

Greg Garrard'ın Ekoeleştiri Teorisi Çerçevesinde *Pom Poko* Filmi Üzerine Bir Okuma

A Reading of the Film *Pom Poko* Within the Framework of Greg Garrard's Theory of Ecocriticism

Gökhan TOPAL



Gaziantep İslam Bilim ve Teknoloji
Üniversitesi, TBMYO, Radyo ve Televizyon
Teknolojisi Programı, Gaziantep, Türkiye



ÖZ

İnsan ve doğa arasındaki etkileşim; edebiyat, sanat tarihi, kültürel çalışmalar ve sinema gibi alanlarda temel bir anlatısal motif olarak işlev görmektedir. Bu etkileşim, sıklıkla çevresel kaygıları yansıtmakta ve insanlık ile doğal dünya arasındaki karmaşık dinamiklere dair derinlemesine içgörüler sunmaktadır. Isao Takahata'nın yönettiği *Pom Poko* (1994) adlı animasyon filmi, bu temayı özgün ve etkileyici bir biçimde ele almaktadır. Bu çalışma, filmin nitel betimleyici analizini gerçekleştirmek amacıyla Greg Garrard'ın ekoeleştirel çerçevesini kullanmaktadır. Araştırmanın temel amacı, filmin Garrard'ın ekoeleştirel teorisinde ana hatlarıyla belirtilen kirlilik, yaban hayatı, kıyamet, mesken, hayvanlar, gibi çevresel temaları nasıl tasvir ettiğini incelemektir. Bu bağlamda, filmin sahneleri yakından analiz edilerek bu temaların nüansları ve çağdaş çevre söylemi açısından taşıdığı anlamlar ortaya çıkarılmaktadır. Bu çok katmanlı yapı, *Pom Poko*'yu ekoeleştirel bir analiz için ideal bir vaka çalışması haline getirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Greg Garrard, Ekoeleştiri, Ekosinema, Sinema, Antroposen.

ABSTRACT

The interaction between humans and nature functions as a fundamental narrative motif across disciplines such as literature, art history, cultural studies, and cinema. This interaction often reflects environmental concerns and offers profound insights into the complex dynamics between humanity and the natural world. The animated film *Pom Poko* (1994), directed by Isao Takahata, addresses this theme in a unique and compelling manner. This study employs Greg Garrard's ecocritical framework to conduct a qualitative descriptive analysis of the film. The primary aim of the research is to examine how the film portrays environmental themes outlined in Garrard's theory of ecocriticism, such as pollution, wilderness, apocalypse, dwelling, and animals. In this context, specific scenes from the film are closely analyzed to uncover the nuances of these themes and their significance within contemporary environmental discourse. This multilayered structure renders *Pom Poko* an exemplary case study for ecocritical analysis.

Keywords: Greg Garrard, Ecocriticism, Ecocinema, Cinema, Anthropocene.

Geliş Tarihi/Received 26.05.2025
İlk Revizyon/ First Revision 17.06.2025
İlk Revizyon/ First Revision 03.07.2025
Kabul Tarihi/Accepted 08.07.2025
YayınTarihi/Publication 17.09.2025
Date

Sorumlu Yazar/Corresponding author:
Gökhan TOPAL
E-mail: gokhan.topal@gibtu.edu.tr

Cite this article: Topal, G. (2025). A Reading of the Film *Pom Poko* Within the Framework of Greg Garrard's Theory of Ecocriticism. *Communicata*, 30, 32-44.



Content of this journal is licensed under a
Creative Commons Attribution-
Noncommercial 4.0 International License.

Giriş

İnsan ile doğa arasındaki ilişki, yalnızca varoluşsal değil, aynı zamanda estetik, kültürel ve politik katmanlarıyla da karmaşık bir düzlemde şekillenmektedir. Edebiyat, sanat tarihi, kültürel çalışmalar ve özellikle sinema, bu etkileşimi temsil etmenin ve sorgulamanın yaratıcı yollarını sunmaktadır. Bu doğrultuda Antroposen Çağı’nda, çevresel tahribatın ve ekolojik krizlerin boyutları, insanmerkezci anlatıların sorgulanmasını beraberinde getirirken, kültürel üretimlerin doğayı nasıl temsil ettiğine yönelik eleştirel bir okuma yapma gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu noktada, kültür anlatıları temelli bir eleştiri disiplini olan ekoeleştiri, doğa ile insan kültürü arasındaki ilişkinin sanatsal temsiller üzerinden analiz edilmesini olanaklı kılmaktadır. Aynı zamanda ekoeleştiri, yalnızca metinsel analizle sınırlı kalmamakta, çağdaş görsel kültür biçimlerini de içine alarak genişlemektedir. Sinema, bu bağlamda yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda çevresel farkındalık üretme ve ekolojik düşünceyi yayma potansiyeli taşıyan güçlü bir anlatı mecrası olarak öne çıkmaktadır (Topal, 2024, s. 157). Özellikle animasyon gibi görselliğe dayalı anlatılar, doğayla kurulan ilişkinin biçimsel ve içeriksel düzeyde nasıl temsil edildiğini analiz etmede benzersiz imkânlar sunmaktadır. Bu doğrultuda Isao Takahata’nın *Pom Poko* (1994) adlı animasyon filmi, Japon folklorundan beslenen kurgusu ve çevresel yıkıma karşı direnişi merkezine alan anlatısıyla bu türden bir ekoeleştirel inceleme için dikkat çekici bir örnek teşkil etmektedir. Tanukiler (Japon rakun köpekleri) üzerinden doğa ile kültür, gelenek ile modernite, canlı ile sistem arasındaki gerilimleri sahneleyen bu yapım, çevresel tahribatın yalnızca fiziki değil, aynı zamanda kültürel ve türsel sonuçlarına da dikkat çekmektedir. Bu kapsamda çalışma, *Pom Poko*’nun Garrard’ın ekoeleştirel temaları çerçevesinde nasıl yapılandığını incelemektedir. Filmdeki sahneler; özellikle vahşi doğanın yok oluşu, hayvanların yerinden edilmesi, insan yerleşimlerinin ekosistem üzerindeki etkisi ve çevreyi dönüştüren politik/ekonomik yapıların eleştirisi etrafında nitel betimleyici analiz yöntemiyle değerlendirilmektedir. Filmde betimlenen ekolojik çatışmalar, yalnızca yerel bir çevre mücadelesine değil, küresel ölçekte doğaya karşı sürdürülen tahakküm ilişkilerine de işaret etmektedir. Bu nedenle *Pom Poko*, hem kültürel bellekteki doğa imgesini yeniden düşünmeye hem de ekolojik adalet fikrine dair eleştirel bir bilinç üretmeye destek sunmaktadır. Çünkü postmodern çağda çevresel krizlerin derinleştiği, doğanın sistemli bir biçimde sermaye lehine dönüştürüldüğü ve teknolojik ilerlemenin sürdürülebilirlik ilkeleriyle çatıştığı bir dünyada, sinema bu sorunları görünür kılmak ve izleyicide etik bir farkındalık yaratmak için anahtar bir faktördür. Örneğin Andrew

Stanton’ın (2008) *Wall-E* filmi, iklim krizine yönelik toplumsal kayıtsızlığı insanlığın dünyayı terk edip teknolojik konfor içinde geçmişin yıkımını göz ardı etmesiyle ilişkilendirirken, benzer bir biçimde *Pom Poko* da modernleşmenin eşliğinde doğanın kaybını, türlerin çöküşünü ve kültürel kopuşu dramatik bir biçimde işlemektedir. Ekoeleştirel yaklaşım, bu iki örnekte de olduğu gibi, sinemanın yalnızca anlatısal değil, aynı zamanda etik ve politik bir sorumluluk taşıyan bir araç olduğunu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla bu makale, Greg Garrard’ın çevreci edebiyata yönelik geliştirdiği ekoeleştirel çerçeve - kirlilik, yaban hayatı, kıyamet, mesken ve hayvanlar (pastoral ve dünya bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır) -araştırmanın kuramsal temelini oluşturmaktadır. Böylelikle araştırma, *Pom Poko* filmi Garrard’ın kavramsal dizgesi doğrultusunda çözümleyerek, sinemanın yalnızca bir anlatı biçimi olmanın ötesinde, eleştirel bir çevre söylemi üretme potansiyeline sahip politik bir araç olduğunu ileri sürmektedir.

Ekoeleştiri Tarihine Kısa Bir Bakış

Ekoeleştiri, “oikos” (ev/dünya) ve “logos” (mantıksal söylem) köklerinden türeyen, kültürel anlatılar ve çevre arasındaki derin bağlantıyı inceleyen disiplinlerarası bir alandır. Bu alan, edebi metinlerde doğanın nasıl tasvir edildiğini, temsil edildiğini ve eleştirildiğini sorgulayarak, doğayı sadece bir arka plan olarak değil, metnin ayrılmaz bir parçası olarak ele almaktadır. Bununla birlikte ekoeleştiri, kökenlerini 18. ve 19. yüzyılın romantik doğa yazını ile erken dönem çevreci düşüncenin temel metinlerinden alan, kültürel anlatılar ile çevresel bilinç arasındaki çok katmanlı ve disiplinlerarası ilişkiyi irdeleyen bir kuramsal yaklaşımdır (Schliephake, 2022, ss. 393-396). Bu alanın erken evrelerinde, özellikle insanın doğayla kurduğu duygusal, estetik ve metafizik bağın yüce deneyimler üzerinden temsiline odaklanan metinler öne çıkmaktadır. Romantik doğa tasavvuru, doğaya yönelik derin bir saygı ve hayranlık duygusu etrafında şekillenmiş; böylece çevresel tahribatı önlemeye yönelik ahlaki ve düşünsel bir zemin oluşturmuştur. Ekoeleştirin entelektüel temellerinden biri olarak kabul edilen bu anlayış, başta Henry David Thoreau, John Muir, Aldo Leopold, Edward Abbey, Rachel Carson, Annie Dillard ve Barry Lopez gibi Amerikalı doğa yazarlarının eserlerinde belirgin şekilde gözlemlenebilir. Bu yazarlar, doğayı yalnızca bir arka plan unsuru olarak değil, edebi söylemin asli bileşeni olarak konumlandırarak çevresel duyarlılığı edebiyatın merkezine taşımışlardır. Bunun yanı sıra İngiliz edebiyatında doğa temalı kurgusal olmayan yazının öncüsü olarak kabul edilen Gilbert White, *The Natural History and Antiquities of Selborne* (1789) adlı eseriyle sanayi öncesi İngiltere’nin flora ve faunasını detaylı

gözlemlerle belgeleyerek, sonraki yüzyıllarda gelişecek çevreci yazın için önemli bir referans noktası oluşturmıştır. Kanada bağlamında ise Catharine Parr Trill, *The Backwoods of Canada* (1836) ve *Canadian Wild Flowers* (1865) gibi eserleriyle doğa bilimci-yazar kimliğini pekiştirmiş, ülkenin çevresel mirasının edebi temsiline öncülük etmiştir (Koç, 2023, ss. 119-120).

