

Antroposen Çağ'ında Sinema ve Geleceği¹

The Future of Cinema in the Anthropocene Age

Gökhan Topal², Naci İspir³

Öz

Antroposen, insan etkinliklerinin iklim ve ekosistemler üzerindeki belirleyici ve çoğu zaman geri döndürülemez etkilerini imleyen mevcut jeolojik dönemdir. Bu çağ, yalnızca bilimsel bir çerçeve sunmakla kalmayıp; kültürel üretim biçimlerini, temsil rejimlerini ve estetik duyarlılıkları da köklü biçimde sorgulayan çok boyutlu bir kriz alanı olarak değerlendirilmektedir. Sanayi Devrimi'nin ürünü olan ve kaynak tüketimine dayalı altyapısıyla şekillenen sinema endüstrisi, Antroposen'in hem bir belirtisi hem de bu çağın anlaşılması için kullanılan güçlü bir kültürel araçtır. Bu çalışma, sinemanın Antroposen bağlamındaki geleceğini, klasik anlatı yapılarının ekolojik krizleri temsil etmedeki yetersizliği üzerinden tartışmaya açmaktadır. Krizlerin ölçeğiyle başa çıkabilecek yeni tematik, biçimsel ve etik paradigmların gerekliliği vurgulanmakta; sinemanın olası evrimi, felaketin görsel sahnelerle indirgenmiş anlatılardan uzaklaşarak Antroposenik bir temsil aracına dönüşümü üzerinden ele alınmaktadır. Bu dönüşüm, anlatı yapılarındaki kırılmalarla birlikte estetik ve biçimsel yenilikler doğrultusunda incelenmektedir. Araştırma, ekoeleştir, medya teorisi ve Antroposen çalışmaları temelinde seçilmiş eserler aracılığıyla sinemanın ekolojik farkındalığı yansıtmaya kapasitesini sorgulamaktadır. Sonuç olarak çalışma sinemanın kültürel ve etik açıdan güncel kalabilmesi için anlatı, estetik ve üretim pratiklerinde köklü bir dönüşüm geçirmesi gerektiği neticesine varmaktadır. Bu dönüşümle birlikte sinema, ekolojik bilinç ve etik düşüncüyü besleyen bir mecra olarak ortaya çıkabilir ve ortak bir gezegenel hayal gücünün gelişimine önemli katkılar sağlayabilir.

Anahtar Kelimeler: Antroposen, Ekosinema, Ekomedya, Ekoeleştir, Sinema

Abstract

The Anthropocene is the current geological epoch, marking the decisive and often irreversible impacts of human activities on the climate and ecosystems. This era not only provides a scientific framework but is also regarded as a multidimensional zone of crisis that profoundly interrogates forms of cultural production, regimes of representation, and aesthetic sensibilities. The film industry, a product of the Industrial Revolution and shaped by an infrastructure reliant on resource consumption, is both a symptom of the Anthropocene and a powerful cultural instrument employed in its comprehension. This study initiates a discussion on the future of cinema within the context of the Anthropocene by examining the inadequacy of classical narrative structures in representing ecological crises. It underscores the necessity for new thematic, formal, and ethical paradigms capable of addressing the magnitude of these crises; furthermore, it explores the potential evolution of cinema through its transformation from narratives reduced to the visual spectacle of catastrophe toward becoming an Anthropocenic mode of representation. This transformation is analyzed through aesthetic and formal innovations alongside ruptures in narrative structures. Drawing on selected works grounded in ecocriticism, media theory, and Anthropocene studies, the research interrogates cinema's capacity to articulate ecological awareness. Ultimately, the study concludes that cinema must undergo a radical transformation in its narrative, aesthetic, and production practices to maintain cultural and ethical relevance. Through this shift, cinema may emerge as a medium that nurtures ecological consciousness and ethical reflection, thereby contributing significantly to the development of a shared planetary imagination.

Keywords: Anthropocene, Ecocinema, Ecocomedia, Ecocriticism, Cinema

Araştırma Makalesi [Research Paper]

Submitted: 22 / 06 / 2025

Accepted: 27 / 01 / 2026

¹Bu çalışma, Antroposen Çağında Bir Bilinç Oluşturma Çabası Olarak Ekosinema Üzerine İnceleme başlıklı doktora tezinden (2025) türetilmiştir

²Öğr. Gör. Dr., Gaziantep İslam Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Radyo ve Televizyon Teknolojisi Programı, Gaziantep, Türkiye, gokhan.topal@gibtu.edu.tr, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6280-1346>.

³Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Sinema ve Televizyon Bölümü, Erzurum, Türkiye, naciispir@atauni.edu.tr, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6239-7934>.

Giriş

Antroposen kavramı, insan türünün jeolojik ölçekte etkili bir aktör hâline gelerek, eylemleri aracılığıyla gezegenin temel sistemlerini geri döndürülemez biçimde dönüştürdüğü bir jeolojik çağa işaret etmektedir (Crutzen ve Stoermer, 2000). Bu tarihsel eşik yalnızca bilimsel bir dönüm noktası değil; aynı zamanda kültürel anlatılar, temsil rejimleri ve epistemolojik sorumluluk alanlarının köklü biçimde yeniden düşünülmesini gerektiren çok boyutlu bir kriz zemini sunmaktadır. Küresel ekolojik krizlerin artan şiddeti, kültürel üretim biçimlerinin ve özellikle görsel medyanın temsil kapasitesini yeniden değerlendirmeyi zorunlu kılmaktadır. Bu bağlamda sinema, Antroposen'in hem semptomu hem de eleştirel analiz aracı olarak iki yönlü bir konumda belirmektedir. Bir yandan, enerji tüketimi, set ve sahne inşaatları, lojistik taşımacılık ve dijital veri merkezlerinin işletimi gibi yapım süreçleriyle bu çağın endüstriyel ve tüketim odaklı mantığını yeniden üretirken; öte yandan, dünyayı algılama, hissetme ve kavramsallaştırma biçimlerimizi şekillendirme potansiyeline sahip bir kültürel ortam olarak, Antroposen'in duygulanımsal ve düşünsel topoğrafyasının da kurucularındandır. Sinemanın Antroposen bağlamındaki geleceği, yalnızca sunduğu temsiller aracılığıyla değil, ayrıca kendi üretim pratiklerini, anlatı formlarını ve estetik kodlarını nasıl dönüştürdüğüyle de yakından ilişkilidir. Özellikle klasik Hollywood anlatı yapısına özgü bireysel kahramanlık, doğrusal çatışma ve kesin çözüm ilkeleri, Antroposen'in ortaya koyduğu çok katmanlı, zamansal ve mekânsal olarak dağılmış, yavaş ilerleyen ve çoğu zaman görünmez olan krizleri temsil etmekte önemli ölçüde yetersiz kalmaktadır. Bu nedenle, sinema anlatsal düzeyde yalnızca temsiliyetin sınırlarından ziyade etik ve biçimsel yeniden yapılanma ihtiyacını da gündeme getirmektedir. Bununla birlikte, film üretimi alanında son yıllarda öne çıkan yeşil film yapımcılığı (green filmmaking) ve yeşil hikâye anlatıcılığı (green storytelling) yaklaşımları hem içerik düzeyinde hem de üretim süreçlerinde plastik kullanımının azaltılması, yenilenebilir enerjiye yönelme ve sera gazı salınımının düşürülmesi gibi sürdürülebilirlik ilkeleri doğrultusunda alternatif pratiklerin geliştirilmesine olanak sunmaktadır. Bu çalışma, sinemanın hem anlatı hem de üretim düzeyinde Antroposen çağında nasıl dönüşmesi gerektiğini tartışmayı amaçlamaktadır.

