadır. Önceki başlıklarda üzerinde durulduğu gibi, ekolojik sorunların sebebi, Bookchin’in cümleleriyle insanların “yatak odalarına, yemek yedikleri masalarına, taşıtlara, mobilyalara, giysilere” yönelilmeye (1996, ss. 43-44) devam edilmektedir, ekolojik sorunların çözümü “ılımlı” ve “reformist” önerilerle geçiştirilmektedir ve ekolojik bunalımın gerçek müsebbibi olan politikaların, kurumların, kişilerin ismi anılmamakta, söz edilmemektedir. Dolayısıyla tahakküm sorgulanmamakta, aksine gizlenmekte ve hâkim çevrecilik ideolojisinin meşrulaşmasına katkı sağlanmaktadır denilebilir.

Sonuç

Nihai olarak en temelde söylenebilir ki *Gezegenimiz* örneğinde görüldüğü üzere, milyonlarca insana ulaşan ve dünyanın dört bir tarafında geniş izler-kitlelerce tüketilen popüler kültürel ürünler, her şeyden önce ticari bir nitelik taşımaktadır ve daha fazla insana ulaşmak için eğlence odaklı ve seyirlik olarak üretilmektedir. Bir dijital platform olarak *Netflix* de Hollywood mantığının devamı niteliğindedir ve günümüzde küresel kitle kültürünün en önemli unsurlarından biridir. Ticari/popüler kültürel ürünlerin ise hâkim ideolojilerin yayılımında, toplumsallaşmasında ve yeniden üretiminde oynadığı rol düşünüldüğünde, bu kolay tüketilebilir, seyirlik ve eğlence odaklı üretimler, belki

ilk bakışta anlaşılamayan ve eleştirel bir gözle incelendiğinde bambaşka “niyetler” barındıran yapıtlar olarak düşünülebilir. *Gezegelimiz* serisi, bu konuda yerinde bir örnek olarak karşımızda durmaktadır. *Gezegelimiz*, ilk bakışta çevresel sorunlara, ekolojik tahribata, insanlığın ve doğanın gelecekte karşılaşılabileceği potansiyel sorunlara dair bir duyarlılığı yansıtıyor ve izleyicilere gezegeni korumak için yapabilecekleri konusunda bilgi veriyor gibi görünse de eleştirel bir perspektifle inceleme konusu edildiğinde ortaya tam tersi bir tablo çıkmaktadır.

Belgesel sinema zaman içerisinde ticari ve popüler bir nitelik kazandıktan sonra, popüler belgesellerde bilimsel doğruların, izleyicileri bilgilendirme gayesinin, gerçekliği ve belgelere yaslanarak hâkikati aktarma çabasının yerini ticari kaygılar ve izleyicilere hoşça vakit geçirtme anlayışı almıştır. Maksimum kâra ve izleyiciye erişme anlayışı, popüler belgesellerin giderek belgesel sinemanın köklerinden, temel prensiplerinden uzaklaşmasına yol açmıştır. Bu mantık, kültürel ürünleri ve izlerkitleleri bir meta olarak konumlandığı gibi aynı zamanda belgesellerin içeriğini de kapitalizmin faydasına şekillendirmekte, toplumsal yaşamda kapitalist sistemin işleyişinin sorgulanmaması için hâkim ideolojiye içkin kodları dolaşıma sokmakta, yeniden üretiminde belirgin rol oynamaktadır.

Bugün ekolojik sorunlara dönük olarak, küresel kapitalizmin ve neoliberal politikaların dünya çapındaki en büyük uygulayıcısı Amerika Birleşik Devletleri'nin ve başkanlarının dahi sıkça kullandığı ve yeniden ürettiği “çevrecilik” anlayışı, kapitalizmin yayılmacılığını, yol açtığı tahribatı, yıkımı ve uygulanan politikaların sorunlu yönlerini gizleyen bir niteliktedir ve kapitalizmin çevre ve ekoloji gibi konulardaki ideolojisidir denilebilir. *Gezegelimiz* örneğinde de görüldüğü gibi, popüler belgeseller de bu anlayışı yeniden üretmek kuşkusuz hâkim fikirlerin sorgulanmayıp aksine toplumsallaşmasına, kabul görmesine ve meşrulaşmasına katkı sağlamaktadır.