Bunun yanı sıra ekoeleştirelinin kuramsal zeminini besleyen temel kavramlardan biri olan ekoloji, 1869 yılında Alman biyolog Ernst Haeckel tarafından “organizmaların ya da organizma topluluklarının çevreleriyle olan ilişkilerini inceleyen bilim” olarak tanımlanmıştır (Arman vd., 2021). Bu çerçevede ekolojik düşünce, tüm canlı varlıkların birbirine bağımlı olduğu ilkesine dayanarak, çevresel sorunların anlaşılmasında ve çözüm yollarının geliştirilmesinde önemli bir çerçeve sunar. Böylelikle ekoeleştirel terimi, ilk kez William Rueckert tarafından 1978 tarihli *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism* başlıklı makalede kullanılmıştır (1978, s. 74). Bu yazı daha sonra Cheryll Glotfelty ile Harold Fromm’un derlediği *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (1996) adlı, alanın kurucu niteliğindeki antolojisinde yer almıştır. Glotfelty, ekoeleştireli “edebiyat ile fiziksel çevre arasındaki ilişkinin incelenmesi” olarak tanımlarken; bu yaklaşımın feminist eleştirelinin toplumsal cinsiyet, Marksist eleştirelinin ise üretim ilişkileri ve sınıf bağlamında geliştirdiği farkındalık gibi, edebiyatı “dünya-merkezli” bir perspektifle değerlendirdiğini vurgulamaktadır (1996, s. 18). Bu tanım çerçevesinde ekoeleştirel, “dünya” kavramını yalnızca insani ya da toplumsal olanla sınırlamayan; insan-olmayan varlıklar, ekosistemler ve çevresel etkileşimleri de kapsayan bir yorumlama alanı olarak kuramsallaşmıştır. Bu doğrultuda Arne Næss 1973 yılında yayımladığı *The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement* makalesiyle ekolojik düşünceye yön veren “sığ ekoloji” (shallow ecology) ve “derin ekoloji” (deep ecology) ayrımını literatüre kazandırmıştır. Bu ayrım, çevre sorunlarına yönelik yaklaşımları temel felsefi varsayımlar üzerinden sınıflandırarak çevre etiğinin gelişimini önemli ölçüde şekillendirmiştir. Næss’in sığ ekoloji olarak tanımladığı yaklaşım, çevre koruma pratiğini pragmatik ve antroposentrik (insan merkezli) bir çerçevede ele alır. Bu perspektife göre çevrenin korunmasının temel motivasyonu, insan sağlığı, refahı ve gelecek nesillerin kaynak ihtiyacıyla ilişkilidir. Sığ ekoloji, doğayı ve doğal kaynakları öncelikli olarak insanın kullanımı için var olan bir araç olarak görür. Bu yaklaşımda doğa, içkin bir değere (intrinsic value) sahip olmaktan ziyade, insanlara sağladığı faydalar (araçsal değer) ölçüsünde kıymetlidir (Şakacı ve Günesen, 2023, s. 73). Örneğin, bir ormanın korunması, kereste kaynağı olması, rekreasyon alanı sağlaması veya

havayı temizleyerek insan sağlığına katkıda bulunması gibi nedenlerle meşrulaştırılmaktadır. Buna karşılık, Næss derin ekoloji olarak adlandırdığı, çevre krizine daha radikal ve felsefi bir çerçeveden yaklaşan bir ekoloji anlayışı geliştirmiştir. Derin ekoloji, çevresel problemlerin kökeninde Batı düşüncesine hâkim olan insan-doğa ayrımının ve insanın kendisini doğanın merkezi ve yöneticisi olarak konumlandırmasının yattığını savunur. Derin ekolojinin temelinde ekosentrik (çevre merkezci) veya biyosentrik (yaşam merkezci) bir bakış açısı bulunmaktadır. Bu görüşe göre, insan da dahil olmak üzere tüm canlı ve cansız varlıklar (nehirler, dağlar, ekosistemler vb.) bir ilişkisel bütünün parçasıdır ve insanlara olan faydasından bağımsız olarak içkin bir değere sahiptir (Akalin, 2019, ss. 79-94). Bu ilke, biyosferik eşitlik (biospherical egalitarianism) olarak adlandırılmaktadır. Derin ekolojiye göre doğa, sömürülecek bir kaynak değil, tüm bileşenleriyle saygı hak eden bir varlıklar topluluğudur. Bu düşünce çevre etiği, ekolojik aktivizm ve sürdürülebilir kalkınma gibi alanlara teorik bir temel sağlamış, ekofelsefenin ilerleyen dönemlerde daha bütüncül bir perspektife evrilmesine katkıda bulunmuştur (Demir, 2020, ss. 97-111).

Ekoeleştirel alanının kurumsallaşma süreci, 1990’ların başında atılan önemli adımlarla belirginleşmeye başlamıştır. 1992 yılında kurulan *Association for the Study of Literature and Environment* (ASLE), çevresel duyarlılığı edebi inceleme süreçleriyle birleştirmeyi amaçlayan disiplinlerarası bir platform olarak ortaya çıkmıştır. Bunu izleyen yıl, Patrick D. Murphy’nin editörlüğünde yayımlanmaya başlayan *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* dergisi, ekoeleştirel düşüncenin akademik alandaki görünürlüğünü artırmış ve alanın bilimsel zeminde tartışılmasına öncülük etmiştir (Tošić, 2006). Bu önemli kurumsal gelişmelere karşın, ekoeleştirelinin kuramsal sınırları ve yöntemsel yönelimleri başlangıçta belirli bir belirsizlik taşımaya devam etmiştir. Nitekim 1993 yılında Wichita’da düzenlenen Western Literature Association (WLA) sempozyumunda gerçekleştirilen “*Ecocriticism: Rethinking the Way We Write About the West*” başlıklı oturum, alanın tanımlanma çabalarının bir örneği olarak anılmaktadır. Oturum sonunda bir katılımcının “Peki, ekoeleştirel nedir?” sorusu, bu kuramsal belirsizliğin alandaki aktörlerce de hissedildiğini göstermektedir. Bu arayıştan hareketle Michael P. Branch ve Sean O’Grady, 1994’te Salt Lake City’de gerçekleştirilen WLA toplantısında genç akademisyenlerden oluşan bir grupla birlikte, ekoeleştirelinin kavramsal çerçevesine yönelik farklı yaklaşımları belgeleyen 16 görüş bildirisinden oluşan bir koleksiyon yayımlamıştır. Bu metinler, alanın henüz sabitlenmiş bir tanıma ya da ortak yöneme sahip olmadığını, aksine kuramsal çoğulluğu ve

açıklık ilkesini bilinçli bir tercih olarak benimsediğini göstermektedir (Branch ve Slovic, 2003). Cheryll Glotfelty, ekoeleştiriye diğer edebiyat kuramlarından ayıran temel farkı, “dünya” kavramının anlam genişliğinde bulmaktadır. Geleneksel edebiyat teorilerinde “dünya” genellikle toplumsal yapılar ve kültürel bağlamlarla özdeşleştirilirken, ekoeleştiri bu kavramı ekolojik bir bütünlük içinde, ekosferin tamamını kapsayacak şekilde ele alır. Glotfelty’nin ifadesiyle: “Edebiyat teorisi genel olarak yazarlar, metinler ve dünya arasındaki ilişkileri incelemektedir. Çoğu edebiyat teorisinde ‘dünya’, toplumla yani toplumsal alanla eş anlamlıdır. Ekoeleştiri ise ‘dünya’ kavramını tüm ekosferi kapsayacak şekilde genişletir” (Glotfelty, 1996, s. 19). Bu anlayış, Barry Commoner’ın meşhur birinci ekoloji yasası olan “her şey diğer her şeyle bağlantılıdır” ilkesine doğrudan referansla, edebiyatın maddi dünyadan yalıtılmış estetik bir uzamda değil; enerji, madde ve fikirlerin kesiştiği karmaşık bir sistemin parçası olarak görülmesini talep eder (Phillips, 2023). Dolayısıyla ekoeleştiri, temsillerle birlikte bu temsillerin dünyayla olan karşılıklı etkileşimlerini de incelemeye yönelmektedir. Bu yaklaşım, kuramsal çerçeveler üretmekten çok, metinler arası, tarihsel ve kültürel bağlamları gözetken etkileşim modelleri sunmayı hedeflemektedir. Bununla birlikte ekoeleştiri, farklı dönemlere, türlere ve düşünsel geleneklere ait metinler arasında karşılaştırmalı okumaları mümkün kılan küresel bir duyarlılıkla da çalışır. Bu özellik, ekoeleştirin sadece çevresel temsilleri değil, aynı zamanda bu temsillerin epistemolojik ve ontolojik temellerini anlamaya çalışan disiplinlerarası bir bilgi rejimi olarak ortaya çıkmasını sağlar. Başlangıçta tanımsal bir muğlaklıkla yola çıkan ekoeleştiri, zamanla bu muğlaklığı, eleştirel açıklık ve çoğulculuğun bir imkânı olarak değerlendirmiş; bu sayede çevresel duyarlılıkla yoğrulmuş kuramsal üretimin çok katmanlı yapısını tesis etmiştir (Huebener, 2018). Bu ilkeye göre, insan kültürü – özellikle edebi üretim – fiziksel dünya ile karşılıklı etkileşim içindedir. Ekoeleştiriye hem teorik bir meydan okuma hem de etik bir yükümlülük alanına dönüştüren temel nokta, doğanın yalnızca kültürel olarak inşa edilmiş bir söylem nesnesi olmakla kalmayıp, aynı zamanda bu söylemin ötesinde, insanla varoluşsal bir gerçeklik olarak etkileşim kurmasıdır. Bu hususta Greg Garrard’ın *Ecocriticism* (2004) başlıklı çalışması, ekoeleştiriye yalnızca edebiyat alanıyla sınırlamayıp, kültürel üretimin bütün formlarında insan-doğa ilişkisini nasıl tahayyül ettiğimizi ve temsil ettiğimizi sorgulayan bir çerçevede ele almaktadır. Garrard’a göre, ekoeleştiri insan-merkezli dünya görüşünün sorgulanmasını, insan ve insan-olmayan yaşam formları arasındaki ilişkinin tarihsel ve kültürel boyutlarının irdelenmesini gerektirir (Garrard, 2004, s. 10). Dolayısıyla ekoeleştiri, yalnızca edebi metinleri analiz etmenin bir aracı değil; aynı zamanda