1. Biçimsel ve Estetik Yenilikler

Antroposen, insan türünün gezegenin jeolojik evriminde belirleyici bir aktör hâline gelerek bu evreye kendi adını verdiği döneme işaret etmektedir. Bu kavramsallaştırma, insan faaliyetlerinin yalnızca ekosistemleri değil, aynı zamanda jeolojik süreçleri de etkileyerek yeryüzünün tarihsel seyrinde etkin bir unsur hâline geldiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda, Karl Marx'ın şu ifadesi dikkate değerdir: "İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yaparlar, ama istedikleri gibi yapmazlar; kendi seçtikleri koşullar altında değil, geçmişten devralınan ve aktarılan koşullar altında yaparlar. Tüm ölü nesillerin geleneği, yaşayanların beyinlerine bir kâbus gibi çöker" (Marx ve Engels, 1972: 115; Marx, 1999: 5). Bu alıntı, tarihsel materyalizm olarak bilinen kuramsal yaklaşımın özünü yansıtmaktadır. Bu yaklaşıma göre tarihsel süreç, rastlantısal olaylar silsilesinden ziyade, üretim ilişkileri ve maddi koşullarla şekillenen yapısal bir gelişim çizgisidir. Her ne kadar bu koşullar insan eylemlerini sınırlandırsa da öznenin farkındalığı ve eylem kapasitesi aracılığıyla bu koşulları dönüştürme potansiyeli her zaman mevcuttur. Bu noktada Antroposen, yalnızca yeni bir jeolojik evre değil, diğer bir ifadeyle gezegenin bütünüyle görselleştirildiği ve kesintisiz veri akışına maruz kaldığı bir "dünya resmi çağı" olarak da okunabilmektedir. Gözetim sistemleri, uydu ağları, drone kameraları ve mobil cihazlar aracılığıyla üretilen görsel patlama, insanlığın dünya ile kurduğu ilişkiyi kökten dönüştürmüştür. 1930'larda dünya çapında yılda yaklaşık bir milyar fotoğraf çekilirken, bu sayının günümüzde 1.8 trilyona ulaşması (Community Passbolt, 2023), bu görsel doygunluğun ölçeğini göstermektedir. Siegfried Kracauer'ın (1995) Weimar döneminde fotoğrafların insan deneyimini anlamadaki işlevine yaptığı vurgu, bugün Antroposen'in etkilerini görünür kılan iklim modelleri, veri görselleştirmeleri ve diğer kompleks temsiller için hâlâ geçerlidir. Bu çerçevede sinema, Anna Tsing'in (Fell ve Lukianova, 2018: 633) belirttiği gibi, "hasarlı bir dünyada yaşamayı öğrenmeye" yönelik etik ve epistemolojik sorumluluklar üstlenebilecek bir mecra olarak konumlanmaktadır.

Sinemanın ortaya çıkışı, fotoğrafın görsel çoğaltım kapasitesini hareket ve anlatı ile genişleterek, modern çağın en etkili temsil araçlarından biri hâline gelmesini sağlamıştır. Erken dönemden itibaren "evrensel bir dil" olma mitiyle anılan sinema, örneğin 1914'te Best'in "göz dili evrenseldir; görmek inanmaktır" (Best, 1914: 39) ifadesinde ve 1913'te Bromhead'in "film sanatı yalnız başına özgürdür; görüşte hepimiz eşitiz" (Bromhead, 1913: 335) sözlerinde açıkça görülmektedir. Armand Mattelart (2001), bu dönemi "imgeler çağı" olarak tanımlayarak da sinemanın eşitsizlikleri silen evrensel bir anlatı dili olarak idealleştirilmesinin küresel iletişim ütopalarına zemin hazırladığını öne sürmektedir. Bu doğrultuda Atlas Film'in dünyayı sırtlayan logosu ya da Gaumont'un küre içindeki Chrono kamerası, sinemanın sınır tanımaz bir temsil aracı olarak tahayyül edildiğinin göstergesidir (De Luca, 2022: 15). Bu tahayyül, dünyayı hem görsel olarak kuşatılabilir bir nesneye dönüştürmüş hem de onun insanmerkezci bir temsil evreninde "fethedilebilir" bir bütün olarak yeniden kurgulanmasına yol açmıştır. Ancak sinemanın bu gezegensel tahakküm projesi, başından itibaren bir gerilim barındırmaktadır. Antroposen'in erken sineması, doğa ile insan arasındaki sınırları silikleştirirken, izleyicilerde zamansal ve mekânsal yabancılaşma duyguları da üretmiştir (Weigel, 2019: 190). Maxim Gorky'nin Lumière filmleri

üzerine kaleme aldığı metinde betimlediği gibi: “yaşam değil, yaşamın gölgesi... kül gibi gri bir gölgeler krallığı” (Bode, 2001: 12). Bu gözlem, teknolojik temsilin doğanın hayaletimsi bir kopyasına dönüşmesiyle gelen duyusal rahatsızlığın erken bir işaretidir. Öte yandan Henri de Parville’in 1896 tarihli yazısında olduğu gibi, sinemanın “doğanın kendisi iş başında” diyerek doğaya duyulan hayranlığı pekiştirmesi (de Parville, 1896: 270), bu mecraaya duyulan estetik büyüünün altını çizmektedir. Dolayısıyla sinema hem teknolojik yabancılaşmayı hem de duyusal yakınlaşmayı aynı anda mümkün kılan paradoksal bir temsil rejimi sunmaktadır.