Eşitsizliğin ve tahakkümün yeniden üretilmesinde filmler kilit bir önem taşımaktadır. Toplumsal yaşamda eşitsizliğe ve tahakküme yol açan hâkim ideolojiler, kültürel ürünler vasıtasıyla yeniden üretilerek meşrulaşabilmekte ve toplumsallaşabilmektedir. *Gezegelimiz* belgesel serisi de “biz” vurgusuyla, yaptığı “ılımlı” eleştirilerle, ekolojik sorunların çözümüne dair “reformist” önerileriyle ve her şeyden önemlisi tahakkümün bizzatini kendisini sorgulamayıp aksine gizlemesiyle toplumsal eşitsizliği ve tahakkümü yeniden üreten ve hâkim çevrecilik ideolojisini meşrulaştıran bir niteliktedir denilebilir.

Kaynakça

Abisel, N. (2017) *Popüler sinema ve film türleri*. DeKi Basım Yayım.

Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of enlightenment: Philosophical fragments* (E. Jephcott, Çev.). Stanford University Press.

- Althusser, L. (1989). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları* (Y. Alp & M. Özışık, Çev.). İletişim Yayınları.
- Armbruster, K. (1998). Creating the world we must save: The paradox of television nature documentaries. R. Kerridge & N. Sammells (Der.). *Writing the environment: Ecocriticism and literature* içinde (ss. 218-238). Zed Books.
- Atılğan, G. (2012). İdeoloji. G. Atılğan & E. A. Aytekin (Der.). *Siyaset bilimi: Kavramlar, ideolojiler, disiplinler arası ilişkiler* içinde (ss. 253-265). Yordam Kitap.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş sinemanın sorunları* (N. Özön, Çev.). Bilgi Yayınevi.
- (2013). *Sinema nedir?* (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayınları.
- Bookchin, M. (1996). *Ekolojik bir topluma doğru* (A. Yılmaz, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Bousé, D. (1998). Are wildlife films really “nature documentaries?”. *Critical Studies in Mass Communication*, 15, 116-140.
- (2000). *Wildlife films*. University of Pennsylvania Press.
- Campany, D. (2008). *Photography and cinema*. Reaktion Books.
- Corrigan, T. (2008). *Film eleştirisi* (A. Gürata, Çev.). Dipnot Yayınları.
- Çoban, A. (2013). Çevrecilik. G. Atılğan & E. A. Aytekin (Der.). *Siyaset bilimi: Kavramlar, ideolojiler, disiplinler arası ilişkiler* içinde (ss. 455-473). Yordam Kitap.
- Çulhaoğlu, M. (2013). Vladimir İlyiç Lenin/Ne yapmalı?. *Marksist klasikleri okuma kılavuzu* içinde (ss. 403-423). Yordam Kitap.
- Fain, K. (2019). Netflix: Culturally transformative and equally accessible. A. M. Buck & T. Plothe (Der.). *Netflix at the nexus: Content, practice, and production in the age of streaming television* içinde (ss. 129-145). Peter Lang.
- Foster, J. B. (2013). *Savunmasız gezegen: Çevrenin kısa ekonomik tarihi* (H. Ünder, Çev.). Epos Yayınları.
- Gider, N. (2014). Yapısal özellikleri açısından belgesel sinema. *Marmara İletişim Dergisi*, 12(12), 134-140.
- Glynne, A. (2011). *Belgeseller: Nasıl yapılır, nasıl dağıtılır* (N. Işık Çeper, Çev.). Kalke-don Yayınları.
- Güngör, Ş. (2002). Belgesel sinemada görüntü. *Belgesel Sinema*, 1, 55-56.
- Hall, S. (2014). Yerel ve küresel: Küreselleşme ve etniklik (H. Tuncel, Çev.). *Mülkiye Dergisi*, 38(2), 133-150.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın temel kavramları* (U. Kutay & M. Çavuş, Çev.). Es Yayınları.
- Jeffries, M. (2003). BBC natural history versus science paradigms. *Science as Culture*, 12(4), 527-545.
- Jenner, M. (2018). *Netflix & the re-invention of television*. Palgrave Macmillan.