kültürel ve politik ekolojiyle bağlantı kuran, çevreyi dönüştürücü bir eleştirel pratik olarak da düşünülmektedir (Yazgünoğlu, 2024). Böylelikle ekoeleştiri, edebi eserlerin doğayı nasıl betimlediğini analiz etmenin ötesine geçerek, bu temsillerin ardında yatan sosyo-kültürel, politik ve ekolojik yapıları da inceleyen çok katmanlı bir eleştiri yöntemi olarak şekillenmiştir. Bu perspektif, ekoeleştirin doğayı yalnızca temsili bir unsur olarak değil, edebi üretimin kurucu ögesi ve bağlamsal zemini olarak ele aldığını gösterir. Kuramsal düzlemde doğa, edilgen bir arka plan olmaktan öte, toplumsal, kültürel ve etik yapılarla iç içe geçmiş aktif bir özne olarak kavranmaktadır. Bu bağlamda ekoloji, ekoeleştiriye yalnızca bilimsel bir alan değil, aynı zamanda çevresel sorunların tanımlanması, tartışılması ve çözümüne yönelik eleştirel yaklaşımların geliştirilmesi açısından işlevsel bir analiz çerçevesi olarak değerlendirilmektedir.

Bununla birlikte ekoeleştiri, kültürel anlatılar ve fiziksel çevre arasındaki ilişkinin incelenmesiyle başlayan ve zamanla kapsamını genişleten disiplinlerarası bir çalışma alanı olarak gelişim göstermiştir (Gümüş, 2024, s. 67). Birinci dalga ekoeleştiri, özellikle doğa yazını, pastoral şiir ve yaban hayatı temalarını ele alan eserler üzerine odaklanarak, doğanın metinlerde nasıl yüceltildiğini veya bir sığınak olarak nasıl kurgulandığını analiz etmiştir. Bu yaklaşım, antroposentrik (insan merkezli) bakış açısından uzaklaşarak ekosentrik (çevre merkezli) bir okuma pratiği geliştirmeyi amaçlamıştır (Yazgünoğlu, 2024, s. 337). Ancak 21. yüzyılda ortaya çıkan ikinci dalga ekoeleştiri ve sonraki teorik gelişmeler, bu tanımın yetersiz kaldığını ortaya koymuştur. Ekolojik krizlerin (iklim değişikliği, kirlilik, türlerin yok oluşu vb.) giderek daha görünür hale gelmesi, kuramcıları “doğa” ve “kültür” arasındaki keskin ayrımı sorgulamaya yöneltmiştir (Bulut, 2005, ss. 79-89). Bu doğrultuda ekoeleştiri, edebi metinlerin ötesine geçerek filmler, belgeseller, televizyon dizileri, reklamlar, dijital medya ve diğer kültürel anlatılar üzerinden çevresel krizlerin nasıl temsil edildiğini, hangi ideolojilerin yeniden üretildiğini veya bu anlatıların ekolojik söylemlere nasıl direndiğini analiz etmeye başlamıştır. Böylece disiplin, kültürel çalışmalar, felsefe, sosyoloji, tarih ve siyaset bilimi gibi alanlarla daha sıkı bir diyalog içine girerek kimliğini yeniden şekillendirmiştir (Oppermann, 2012, s. 25). Bu noktada örnek olarak ekomedya çevresel mesajların medya araçlarıyla nasıl üretildiğini ve dolaşıma sokulduğunu araştıran bir perspektif sunarken (Oppermann, 2021, ss. 258-272) ekosinema ise sinema sanatı içinde ekolojik duyarlılığı merkeze alan bir inceleme alanı olarak gelişim göstermiştir (Yılmaz, 2021; Topal, 2025). Bu yaklaşım, görsel-işitsel anlatıların çevresel temsillerini nasıl inşa ettiğini sorgular ve sinemanın ekolojik bilinç oluşturmadaki rolünü incelemektedir. Ekosinema eleştirisi, filmlerin sadece doğayı

yansıtma biçimleriyle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda izleyiciyi çevresel etik ve sürdürülebilirlik konusunda nasıl yönlendirdiğini analiz etmektedir. Böylece, sinema sanatı ekolojik söylemlerle iç içe geçerek, insan-merkezli anlatıların ötesine geçen bir perspektif sunabilir. David Ingram son on yıl içinde ekoeleştirmenlerin sinemadaki ekolojik temsilleri yalnızca içerik düzeyinde değil, aynı zamanda üretim süreçleri bağlamında da ele aldıklarını vurgular. Görsel-işitsel medyanın ekonomi politığıne odaklanan bu yaklaşım, içerik analizinin ötesine geçerek medya üretiminin karbon ayak izi, enerji tüketimi ve materyal kullanımı gibi yönlerine eleştirel bir sorgulama geliştirmiştir (Ingram, 2013, ss. 1-28). Adrian Ivakhiv'in ISLE dergisinde 2008 yılında yayımlanan *Green Film Criticism and its Futures* başlıklı makalesi, ekosinemaya dair ilk on yılın kapsamlı bir değerlendirmesini sunar. Ivakhiv, ekosinemanın yalnızca tematik yönleriyle değil, teorik ve metodolojik altyapısıyla da derinleştirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Böylelikle film teorisi bağlamında ekoeleştirmenin varsayımları çoğu zaman örtük kalmakla birlikte, bu varsayımlar görsel anlatılar üzerine yapılan tüm ekoeleştirel okumaları biçimlendiren temel çerçeveyi oluşturur (Ivakhiv, 2008). Bu çerçevede, sinema çalışmalarında ekoeleştirmenin kuramsal sınırlarının daha belirgin hâle getirilmesi ve metodolojik çeşitliliğinin artırılması, alanın gelişimi açısından kritik bir önem taşır. Glotfelty ve Fromm (1996) görüşlerine benzer şekilde ekosinema eleştirisi, görsel anlatılarda doğa ile insan arasındaki ilişkiyi sinematik estetik içinde nasıl temsil edildiğini inceler. Bunun yanı sıra ekoeleştirici, doğanın metinsel temsillerini analiz ederken, doğanın insan merkezli (antroposentrik) anlatı kalıplarında nasıl araçsallaştırıldığını ya da antropomorfize edildiğini sorgular. Bu eleştirel tutum ekosinemada da geçerlidir. Adrian Ivakhiv'in (2008) geliştirdiği ekolojik sinema eleştirisi kavramı, çevresel temsillerin sadece görsel bir estetik öge olmanın ötesine geçerek, etik, ontolojik ve politik boyutlarıyla incelenmesi gerektiğini savunur. Bu bakış açısı, doğayı pasif bir arka plan ögesi olmaktan çıkarıp, anlatının biçimlenmesinde etkin ve belirleyici bir unsur olarak konumlandırır. Benzer şekilde, Joseph Kerski'nin (2015) "jeoanlatı" (geostorytelling) yaklaşımı da doğayı pasif bir çevresel arka plan değil, anlatının yönünü ve anlamını şekillendiren aktif bir özne olarak ele almaktadır. Kerski, coğrafi verilerle hikâye anlatımını birleştirerek, mekânın anlatısal gücünü görünür kılar (2015, ss. 14–26). Oppermann da ekoeleştirmenin geleneksel realist epistemolojiye dayalı yorumlama biçimlerinin sınırlarını eleştirerek, postmodern ekolojik eleştiri anlayışının gerekliliğini savunmaktadır (Opperman, 2006). Bu doğrultuda ekoeleştirici, genellikle metin odaklı analiz yöntemleri kullansa da sinema çalışmalarıyla birleştğinde çok katmanlı bir metodolojiye dönüşür. Bu

metodoloji, görsel söylem analizini, yapısal anlatı çözümlemelerini ve medya üretim süreçlerinin değerlendirilmesini içerir (Dinvar Pekşen, 2024, s. 133). Bu noktada, ekolojik film eleştirisi sadece içeriği değil, aynı zamanda film üretiminin çevresel etkilerini de ele almalıdır. Karbon ayak izi, çekim mekânlarının kullanımı, set tasarımı ve prodüksiyon sürecindeki tüketim ilişkileri gibi unsurlar bu bağlamda öne çıkmaktadır (Cubitt vd., 2012).