Sinemanın gerçekliği “olduğu gibi” kaydettiği fikri, Robert Flaherty’nin *Nanook of the North* (1922) gibi yapımlarla pekişen *cinéma vérité* anlayışının temelini oluşturmaktadır. Ancak eleştirel kuram bu söylemin ideolojik doğasına işaret etmektedir. Tomaselli’nin vurguladığı gibi, hiçbir kamera “masum” değildir; bakış, her zaman belirli epistemolojik ve ideolojik çerçeveler içinde işlemektedir (Willoughby, 1991: 64-75). Bugün nesnellığe dair bu tartışma, veri görselleştirmeleri üzerinden yeni boyutlar kazanmıştır. Örneğin uydu görüntüleri, iklim simülasyonları ve yapay zekâ üretimi görüntüler, insan algısının ötesindeki süreçleri temsil edebilme kapasitesine sahiptir. Belgesel ve deneysel sinema, bu soyut verileri estetikleştirerek anlatı formuna dönüştürmekte; böylece yeni bir veri estetiği doğmaktadır. Bununla birlikte Lumière Kardeşler’in *Trenin Gara Girişi* (1895) ya da *Oil fountain in Balahani* (Mişon, 1898) gibi erken filmleri, insanın gezegensel dönüşümle ilişkisini temellendiren görsel belgeler olarak okunabilmektedir. Bu noktada Gorky’nin “sanayi devriminin ruhu” tespiti, McLuhan’ın teknolojiyi “insanın uzantısı” olarak konumlayan yaklaşımıyla birleştiğinde, sinemanın sadece bir eğlence formu değil, aynı zamanda insanmerkezci ontolojilerin araçsal taşıyıcısı olduğuna kanaat getirilmektedir (Harvey, 2006: 331-344). Günümüzde özne (insan) ile dünya (doğa, nesneler, çevre) arasındaki ontolojik ayrım giderek daha da bulanıklaşmıştır (Nancy ve Barrau, 2014: 24). Dünya artık dışsal, edilgen bir nesne olarak değil; insan etkinliğinin nüfuz ettiği melez, ilişkisel bir varlık olarak deneyimlenmektedir. Sinema da bu ilişkisel varoluşu kavramak, gezegenle kurulan yeni etik/topolojik bağları görünür kılmak ve veri akışlarını eleştirel bir estetik süzgeçten geçirmekle yükümlülük göstermektedir. Antroposen çağında sinemanın ontolojik ve epistemolojik sorumluluğu tam da buradadır, gören, düşünen ve sorumluluk alan bir temsil biçimi inşa etmekle yükümlüdür. Çünkü sinema, kelimenin en geniş ve derin anlamıyla ekolojik bir sanat olarak değerlendirilebilir. Bu niteleme, yalnızca filmlerin doğayı nasıl temsil ettiğiyle değil, aynı zamanda sinemanın kendi maddi varlığı, üretim süreçleri ve gezegenle kurduğu fiziksel ilişkiyle de ilgilidir. Filmlerin nesnelerin maddi gerçekliğini nasıl kaydettiği, dünyanın görsel-işitsel inşasında hangi rolü oynadığı ve insan dışı varlıklarla nasıl bir etkileşime girdiği gibi sorular, film teorisinin ve pratiğinin merkezinde yer almaktadır. Klasik film teorisinde, özellikle Siegfried Kracauer ve André Bazin’in çalışmalarında, filmin temel yeteneğinin kameranın bakış açısı aracılığıyla dünyanın gerçekçi bir temsiliyi sunmak olduğu vurgulanmaktadır. Ancak bu bakış açısı, kaçınılmaz olarak insanmerkezci (antroposentrizm) bir perspektiftir ve filmin odağı genellikle insan figürüdür. Antroposen’de, filmin çevresel boyutunu da hesaba katan daha kapsayıcı bir gerçeklik temsili anlayışı geliştirmek elzemdir. Bu, kameranın odağını insan figüründen öteye