- Kabadayı, L. (2018). *Film eleştirisi: Kuramsal çerçeve ve sinemamızdan örnek çözümler*. Dipnot Yayınları.
- Karadoğan, A. (2016). *Senaryo ve anlatı: Senaryo için anahtar kavramlar*. DeKi Basım Yayım.
- Kılıç, S. (2012). Sürdürülebilir kalkınma anlayışının ekonomik boyutuna ekolojik bir yaklaşım. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 47, 201-226.
- Kracauer, S. (2015). *Film teorisi: Fiziksel gerçekliğin kurtuluşu* (Ö. Çelik, Çev.). Metis Yayınları.
- Krause, S. R. (2020). Environmental domination. *Political Theory*, 48(4), 443-468.
- Kutay, U. (2016). *Gerçeklik krizi ve belgesel sinema*. Es Yayınları.
- Mükerrem, Z. (2016). *Belgesel estetiği üzerine düşünceler: Kuram ve uygulamalar*. Literatürk Yayınları.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel sinemaya giriş* (D. Eruçman, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Orr, D. W. (2002). *The nature of design: Ecology, culture, and human intention*. Oxford University Press.
- Our Planet* (2019). Five steps to help save our planet. 7 Haziran 2024 tarihinde <https://www.ourplanet.com/en/video/five-steps-to-help-save-our-planet> adresinden erişilmiştir.
- Özçetin, B. (2018). *Kitle iletişim kuramları: Kavramlar, okullar, modeller*. İletişim Yayınları.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi: Film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Ryan, M., & Lenos, M. (2014). *Film çözümlemesine giriş: Anlatı sinemasında teknik ve anlam* (E. S. Onat, Çev.). DeKi Basım Yayım.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2016). *Politik kamera: Çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası* (E. Özsayar, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Sharma S. (2016). Netflix and the documentary boom. K. McDonald & D. Smith-Rowsey (Der.). *The Netflix effect: Technology and entertainment in the 21st century* içinde (ss. 143-154). Bloomsbury Academic.
- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (2019). *Sinemasal göstergebilim sözlüğü* (S. Gündeş, Çev.). Es Yayınları.
- Tuncer, Ö. (2002). Kimin açmazı: Bilimin mi, sinemanın mı? *Belgesel Sinema*, 2, 103-105.
- Vertov, D. (2007). *Sine-göz* (A. Ergenç, Çev.). Agora Yayınları.
- Williams, R. (2018). *Anahtar sözcükler: Kültür ve toplumun sözvarlığı* (S. Kılıç, Çev.). İletişim Yayınları.

- Yetiş, M. (2012). Hegemonya. G. Atılğan & E. A. Aytekin (Der.). *Siyaset bilimi: Kavramlar, ideolojiler, disiplinler arası ilişkiler* içinde (ss. 87-98). Yordam Kitap.
- Yılmaz, E. (2008). Sinema ve ideoloji ilişkileri üzerine. B. Bakır, Y. Ünal & S. Saliji (Der.). *Sinema ideoloji politika: Sinemasal yazılar I* içinde (ss. 63-85). Nirengi Yayınları.
- Yurtsever, H. (2013). Karl Marx-Fredrich Engels/Alman ideolojisi. *Marksist klasikleri okuma kılavuzu* içinde (ss. 53-73). Yordam Kitap.

Etik Kurul Onayı: Etik kurul onayına ihtiyaç bulunmamaktadır.

Çıkar çatışması: Çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal destek: Finansal destek bulunmamaktadır.

Ethics committee approval: There is no need for ethics committee approval.

Conflict of interest: There are no conflicts of interest to declare.

Financial support: No funding was received for this study.