Yöntem, Örneklem ve Araştırmanın Evreni

Bu çalışma, *Pom Poko* (1994) filmini ekoeleştirel bir perspektiften analiz ederek, çevresel temaların nasıl işlendiğini ve çağdaş ekolojik söylemle nasıl ilişkilendirildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Nitel betimleyici analiz yöntemiyle yürütülen araştırma, amaçlı örneklem tekniğini kullanarak, filmin tamamını birincil veri kaynağı olarak kabul etmekle birlikte, Garrard'ın ekoeleştirel çerçevesinde tanımlanan kirlilik, yaban hayatı, kıyamet, mesken ve hayvanlar gibi temaları en yoğun ve sembolik şekilde temsil eden sahnelerle odaklanmaktadır. Örneklem alanının belirlenmesinde, sahnelerin yalnızca estetik veya anlatısal gücü değil, aynı zamanda görsel temsil açısından uygunluğu ve analiz edilecek temaları somutlaştırma derecesi dikkate alınmaktadır. Bu doğrultuda, tanukilerin yaşam alanlarının yok edilmesi ve modern şehir yaşamına uyum sağlamaya çalışan tanukilerin yer aldığı sahneler gibi belirli sekanslar incelenmektedir. Çalışmanın evreni, insan-doğa ilişkisini merkezine alan sinematografik ve edebi anlatılar olarak belirlenmiş olup, Japon animasyon geleneği özellikle Studio Ghibli filmleri içinde çevresel temaları işleyen yapıtlar bağlamında konumlandırılmaktadır. *Pom Poko* hem folklorik öğeleri hem de gerçek bir çevresel ve toplumsal dönüşüm sürecini (Tama New Town projesi) bir araya getirmesiyle özgün bir vaka çalışması olarak değerlendirilmektedir. Bulguların yalnızca filmin ekolojik söylemini çözümlemekle kalmayıp, aynı zamanda animasyonun ekoeleştirel bir araç olarak nasıl işlev görebileceğine dair daha geniş bir teorik tartışmaya katkı sağlaması hedeflenmektedir. Çalışma, Greg Garrard'ın teorik çerçevesini temel alarak, filmi bu geniş ekolojik ve kültürel evren içinde analitik bir derinlikle konumlandırmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın Sorunu

Bu çalışmanın temel sorunu, modernleşme ve kentleşme süreçlerinin doğal yaşam alanları üzerindeki yıkıcı etkileri ve bu süreçte doğanın ve hayvanların öteki olarak nasıl konumlandırıldığıdır. Bu doğrultuda araştırma, insan eliyle şekillendirilen çevrenin tahribatı, *Pom Poko* animasyon filminde hangi anlatısal ve görsel stratejilerle temsil

edilmektedir? sorusuna odaklanmaktadır. Çalışmada, filmin görselliği, ve ekolojik mesajları incelenerek, çevresel temaların sinematik anlatımla nasıl bütünleştiği ortaya konacaktır.

Varsayımlar

- 1) *Pom Poko*, yalnızca bir çocuk animasyonu olmanın ötesinde, şehirleşme süreçlerinin doğal yaşam alanları üzerindeki yıkıcı etkilerini görselleştirerek, modernleşmenin ekolojik sonuçlarını sorgulamaktadır.
- 2) Filmdeki tanuki karakterleri, yalnızca folklorik figürler değil, aynı zamanda insan olmayan varlıkların (non-human others) perspektifini ve acısını temsil eden alegorik karakterlerdir. Onların verdiği mücadele, doğanın direnişinin bir metaforu olarak okunabilir; bu bağlamda, tanukilerin dönüşüm yetenekleri, hem kültürel hem de ekolojik kimliklerinin korunması ve insan yapımı çevreye karşı direnç göstermeleri açısından sembolik bir anlam taşımaktadır.
- 3) Greg Garrard'ın ekoeleştirel çerçevesi -kirlilik, yaban hayatı, kıyamet, mesken ve hayvanlar gibi kavramlar- filmin çok katmanlı anlatısını ve görsel dilini analiz etmek için geçerli ve işlevsel bir teorik zemin sunmaktadır. Bu çerçeve, filmin çevresel mesajlarının sistematik bir biçimde çözümlenmesine olanak tanımaktadır.
- 4) Filmin görsel estetiği, özellikle tanukilerin gerçekçi ve karikatürize tasvirleri arasındaki geçişler ile dönüşüm sahneleri, çevresel mesajlarını güçlendiren bilinçli sanatsal tercihlerdir. Şekil değiştirme, tanukilerin kültürel ve ekolojik kimliklerini vurgularken, insan faaliyetlerinin doğa üzerindeki etkilerine karşı geliştirdikleri adaptasyon sürecini yansıtmaktadır.

Araştırmanın Amaçları

Bu araştırmanın temel amacı, *Pom Poko* filminin Greg Garrard'ın ekoeleştirel teorisinde belirtilen temel çevresel temaları nasıl tasvir ettiğini incelemektir. Bu genel amaç doğrultusunda, aşağıdaki alt amaçlar hedeflenmektedir:

- 1) Kirlilik ve çevresel bozulma.
- 2) Yaban hayatı.
- 3) Tür kıyameti.
- 4) Mesken kavramını yeni şehirler hem de tanukilerin kaybettiği doğal yuvalar (ormanlar ve dağlar) bağlamında karşılaştırmalı olarak değerlendirmek.
- 5) Hayvanlar temasını, tanukilerin folklorik, antropomorfik (insan biçimli) ve gerçekçi tasvirleri arasındaki geçişleri analiz ederek, filmin insan-hayvan ilişkisine dair sunduğu karmaşık perspektifi çözümlemek.

- 6) Filmin, geleneksel Japon kültürü ve Şinto inancındaki doğa anlayışını modern çevresel krizle nasıl birleştirdiğini değerlendirmek.

Pom Poko Filmi ve Garrard'ın Ekoeleştirel Teorisi

Isao Takahata'nın yönetmenliğini üstlendiği ve Japon animasyon endüstrisi Studio Ghibli tarafından 1994 yılında üretilen *Pom Poko* (平成狸合戦ぽんぽこ), modern Japonya'daki hızlı kentleşme süreçlerinin doğal yaşam alanları üzerindeki yıkıcı etkilerini ele alan çevreci bir anlatı sunmaktadır. 119 dakikalık süresince geleneksel 2D animasyon tekniği ve Japon anime estetiğini komedi ve fantastik türleriyle harmanlayan film, Japon folklorunda şekil değiştirme (bake/henge) yetenekleriyle bilinen tanukilerin (Japon rakun köpekleri), kentsel yayılma nedeniyle habitatlarının daralmasına karşı verdikleri mücadeleyi merkezine almaktadır (Williams, 2024). Film, tanukilerin bir yandan yaşam alanlarını yok eden insan yerleşimlerinden kaynak sağlamak zorunda kalarak ironik bir bağımlılıkla hayatta kalma mücadelesi verirken yaşadıkları varoluşsal ikilemi ortaya koymaktadır. Diğer yandan, sahip oldukları folklorik illüzyon ve dönüşüm güçlerini kullanarak insanları bu yıkıcı genişlemeden vazgeçirme girişimleri, çoğu zaman trajikomik ve sonuçsuz kalan çabalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra *Pom Poko*, tanukilerin folklorik kimliklerini ve direnişlerini bir metafor olarak kullanarak, modern Japon toplumundaki kontrolsüz coğrafi büyümenin ve kalkınma anlayışının doğal çevre ile geleneksel yaşam biçimleri üzerindeki olumsuz etkilerine dair keskin bir eleştiri sunmaktadır. Yönetmen Takahata, filmin kültürel dokusunu ve tematik derinliğini artırmak amacıyla tanukilerin yanı sıra Japon mitolojisi ve folklorunda yer alan kitsune (tilkiler), oni (iblisler) ve kami (tanrılar) gibi figürlerin geleneksel tasvirlerine yer vermektedir (Taniyama, 2023, ss. 1064-1070). Bu yaklaşımıyla eser, tarihi ve kültürel göndermelerle zenginleşmiş, katmanlı bir görsel ve eleştirel yapı inşa etmektedir.

1) Kirlilik: Latince *polluere* (kirliletmek) kökeninden gelen bir kavram olup, doğal unsurların (toprak, su, hava) insan faaliyetleri sonucunda bozulmasını ifade etmektedir. Garrard (2004, ss. 19-21), kirliliği “yanlış yerde aşırı miktarda bulunma” olarak tanımlayarak, ekolojik bir sorun olarak ele almaktadır. Ekoeleştirel bir perspektiften incelendiğinde, kirlilik olgusu, modern bilimin hem çevresel tehlikelerin üretimine katkıda bulunan bir etken hem de bu tehlikelerin eleştirel analizini gerçekleştiren bir unsur olarak sergilediği paradoksal niteliği yansıtmaktadır. Bunun yanı sıra kirlilik, yalnızca fiziksel unsurları değil, aynı zamanda aşırı yapay ışık ve gürültü gibi kültürel boyutları da kapsayan geniş kapsamlı

bir olgudur. Hava, su, toprak, ısı, kimyasal ve plastik kirliliği gibi farklı biçimlerde kendini gösteren bu çevresel sorun, su kirliliği, toprak kirliliği, gürültü kirliliği ve hava kirliliği gibi temel kategorilere ayrılmaktadır. Bununla birlikte, deprem, patlama, volkanik aktivite, tsunami ve sel gibi doğal olaylar da çevresel kirliliğin oluşumuna katkıda bulunabilmektedir. Bu tür olaylar, ekosistemlerde geri döndürülemez tahribata yol açarak doğal döngüleri ve ekolojik dengeleri bozabilmektedir (Garrard, 2004, ss. 13-35)

Kirlilik bağlamında film, Tama Tepeleri'nin pastoral ve pitoresk kırsalında yer alan bir çiftliğin dingin atmosferini resmeden bir açılış sahnesiyle başlamaktadır. Ancak bu huzurlu tablo kısa süre sonra, beklenmedik bir şekilde ortaya çıkan büyük buldozerler tarafından kovalanan duyarlı varlıklar olan tanukilerin ani ve travmatik karşılaşmasıyla bozulmaktadır (Görsel 1). Bu yıkıcı olay karşısında çaresiz kalan tanukiler, hayatta kalmak için tepelere doğru kaçmak zorunda kalırlar; ancak burası da makinelerin doymak bilmez *obur dişleri* olarak metaforik bir şekilde tasvir edilen yıkıcı gücü altında yavaş yavaş ortadan kaybolmaktadır (Görsel 2). Bu kısa ve çarpıcı sekans, kayıp bir cennetin edebi "topos"unu çağrıştırmak, filmin temel çevresel kaygılarını güçlü bir şekilde vurgulamaktadır.