genişleterek bitki yaşamına, cansız maddeye ve insan dışı hayvanlara da dikkat çeken bir bakışı gerektirir. Bu noktada Timothy Morton’un öncülüğünü yaptığı *Karanlık Ekoloji* (2016), Antroposen krizini bizzat ekolojik farkındalığın kendisine odaklanan bir döngü olarak ele almaktadır. Morton’un sunduğu Ecognosis (ekolojik bilme biçimi), basitçe bilmekten ziyade “bilinmesine izin verme” temelinde bir epistemolojik duruş sergilemektedir (2016: 5). Bu, insanlık tarihini jeolojik zamanla “garip bir döngüde” bağlayan Antroposen’in, insanın kendini merkeze koyduğu anlatıların trajik suçlusu olduğunu keşfettiği bir şaşırtıcı geri dönüş anını ifade etmektedir (2016: 9, 37). Bu dönüşüm, felsefeyi insanmerkezci kavramları terk etmeye zorlayarak ekolojik ontolojiye dair bir kapı açmaktadır. Çünkü geleneksel Batı düşüncesinin homojen uzay fantezisinin yerine, küresel ısınma gibi devasa Hiperneseler ve kuş yuvaları, mikrobiyomlar gibi sayısız insan-dışı varlığın çevrelediği tekinsiz mekanların alması söz konusu hale gelmiştir. Bu bakış açısıyla Morton, insanı, bakteri ve liken gibi insan-dışı bileşenlerden oluştuğunu kabul etmeye davet edip, Nesneye Yönelik Ontoloji perspektifinden beslenerek, varlıklar arasındaki katı sınırları (Neolitik ayrım) reddetmektedir. Bu anlayış biçimi her varlığın “derinden geri çekilmiş” ve kendi özerk varoluşuna sahip olduğunu fikrinde yatmaktadır (2016: 16, 77). Bu çerçeve, sinema incelemesini insanmerkezci temsil alanının dışına çıkararak, çok merkezli bir dünya görüşünü teşvik etme potansiyelini pekiştirmektedir. Böylece sinema, insan-dışı varlıkların özerkliğini göstererek ve varlıklar arasındaki kırılğan sınırları temsil ederek, ekolojik krizin trajik boyutunu kabul ederken bile (melankoli), bu birliktelikten kaynaklanan anarşik bir neşeyi (dark sweetness) ortaya koyabilmektedir (2016: 160). Bu yolla sinema sanatı, normatif algıları kırmaya yardımcı olan ve geleceğin düşünce sanatı (2016: 2) olarak işlev gören bir Ecognosis anını yansıtabilme potansiyeline sahiptir. Sinema bu bağlamda, insan dışı doğayı hem açığa çıkaran hem de kendi temsil mekanizmalarıyla gizleyen, ikircikli bir yapıya sahip bir sanat olarak işlev görebilmektedir. Bu ikircikli yapıyı en radikal şekilde ele alan yaklaşımlardan biri de sinemanın maddi altyapısını ve ekolojik maliyetini sorgulayan çalışmalarıdır. Nadia Bozak, *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources* (2012) adlı öncü eserinde bu konuyu merkeze almaktadır. Bozak, filmi yalnızca bir imgeler bütünü olarak değil, selüloitten silikona uzanan kimyasal yapı taşları, üretimde tüketilen enerji, lojistik süreçlerin yarattığı karbon ayak izi, setler, mizansenler ve gösterim mekanları gibi unsurlarıyla bir bütün olarak analiz etmektedir. Ona göre, “hidrokarbon hayal gücü” olarak tanımlanabilecek bu endüstri, petrolden elde edilen film şeridi emülsiyonundan, kameraların önündeki ve arkasındaki insan emeğine kadar geniş bir yelpazede enerji tüketen ve emisyon üreten bir ekolojidir. Bozak’ın altını çizdiği gibi,