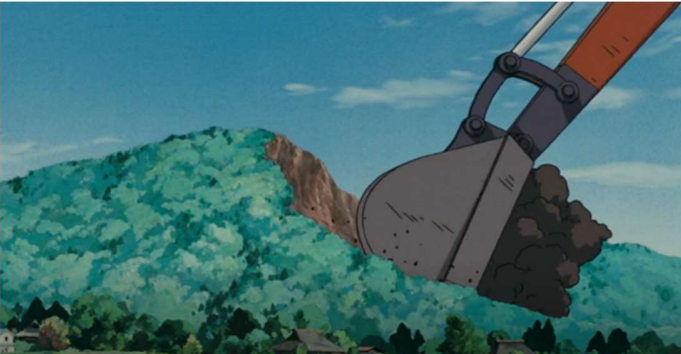
Görsel 1

Takahata, Isao. *Pom Poko*. Studio Ghibli, 1994. 01:42



Görsel 2

Takahata, Isao. *Pom Poko*. Studio Ghibli, 1994, 05:25



Böylelikle kırsal alanların doğal yapısının geri döndürülemez bir şekilde bozulması ve bu bozulmanın sonucunda yerel fauna ve floranın acımasızca tahrip edilmesi ortaya koyulmaktadır. Bu olay örgüsü, filmin geri kalan anlatısı için temel bir ton oluşturarak, ilerleyen süreçte işlenecek olan merkezi çatışmaları ve tematik kaygıları önceden haber vermektedir. Hikâye boyunca, kentleşmenin yaygınlaşmasıyla birlikte ortaya çıkan şehir, kırsal alan ve doğal dünya arasındaki karmaşık ve çoğu zaman antagonist ilişki, insanlığın ve diğer hayvan türlerinin karşılıklı etkileşimiyle birlikte sürekli olarak ön planda tutulmaktadır. Bu kapsamda, filmin çevresel kaygıları ve mesajları, gri apartman blokları ve asfalt yollar gibi somut görsel temsiller aracılığıyla çoğu zaman belirgin ve doğrudan bir şekilde ifade edilmektedir. Aynı zamanda filmde ele alınan kirlilik kavramı, yalnızca fiziksel çevrenin gözle görülür bozulmasıyla sınırlı kalmamaktadır. Bununla birlikte ahlaki ve kültürel bir çürüme metaforu olarak da derinlemesine incelenmektedir. Çünkü *Pom Poko* bağlamında bu kirlilik, doğanın betonlaşma süreciyle geçirdiği fiziksel dönüşümün ötesine geçerek, kadim tanuki kültürünün yavaş yavaş yok oluşunu da simgelemektedir. Böylece yolların inşası, alışveriş merkezlerinin yükselişi ve yeni konut projelerinin hayata geçirilmesi gibi insan merkezli gelişmeler, doğal yaşam alanlarını acımasızca işgal ederek yalnızca hassas ekosistemleri değil, aynı zamanda tanukilerin mitolojik ve kültürel varoluşunu da derinden tehdit etmiştir. Bu noktada Greg Garrard'ın kirlilik kavramı yalnızca fiziksel bozulmayla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda ahlaki, kültürel ve epistemolojik bir çürüme biçimi olarak tanımladığı çerçevede doğaya yönelik müdahalelerin çok katmanlı anlamlarını görünür kılmaktadır.

2) Yaban Hayatı: İnsan müdahalesinden arındırılmış, bozulmamış doğal ortamları ifade eden çok boyutlu bir kavramdır (Hernandez, 2020; Garrard 2004, s. 90). Yaban hayatının farklı kültürel bağlamlardaki anlamlarını analiz ederek, bu kavramın tarihsel ve ideolojik boyutlarına dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda, yaban hayatı kavramı, literatürde genellikle *eski dünya yabanıllığı* ve *yeni dünya yabanıllığı* gibi iki temel yaklaşımla ele alınmaktadır. Eski dünya yabanıllığı, vahşi ve evcilleşmemiş bir bölgeyi ifade ederken, büyü, mitolojik yaratıklar ve uğursuz ruhlar gibi imgelerle ilişkilendirilir. Bu perspektifte, vahşi doğa hem kutsal bir alan hem de ürkütücü varlıklar için bir sığınak olarak tasavvur edilir. Buna karşılık, yeni dünya yabanıllığı doğanın en saf ve bozulmamış hâlini temsil eder ve büyüleyici estetik nitelikleriyle övgüyle karşılanır (Garrard, 2004, ss. 92-107). Bu yaklaşım, modern uygarlığın müdahale etmediği, insan etkisinden arındırılmış ve bu nedenle *yüce* olarak kabul edilen bölgeleri işaret etmektedir. Böylece,

doğa yalnızca fiziksel bir mekân olmanın ötesine geçerek, estetik ve felsefi bir ideal olarak konumlandırılır.

Garrard’a göre “yaban hayatı” kavramı, Batı epistemolojisinin romantik ve pastoral söylemleriyle inşa edilmiş, çoğu zaman doğayı insan-dışı ve bozulmamış bir öteki olarak kodlayan kültürel bir temsildir (Garrard, 2004, ss. 57-91). Bu amaçla *Pom Poko*, hem bu idealize edilmiş doğa tahayyülünü sorunsallaştırır hem de vahşi doğanın modern kentleşme projeleri karşısındaki kırılganlığını dramatik bir biçimde görünür hale getirmektedir (Görsel 3; Görsel 4). Film, Tama Tepeleri’nin verimli kırsal peyzajlarını bir tür “yerel vahşi doğa” olarak sunar; bu alanlar yalnızca tanukilerin değil, aynı zamanda Japon folklorunun, mitolojisinin ve geleneksel yaşam biçimlerinin de habitatıdır. Ancak Garrard’ın uyardığı gibi, vahşi doğa hiçbir zaman tamamen “doğal” değildir; o, insanın tarihsel, kültürel ve ideolojik müdahaleleriyle şekillenmiş bir kurgudur.

Görsel 3

Takahata, Isao. *Pom Poko*. Studio Ghibli, 1994, 05:38.



Görsel 4

Takahata, Isao. *Pom Poko*. Studio Ghibli, 1994, 06:00.



Bu mevzuda *Pom Poko*’da doğa, romantize edilmeden, sürekli olarak inşa edilen ve yıkıma uğrayan bir mücadele alanı olarak temsil edilmektedir. Bu yönüyle film, vahşi doğayı salt korunması gereken bir pastoral alan olmaktan çıkararak, kültürel bellek, türler arası ilişkiler ve ekopolitik

çatışmaların kesiştiği bir mekâna dönüştürmektedir. Garrard’ın kavramsallaştırdığı üzere, vahşi doğa düşüncesi çoğu zaman insanın dışarısında konumlanan ve ona karşıt bir alan olarak işlev görmektedir. Oysa *Pom Poko*, insan-doğa ayrımını tanukilerin antropomorfik temsilleri ve insan taklit yetileri aracılığıyla belirsizleştirmektedir. Tanukilerin, doğayı korumaya çalışırken insan teknolojisini içselleştirmeleri ve modern yaşam biçimlerine entegre olmaları, Garrard’ın belirttiği gibi, vahşi doğanın sabit ve özsel bir kategori olmaktan çok, tarihsel olarak inşa edilen ve sürekli dönüşen bir anlatı olduğunu ortaya koymaktadır. Film bu dönüşümü, tanukilerin doğayı savunmak için gerçekleştirdikleri direniş gösterilerinde, medya araçlarını kullanmalarında ve nihayetinde bazı bireylerin kent yaşamına adapte olmalarında açıkça ifade etmektedir. Bu noktada *Pom Poko*, doğa ile kültür arasındaki sınırların sorgulandığı, türler arası ilişkilerin etik boyutlarının tartışıldığı ve ekolojik yıkımın kültürel çöküşle iç içe geçtiği bir sinemasal metin olarak, Garrard’ın ekoeleştirel kavramsallaştırmalarıyla güçlü bir bağ kurmaktadır.

3) Kıyamet: Kıyamet, ekolojik krizler ve insan faaliyetlerinin doğa üzerindeki yıkıcı etkilerini sembolik bir çerçevede temsil eden güçlü bir metafordur. Felaket ve kriz imgeleriyle özdeşleşen bu kavram hem toplumsal hem de ekolojik bağlamda derin anlamlar taşır ve çevresel yıkımın geniş ölçekli sonuçlarını vurgular (Garrard, 2004, ss. 125-155). Ekoeleştirel bir perspektiften bakıldığında, kıyamet temsili, insanın doğayla kurduğu ilişkinin sonuçlarına yönelik bir eleştiri işlevi görür ve çevresel tahribatın vahametini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte “Apokalips” terimi, etimolojik olarak Eski Yunanca “apokalyptein” kelimesinden türetilmiş olup, yaygın kanının aksine, “dünyanın sonu” değil, “açığa çıkarmak” veya “ifşa etmek” anlamlarına gelmektedir (Online Etymology Dictionary, 2025). Bu noktada apokalips, geniş çaplı yıkım ve tahribata yol açan, genellikle çoklu ekolojik ve sosyo-kültürel krizlerin eş zamanlı olarak ortaya çıkmasıyla tetiklenen, kritik bir olayı ifade etmektedir. Bu tür olaylar, nükleer silahların kullanımı, toksik kimyasal salınımları, şiddetli doğal afetler, aşırı nüfus artışı ve küresel salgın hastalıklar gibi çeşitli faktörleri içerebilmektedir. Böylece apokaliptik anlatılar ekolojik krizin etkilerini dramatize eden ve doğanın insan eylemleri sonucunda geri dönülmez bir çöküşe sürüklendiğini gösteren temsiller üzerinden ilerlemektedir.

Garrard’a göre kıyamet anlatıları, çevresel yıkımı büyük ölçekte dramatize ederek dikkat çekmeyi amaçlasa da çoğu zaman felaketin kaçınılmazlığına ve insanmerkezci bir kurtuluş mitine yaslanır (Garrard, 2004, s. 147). *Pom Poko* ise, kıyameti yalnızca bir “son” olarak değil, dönüşen yaşam

formlarının, kaybolan kültürlerin ve yok olan türlerin iç içe geçtiği bir geçiş süreci olarak resmetmektedir. Filmdeki kıyamet, devasa inşaat projelerinin, otoyolların, konut bloklarının ve alışveriş merkezlerinin Tama Tepeleri'ne yayılmasıyla başlamaktadır. Bu geniş çaplı kentleşme hamlesi, tanukilerin doğal yaşam alanlarını geri dönülmez biçimde tahrip etmiştir (Görsel 5). Garrard'ın işaret ettiği gibi, ekolojik kıyamet anlatıları çoğu zaman doğanın insana karşılık verdiği dramatik bir çöküş sahnesiyle son bulmaktadır. Ancak *Pom Poko*, felaketi doğanın verdiği bir karşılık olarak değil, doğrudan insan müdahalesinin sonucu olan sistematik bir sömür ve yerinden etme süreci olarak sunmaktadır.

Görsel 5

Takahata, Isao. *Pom Poko*. Studio Ghibli, 1994. 07:49



Bu yönüyle film, kıyameti ilahi ya da doğal bir ceza değil, moderniteye içkin ekonomik ve kültürel yapılar tarafından üretilen bir süreklilik olarak kodlamaktadır. Tanukilerin mitolojik özelliklerine rağmen bu yıkıma karşı yeterince etkili olamamaları, Garrard'ın belirttiği toksik söylem, diğer bir ifadeyle felç edici felaket söylemiyle özdeşleşen bir örnek olarak değil; aksine, eylem ile edilgenlik, direniş ile asimilasyon arasında sıkışmış türlerin trajedisini simgeler. Kıyamet burada yalnızca habitatın yitimi değil, aynı zamanda tanuki kültürünün, hafızasının ve türler arası etik ilişkilerin çözülüşüdür. Tanukiler bir yandan doğayı kurtarmaya çalışırken, diğer yandan bazı bireylerin insan toplumuna entegre olması ile kıyamet sonrası döneme dair çok katmanlı bir varoluşsal sorgulamayı da beraberinde getirmektedir. Garrard'ın vurguladığı üzere, kıyamet anlatıları çoğunlukla geleceğe dair bir umut barındırmaz. *Pom Poko* ise bu anlatıya meydan okuyarak, kaybedilenin yasını tutan fakat hâlâ hikâye anlatmaya devam eden bir türün-tanukilerin sesini duyurarak sona ermektedir.

4) Mesken: İnsanın doğayla kurduğu derin ve kalıcı bağı simgeleyen temel bir kavramdır. Garrard, meskenin tarihsel ve antropolojik önemine rağmen, edebiyat ve ekoeleştiri alanlarında yeterince incelenmediğini ileri sürerek, bu eksikliğin eleştirel bir değerlendirme gerektirdiğini belirtir.

Communicata

Ekoeleştirel bir perspektiften bakıldığında, mesken, insanın çevreye uyum sağlama biçimlerini ve konut erişimindeki toplumsal eşitsizlikleri yansıtan çok boyutlu bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, Heideggerci bir düşünsel arka plana sahip olan “mesken” kavramı, insanın dünyayla uyum içinde var olmasını mümkün kılan yaşama pratiklerine işaret etmektedir (Garrard, 2004, s. 161). Garrard bu kavramı yerle kurulan etik ve estetik bir ilişki olarak değerlendirerek, meskenin yalnızca fiziksel bir barınak değil, aynı zamanda insanın çevresiyle kurduğu anlam dünyasının bir bileşeni olduğunu vurgular (2014, ss. 155-191). Mesken, doğayla karşıtlık içinde konumlandırılmayan bir mekânsal varoluş biçimini önerirken, aynı zamanda aidiyet, sınır ve dışlama gibi kavramlarla da iç içe geçmektedir.

Bu eksende Garrard'ın mesken kavramı, yalnızca fiziksel varoluş alanlarını değil; aynı zamanda canlıların doğayla kurduğu anlam yüklü, karşılıklı ve sürdürülebilir ilişki biçimlerini kapsar (2014, s. 170). *Pom Poko*, Japonya'nın Tama Tepeleri'ndeki ormanlık alanların, kentsel genişleme ve kalkınma politikaları uğruna sistematik şekilde yok edilmesini anlatırken (Görsel 6), bu alanlarda yaşayan tanukilerin-hem fiziksel hem kültürel anlamda- yuvalarını kaybediş sürecini mitolojik ve alegorik bir dille de ele almaktadır. Filmde orman yalnızca bir yaşam alanı değil, aynı zamanda tanukilerin geleneklerinin, toplumsal yapısının ve ruhani varoluşlarının taşıyıcısıdır. Bu bağlamda, meskenin yitimi, yalnızca mekânsal bir kayıp değil, aynı zamanda etik bir kopuşa ve kimliksele bir çözülmeye işaret etmektedir.

Görsel 6

Takahata, Isao. *Pom Poko*. Studio Ghibli, 1994. 14:41.



Tanukilerin yaşadığı ormanın hızla kentleşen Tokyo metropolü tarafından tehdit edilmesi, yalnızca fiziksel yaşam alanlarının değil, tanukilerin kültürel sürekliliğinin ve doğayla simbiyotik ilişkilerinin de yok edilmesi anlamına gelmektedir. Film boyunca tanukilerin mitolojik biçim değiştirme yetilerini

kullanarak insanlara karşı gerçekleştirdiği direniş, meskeni koruma refleksinin estetik bir temsiline dönüşür. Ancak bu direniş, insanların giderek doğayla olan bağlarını yitirdiği, ekranlara bağımlı hale geldiği ve çevresel değişimlere karşı duyarsızlaştığı bir toplumda karşılık bulamaz. Bu durum, meskenin kaybının yalnızca tanukilere özgü olmadığını, aynı zamanda insanlık için de derin bir kayıp anlamına geldiğini gösterir. Böylelikle doğayla olan ontolojik bağın çözülmesi ve ona ait olma hissinin silinmesi ön plana çıkmaktadır. Bunun yanı sıra *Pom Poko*, yalnızca Japonya'daki kalkınma projelerine değil, küresel ölçekte orman alanlarının yok edilmesi ve biyolojik çeşitliliğin tehdit altına girmesi süreçlerine de göndermede bulunur. Ormanlar, içinde yalnızca hayvanların değil, aynı zamanda ruhların ve mitolojik hafızaların da yaşadığı alanlardır. Bu kadim bilgiyi ve yaşam formunu tehdit eden modern kentleşme politikaları, Garrard'ın eleştirdiği şekilde, mesken kavramının içini boşaltır ve doğayı işlevsel bir mekâna indirgemektedir. Tanukilerin ormanı terk etmek zorunda kalması, onların kültürel, toplumsal ve mitolojik sürekliliğinin kesintiye uğraması anlamına gelmektedir. Bu noktada film, biyobölgeselcilik ilkesiyle yaşayan yerli topluluklara da gönderme yapar; doğayla uyum içinde varlıklarını sürdüren bu toplulukların, tıpkı tanukiler gibi, sömürgeleştirme, yasa dışı toprak kullanımı ve yatırım politikaları sonucunda yaşam alanlarından ve kültürel pratiklerinden koparıldığına dikkat çekmektedir. Filmde tanukilerin doğayı ve evlerini korumak adına başvurduğu direniş biçimleri, yer yer eko-terörizm kavramıyla ilişkilendirilebilecek düzeyde şiddet içerse de, bu durum, doğayla özdeşleşmiş varlıkların varoluşsal tehditlere karşı verdikleri mücadeleyi görünür kılar. Bununla birlikte Garrard'ın mesken anlayışı, doğayla kurulan etik ilişkiyi merkeze alır ve bu ilişkinin bozulmasının yalnızca çevresel değil, aynı zamanda kültürel ve ontolojik bir krize yol açtığını savunur. *Pom Poko* da bu anlayışı sinematik olarak somutlaştırarak, insan merkezli kalkınma ideolojisinin, yalnızca doğal çevreyi değil, o çevrede yaşayan tüm varlıkların mesken hissini ortadan kaldırdığını gösterir. Ormanın yok oluşu yalnızca bir ekolojik yıkım değil, aynı zamanda bir epistemolojik ve etik yitimdir. Film bu yönüyle, yer etiğine dayalı bir çevresel duyarlılık geliştirme çağrısını, izleyicinin duygusal ve kültürel belleğine hitap ederek desteklemektedir.