imgeler ne kadar soyut veya maddi olmayan görünseler de her birinin ardında çevre üzerinde somut etkiler yaratan fiziksel ve biyofiziksel bir temel, yani somut bir varlık olarak “sinemasal bir ayak izi” bulunmaktadır (Bozak, 2012: 9). Bu perspektif, sinemanın ontolojik ve epistemolojik sınırlarını zorlamaktadır. Kamera, geleneksel antroposentrik bakış açısından sıyrılıp bitki, hayvan, cansız nesne ve hatta mikroorganizmalar gibi varlıkları eşit derecede önemli özneler olarak ele aldığı anda, geleneksel özne-nesne ayrımını sorgulayan, çok merkezli ve ekolojik bir dünya görüşünü teşvik etmektedir.

Sinemanın doğayla kurduğu bu karmaşık ilişkinin kökenleri, icadına dair teorik tartışmalarda gizlidir. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma* (1946) adlı eserinde sinemanın icadını Marksist bir perspektifle, yani toplumsal ve ekonomik koşulların şekillendirdiği bilimsel ilerlemenin doğal bir sonucu olarak açıklamaktadır. André Bazin ise bu yaklaşıma karşı çıkarak, sinemanın kökeninde teknolojik zorunluluklardan ziyade, gerçekliğin tam ve eksiksiz bir kopyasını, “bütünsel bir taklidini” yaratma miti diğer bir ifadeyle psikolojik ve neredeyse metafizik bir arzu olduğunu savunmaktadır (Rifkin, 2011). Bazin için sinemanın asıl ilkel formu, “on dokuzuncu yüzyılda birkaç düşünürün hayal gücünde var olan, doğanın tam bir taklididir.” Bu nedenle Bazin, sinemaya eklenen her yeni teknolojik gelişmenin (ses, renk, geniş ekran), onu modernleştirmekten ziyade, kökenindeki bu temel arzuya, yani gerçekliğin eksiksiz bir taklidine duyulan özleme daha da yaklaştırdığını ve bu anlamda sinemanın aslında “henüz tam olarak icat edilmemiş” olduğunu iddia etmektedir (Fort, 2021: 42-61). Frankfurt Okulu düşünürleri ise teknolojiye ve temsile farklı bir pencereden bakmaktadır. Bazin’in mekanik yeniden üretimi dünyanın kendi özgün yapısıyla yeniden yaratılması olarak gören estetik anlayışının aksine Walter Benjamin, Theodor W. Adorno ve Siegfried Kracauer, güzelliği doğallaştırmak yerine sanatın politik potansiyelini vurgulamaktadırlar. Onlar için teknoloji, “ikinci bir doğa” olarak tarihselleştirilir ve bu genellikle olumsuz bir yargı içermektedir. Ancak aynı zamanda sinemanın teknolojiyle zenginleştirilmiş estetik deneyiminin sunduğu imkanları da göz ardı etmezler. Adorno’nun belirttiği gibi, sanat artık “olası bir mutluluk alanı olan doğanın tutmaya çalıştığı sözü” yerine getirmeye başlar (Hansen, 2008: 82). Bu noktada, eğer fotoğraf Kracauer’in ifadesiyle maddenin yabancılaşmış durumunu ve “tarihsel sürecin meteliksiz oyununu” somutlaştırıyorsa (Kracauer, 2015: 13), film sanatı da “doğanın unsurlarını harekete geçirerek” (Benjamin, 2019: 226) bu parçalanmışlıktan yeni ve anlamlı konfigürasyonlar yaratma potansiyeli taşımaktadır. Benjamin’in Romantizmden ödünç alıp yeniden yorumladığı “Mavi Çiçek” metaforu, bu durumu aydınlatmaktadır. Artık nostaljik bir doğa özlemine değil, teknolojinin doğayı olduğu gibi kopyalamak yerine onu dönüştürme, özgürleştirme ve yeni olasılıklar yaratma potansiyelini simgelemektedir (Löwy, 2019: 19-42). Tıpkı bir cerrahin neşterinin (Benjamin’in kamerası) bir bedeni parçalayarak iç yapısını ortaya çıkarması gibi, sinematografik imge de gerçeği parçalara ayırarak onu yeniden bir araya getirme ve daha derin bir anlayışa ulaşma olanağı sunabilmektedir (Koch, 2014: 97). Bununla birlikte Siegfried Kracauer