5) Hayvanlar: Ekoeleştirir, hayvan hakları ve hayvanların kültürel temsilleri gibi konuları ele alarak hayvan çalışmalarını genişletmektedir. Garrard hayvanların insan egemenliğinin nesnesi haline gelmesini eleştirmektedir. Hayvan zulmü ve sömürüsü, insanın doğayla olan ilişkisini ve ekosistemlerin sürdürülebilirliğini tehdit etmektedir. Hayvanlar, insan-merkezli doğa anlayışının sınırlarını

sorgulayan bir alan açar. Garrard, hayvan temsillerinin çoğunlukla alegorik, antropomorfik ya da tamamen araçsallaştırıcı biçimlerde kurulduğunu tartışır. Hayvanların özne olarak değil, simgesel veya işlevsel figürler olarak temsil edilmesi, çevre etiği ve hayvan hakları bakımından eleştirel bir tartışma alanı yaratır. Hayvanın dili, arzusu ve dünyası kendi başına düşünülemediği sürece, insan-doğa ilişkisi daima hiyerarşik kalmaya mahkûmdur (Garrard, 2004, ss. 191-225).

Bu çerçevede *Pom Poko* (1994), antropomorfik ama grotesk biçimde temsil edilen tanukileriyle Garrard'ın "hayvan" başlığı altında tartıştığı birçok sorunsalı sinematik düzlemde yeniden üretmektedir. Filmdeki tanukiler yalnızca sembolik hayvan temsilleri değil, aynı zamanda hem mitolojik hem de maddesel olarak sınırları zorlayan bir plazmatik beden olarak sunulmaktadır (Görsel 7). Ursula Heise'in de belirttiği gibi, tanukiler Studio Ghibli'nin "plazmatik beden" estetiğinin başlıca örneklerinden biridir (2014, ss. 301–318).

Görsel 7

Takahata, Isao. Pom Poko. Studio Ghibli, 1994. 12:02



Onların grotesk, dönüşebilir bedenleri, hayvan/hayvan olmayan, insan/hayvan ve doğa/kültür ikiliklerini altüst eden, akışkan ve sınır tanımayan bir varoluşun sinematik karşılığıdır. Mikhail Bakhtin'in *Rabelais ve Dünyası* adlı çalışmasında detaylandığı grotesk beden kavramı, *Pom Poko*'da tanukilerin vücutlarında doğrudan temsil bulur: Büyüyen, sarkan karınlar, cinsel organlar ve gövdesel coşku, bedenin kapalı bir sistem değil, doğayla geçişli ve geçirgen bir oluş olduğunu hatırlatmaktadır. Bakhtin'e göre ağız, karın ve cinsel organ gibi bedensel geçiş noktalarının abartılı sunumu, insanın doğayla olan maddesel ve canlı bağlantısının altını çizmektedir (2005, s. 333). *Pom Poko*'da tanukiler, bu yönleriyle yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ontolojik olarak da hem doğaya hem kültüre ait melez varlıklardır. Hem insan gibi düşünen ve konuşan hem de doğanın parçası olarak yaşayan bu figürler, hayvan temsiline dair yerleşik anlatıları altüst eder (Ortabası, 2013, ss. 254-275). Greg Garrard, hayvanın ekoeleştiril bağlamda yeniden değerlendirilmesini, özellikle antropomorfizmin eleştirisi

üzerinden inşa eder. Ancak *Pom Poko*, antropomorfizmi bir doğa ile kültür arasında geçişken bir alan yaratmak için araçsallaştırır. Tanukilerin kıyafet giymesi, konuşması ya da televizyon izlemesi, onların insanlaşması değil, insan dünyasına dair araçları kendi doğasal varoluşlarıyla dönüştürerek kullanmalarıdır. Bu, onları “taklit eden” değil, “parodileştiren” figürler haline getirmektedir (Görsel 8). Bu bağlamda, Mihail Bakhtin'in karnavalesk bilgi mirasından yola çıkılarak elde edilen bedensel bilme biçimi (1984, ss. 3–58; 196–278), tanukilerin dünya algısını ve çevresel tepkilerini betimlemek için elverişli bir çerçeve sunmaktadır. Bilgi, doğayla mesafeli ve rasyonel bir soyutlama değil, doğrudan bedensel deneyimle yoğrulan bir varoluş biçimidir. Tanukilerin göbeklerinden çıkardıkları neşeli müzikler, “pom poko” sesi, yalnızca bir şenlik ifadesi değil, toprağa ve bedene dair köklü bir aidiyetin sembolüdür. Ayrıca Garrard'ın belirttiği gibi, doğa ve hayvanlar üzerine yapılan birçok söylem, onları ya edilgen kurbanlar ya da romantize edilmiş figürler olarak temsil etmektedir.

Görsel 8

Takahata, Isao. *Pom Poko*. Studio Ghibli, 1994. 45:53-45:58.



Oysa *Pom Poko*, hayvanların temsilini, mizahi ve grotesk yollarla merkeze alan bir anlatı kurgulamaktadır. Tanukiler, kendi varlıklarını, ormanlarını ve geleneklerini korumak adına örgütlenen, düşünen, savaştan, yas tutan ve asimile olan kolektif bir özneye geçişkenlik sağlamaktadır. Ancak filmde, hayvanların asimilasyonu trajik bir kabullenişe dönüşür; tanukiler sonunda insan toplumu içinde kılık değiştirerek var olmaya mecbur kalırlar. Bu anlatı, modernleşmenin ve kentleşmenin, yalnızca ormanı değil, hayvanların kendi biçimlerinde yaşama hakkını da gasp ettiğini göstermektedir.

Değerlendirme ve Sonuç

Pom Poko, çevresel yıkım, kültürel bellek ve ekolojik direniş temalarını Japon folkloru ile modern kentleşmenin kesişiminde ele alarak, ekoeleştirel çözümlemelere son derece elverişli bir sinemasal anlatı sunmaktadır. Isao

Takahata'nın bu filmi, yalnızca tanukilerin habitat kaybına karşı verdiği direnişi değil, aynı zamanda doğa ile kültür, geçmiş ile şimdi ve insan ile insan olmayan varlıklar arasındaki sınırların giderek bulanıklaştığı çok katmanlı bir krizi gözler önüne sermektedir. Film, Garrard'ın kavramsallaştırdığı beş temel ekoeleştirel tema -kirlilik, yaban hayatı, kıyamet, mesken ve hayvanlar- çerçevesinde okunarak, çağdaş ekolojik düşüncenin sinema aracılığıyla nasıl temsil edilebileceğini ortaya koyar. Kirlilik bağlamında *Pom Poko*, yalnızca fiziksel çevrenin bozulmasını değil, aynı zamanda kültürel ve ahlaki yozlaşmayı da dramatik biçimde görünür kılar. Kırsal alanların endüstriyel müdahalelerle dönüştürülmesi, doğal peyzajın yanı sıra tanukilerin folklorik kimliğinin de aşınmasına yol açmaktadır. Bu çifte tahribat, doğa ile kültür arasındaki simgesel bağın kırılganlığını ve kirliliğin çok boyutlu etkilerini yansıtır. Yaban hayatı teması ise, doğanın pastoral bir ütopya olarak idealize edilmesinden ziyade, kültürel mücadele ve ekopolitik çatışmalarla örülü bir saha olarak ele alınmasına olanak tanır. Tanukilerin doğaya bağlı yaşam biçimi ile modern kentleşme arasındaki gerilim, Garrard'ın vurguladığı üzere, “vahşi doğa”nın sabit ve özsel bir kavram olmaktan çok, tarihsel olarak biçimlendirilmiş bir anlatı olduğunu doğrulamaktadır. Tanukilerin antropomorfik temsilleri ve insan taklit yetenekleri, insan-doğa ayrımını sorunsallaştıran posthümanist bir perspektife kapı aralamaktadır. Kıyamet motifi filmde yalnızca bir felaket anlatısı olarak değil, dönüşüm ve çözülme süreçlerinin iç içe geçtiği bir geçiş dönemi olarak sunulur. Garrard'ın toksit söylemine karşı bir duruş sergileyen *Pom Poko*, felaketi mutlak bir son olarak değil, kültürel sürekliliğin parçalanması ve türler arası etik sorumlulukların erozyonu olarak işler. Kıyamet burada, yalnızca tanukilerin habitat kaybı değil, aynı zamanda anlatının taşıdığı kültürel hafızanın ve eylemliliğin de çözülmesidir. Mesken kavramı bağlamında ise film, insan dışı varlıkların da mekânsal aidiyet haklarını tanıyan genişletilmiş bir etik çerçeve sunar. Garrard'ın Heideggerci mesken kavramsallaştırması doğrultusunda, tanukilerin ormanla kurduğu varoluşsal bağ yerinden edilme ile sona ererken, kimi bireylerin insan toplumuna entegre olması, bu ilişkinin dönüşüm geçirdiğini gösterir. Böylece, *Pom Poko*, meskenin yalnızca fiziksel bir konut değil, aynı zamanda etik, kültürel ve türler arası bir aidiyet ilişkisi olduğunu vurgular. Bunun yanı sıra, filmde hayvan temsilleri; antropomorfizm, grotesk beden ve çevresel özneleşme kavramları bağlamında ele alınmaktadır. Garrard'ın hayvan temsillerine yönelik eleştirileri doğrultusunda, tanukilerin yalnızca simgesel figürler olmaktan öte, düşünsel ve bedensel özneleşme süreçleriyle varlık kazandığı gösterilmektedir. Film, antropomorfizmi insanmerkezci bir araç olmaktan çıkararak doğa ve kültür arasında geçirgen bir alan olarak yeniden işler. Tanukilerin grotesk, dönüşebilir bedenleri

Bakhtin'in karnavalesk beden anlayışıyla örtüşür; bu bedenler, ekolojik aidiyetin ve direnişin bedensel temsili hâline gelmektedir. Ancak anlatı, modernleşmenin baskın yapısını göz ardı etmez: Tanukilerin insan dünyasına karışmak zorunda kalışı, doğaya özgü yaşam biçimlerinin nasıl baskılandığını ve dönüştürüldüğünü çarpıcı biçimde ortaya koyar. Aynı zamanda çalışmanın sonuçları özellikle üçüncü dalga ekoeleştirisinin temel ilkeleriyle örtüşmekte olup, çevresel adalet, aktivizm ve somut politik eylemlerle doğrudan bağ kuran bir yaklaşımı benimsemektedir. Çünkü *Pom Poko*, yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmaz; aynı zamanda izleyiciyi Tama Tepeleri'ndeki tanukilerin-dolayısıyla tüm ötekileştirilmiş toplulukların ve ekosistemlerin-yerinden edilme ve kültürel asimilasyon süreci karşısında etik bir pozisyon almaya davet etmektedir. Film, eko bağlamda sinemanın sadece bir temsil alanı değil, aynı zamanda politik ve etik bir eylem sahası olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Tanukilerin hikâyesi, bir çevre felaketinin pasif bir tasviri olmaktan ziyade, aktif bir direnişin ve kolektif hafızanın kaydını tutmaktadır. *Pom Poko*'nun sunduğu aktivist ruh ve adalet odağı, gelecek akademik çalışmalar için verimli bir zemin oluşturmaktadır. Bu bağlamda, karşılaştırmalı eko-adalet okumaları kapsamında film, kalkınma süreçlerinde azınlık gruplarının yerinden edilmesi meselesini ele alırken, küresel güneydeki ve yerli topluluklara ait direniş anlatılarıyla karşılaştırmalı olarak incelenebilir; böylece çevresel adaletsizliğin küresel kalıpları ve kültüre özgü direniş stratejileri analiz edilebilir. Aynı şekilde, filmde tanukilerin insan şehirlerine entegre olma çabası, kentsel ekoloji ve türler arası birlikte yaşam kavramları açısından anlamlı bir vaka çalışması sunmakta olup, bu bağlamda günümüz metropollerindeki insan-hayvan etkileşimleri ve uyum stratejileri üzerine araştırmalar yapılabilir. Çevre eğitimi ve aktivizm açısından ise *Pom Poko*'nun karmaşık ekolojik konuları geniş kitleler için erişilebilir kılması, film gösterimlerinin ve tartışmalarının farklı yaş gruplarında ekolojik farkındalık, empati ve eyleme geçme motivasyonu üzerindeki etkilerini araştırmayı mümkün kılmaktadır. Posthümanist ve yeni materyalist perspektifler doğrultusunda, tanukilerin dönüşüm yeteneği, madde ve anlam arasındaki akışkan ilişkiyi ve insan olmayan varlıkların özne olarak dünyayı şekillendirme kapasitesini inceleyen çalışmalara olanak sağlayabilir. Son olarak, folklorun ekopolitik rolü bağlamında tanukilerin gerçekleştirdiği hayalet geçit törenlerinin, kültürel mirasın bir direniş aracı olarak nasıl işlev gördüğünü ve kültürel belleğin modern ekolojik krizler karşısında aktivist hareketlere nasıl ilham verebileceğini tartışan araştırmalar geliştirilebilir. Bu öneriler doğrultusunda yapılacak çalışmalar, *Pom Poko*'yu yalnızca bir animasyon filmi olarak değil, ekolojik söylemin ve politik mücadelenin sinematik bir

alanı olarak ele almayı mümkün kılacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Akalın, M. (2019). *Çevre etiği: Çevreye felsefi yönelimler*. İksad Yayınevi.
- Arman, A., Barlian, E., Fatimah, Heldi, S., & Umar, I. (2021). Ecological theory and its application, ecology relationships and other science, and approaches to human ecology. *Central Asian Journal of Literature, Philosophy and Culture*, 2(7).
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his world* (H. Iswolsky, Trans.; M. Holquist, Prologue; K. Pomorska, Foreword). Indiana University Press.
- Bakhtin, M. (2005). *Rabelais ve dünyası* (Ç. Öztekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Branch, M. P., & Slovic, S. (Eds.). (2003). *The ISLE reader: Ecocriticism, 1993–2003*. University of Georgia Press.
- Bulut Sarıkaya, D. (2005). Çevre ve edebiyat: Yeni bir yazın kuramı olarak ekoeleştiri. *Littera*, 17, 81–86.
- Cubitt, S., Rust, S., & Monani, S. (Eds.). (2012). *The ecocinema reader: Theory and practice*. Routledge.
- Demir, A. B. (2020). Yeryüzü ile yeni bir ilişki: Biyosantrizm ve derin Ekoloji. *Felsefe Arşivi*, 52, 97–111.
- Dinvar Pekşen, G. (2024). İklim iletişimi faaliyetleri: Ekosinema alanındaki bilimsel üretimi çerçevelemek. *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (İNİFE-Dergi)*, 9(2), 129–151.
- Garrard, G. (2004). *Ecocriticism* (1st ed.). Routledge.
- Garrard, G. (2016). *Ekoeleştiri: Ekoloji ve çevre üzerine kültürel tartışmalar* (E. Genç, Çev.). Kolektif Kitap.
- Glotfelty, C., & Fromm, H. (1996). *The Ecocriticism reader: landmarks in literary Ecology*. University of Georgia Press.
- Gümüş, Ş. (2024). Türk dünyası efsanelerine ekoeleştirel bir bakış. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 17, 65–80.
- Heise, U. K. (2014). Plasmatic nature: Environmentalism and animated film. *Public Culture*, 26(2), 301–318.

- Hernandez, A. (2020). Rethinking wilderness: Wendell Berry, Philip K. Dick, and the absence of the wild. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 30(1), 160–178.
- Huebener, P. (2018). Timely ecocriticism: Reading time critically in the environmental humanities. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 25(2), 327–344.
- Ingram, D. (2013). Rethinking eco-film studies. In G. Garrard (Ed.), *The Oxford handbook of ecocriticism* (Online ed.). Oxford University Press.
- Ivakhiv, A. (2008). Green film criticism and its futures. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 15(2), 1–28.
- Kerski, J. J. (2015). *Geo-awareness, Geo-enablement, geotechnologies, citizen science, and storytelling: geography on the world stage*. Esri Press.
- Koç, İ. (2023). *Environmentalism: A critical reading guide for cultural studies*. Ertual Akademi Yayıncılık.
- Næss, A. (1973). The shallow and the deep, long-range ecology movement. *Inquiry*, 16(1), 95–100.
- Online Etymology Dictionary. (2025). Apocalypse – Etymology, origin & meaning. <https://www.etymonline.com/word/apocalypse>.
- Oppermann, S. (2006). Theorizing ecocriticism: Toward a postmodern ecocritical practice. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 13(2), 103–128.
- Oppermann, S. (2012). Ekoeleştir: Çevre ve edebiyat çalışmalarının dünü ve bugünü. In S. Oppermann (Ed.), *Ekoeleştir: Çevre ve edebiyat* (ss. 9–57). Phoenix.
- Oppermann, S. (2021). New materialism and the nonhuman story. In J. Cohen & S. Foote (Eds.), *The Cambridge companion to environmental humanities* (ss. 258–272). Cambridge University Press.
- Ortabasi, M. (2013). (Re)animating folklore: Raccoon dogs, foxes, and other supernatural Japanese citizens in Takahata Isao's Heisei tanuki gassen Pompoko. *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, 27(2), 254–275.
- Phillips, J. D. (2023). Why everything is connected to everything else. *Ecological Complexity*, 55, 101051.
- Raine, S. (2023). *Bakhtin's carnivalesque: Definition, examples & analysis*. Perlego.
- Rueckert, W. (1978). Literature and ecology: An experiment in ecocriticism. *The Iowa Review*, 9(1), 71–86.
- Schliephake, C. (2022). Profile: Ecocriticism and ancient environments. *The Classical Review*, 72, 393–396.
- Studio Ghibli. (1994). Heisei Tanuki Gassen Ponpoko [Pom Poko] [Blu-Ray]. Walt Disney Home Entertainment/Studio Ghibli.
- Şakacı, B. K., & Günesen, M. (2023). Derin ekoloji ve derin ekolojinin düşündürdükleri. *Akademik Düşünce Dergisi*, 8, 67–85.
- Taniyama, H. (2023). Shinto, Buddhism, and Japanese culture elements in the movie Heisei Tanuki Gassen Pon Poko. *Communications in Humanities Research*, 3, 1064–1070.
- Topal, G. (2024). Modern toplumda mitlerin dönüşümü ve sinemanın rolü: Kültür dünyası insanının gündüz düşleri üzerine bir inceleme. *Kronotop İletişim Dergisi*, 1(2), 139–168.
- Topal, G. (2025). Antroposen Çağında Bir Bilinç Oluşturma Çabası Olarak Ekosinema Üzerine İnceleme (Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Tošić, J. (2006). Ecocriticism: Interdisciplinary study of literature and environment. *Facta Universitatis, Series: Working and Living Environmental Protection*, 3(1), 43–50.
- Williams, I. K. (2024). Metamorphosis in *Pom Poko* (1994): Visual metamorphosis in animation. *Animation Studies* 2.0.
- Yazgünoğlu, K. C. (2024). Ekoeleştir nedir? Ekolojinin aynasından edebiyat eleştirisine bakmak. *Söylem Filoloji Dergisi (Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi Özel Sayısı)*, 334–355.
- Yılmaz, Ç. (2021). *Ekosinema: Çevreci film eleştirisine giriş*. Doruk Yayınları.