sinemanın doğayı parçalara ayırıp yeniden kurma kapasitesi, en somut ifadesini devasa stüdyo komplekslerinde bulmuştur. Kracauer, 1927’de UFA stüdyolarını ziyaret ettiğinde, filmler için inşa edilen gerçekçi yapay manzaraların, gerçek dünyanın sınırlarını zorlayan bir yaratıcılık olduğunu fark etmiştir. Bu stüdyolar, doğanın dışarıda, kontrol edilemez bir güç olmaktan çıkıp, stüdyo içinde, insan eliyle yaratılan, kontrol edilen ve manipüle edilen bir “şey” haline geldiği bir dönüşümü simgelemektedir. Dış çekimlerin maliyeti ve öngörülemezliği yerine, stüdyolar hava koşullarından bağımsız, tekrarlanabilir ve yüksek düzeyde gerçekçi görsel efektler yaratmayı mümkün kılmıştır. Fritz Lang’ın *Metropolis*’i (1927) veya F.W. Murnau’nun *Faust*’u (1926) gibi Alman Dışavurumculuğu başyapıtları, bu stüdyo ortamlarının sunduğu imkanlardan sonuna kadar yararlanmışlardır. Yapay olarak oluşturulan yağmur, sel, sis gibi doğa olayları; fütüristik şehirler, kasvetli proleter mahalleleri gibi diegetik unsurlar, izleyiciyi sürükleyici bir anlatı evrenine taşımıştır (Fay, 2018; Jacobson, 2015). Kracauer’e göre bu yapay dünyalar, doğal bağlantılara meydan okuyarak hem doğanın parçalanmasını radikal bir seçenek olarak sunmuş hem de klasik sinemanın doğal kabul ettiği burjuva estetiğinin ardındaki toplumsal düzenin yapaylığını ifşa etmiştir. Bu durum, Kracauer’in dünyayı “istenildiği gibi kurulacak küçük bir top ya da boşlukta savrulan bir nesne” olarak irdelemesiyle zirveye ulaşmaktadır (Kracauer, 2004). Bu metafor, doğal dünyanın film yapımcıları tarafından nasıl manipüle edildiğini ve pasif bir nesneye indirildiğini tasvir etmektedir. Hannah Arendt’in “insan olmanın doğal bir dünyada var olmayı gerektirdiği” (Szerszynski, 2003: 207) tespitiyle birleştirildiğinde, Antroposen’deki temel bir ikileme ulaşılmaktadır. Artık çevre büyük ölçüde insan yapımına dönüştüğünde ve Aydınlanma’dan beri savunulan insan-doğa ayrımı bulanıklaştığında ne olur? Sinema, bu antropojenik ortamları hem yansıtarak hem de bizzat üreterek bu dönüşümde merkezi bir rol oynamaktadır. Film setleri, artık doğal dünyanın yerini alan, yapay ve kurgulanmış dünyalarıyla, insanın doğayla olan ilişkisindeki bu yeni ve sorunlu evrenin en belirgin semptomlarından ve yaratıcılarından biri haline gelmiştir. Jennifer Fay’ın *Inhospitable World* (2018: 11-12) adlı eserinde ortaya koyduğu gibi, sinema artık gezegeni insanmerkezci anlatıların edilgen bir arka planı olarak konumlandıramaz. Bunun yerine, sinematografi; dünyanın kendisinin “misafirperver olmayan” bir fail olarak belirdiği yeni bir estetik duyarlılık geliştirmek zorundadır. Bu estetik, rahatsız edici ve yabancılaştırıcı manzaralar, endüstriyel harabeler, dijital bozulmalar (glitch) ve ekolojik çöküşün görsel alegorileri aracılığıyla şekillenebilir. Böylece sinema, Antroposen bağlamında yalnızca temsil edeni değil, aynı zamanda temsil edilenin kendisinde ortaya çıkan krizsel özneyi de görünür kılabilenidir.

2. Anlatısal ve Tematik Dönüşümler

Ekoleştiril sinema yaklaşımlarının Antroposen dönemindeki gelişimi, ekoloştürinin entelektüel kökenlerine kadar uzanmaktadır. Bu kuramsal yaklaşım, 1990'lı yıllarda Thomas K. Dean'ın "çevre tahribatı çağında insanlığın doğal dünya ile ilişkilerinin hümanist bir anlayışı" şeklindeki tanımlamasına dayanarak şekillenmiş; başlangıçta sınırlı ancak etkili bir teorik çerçeve içerisinde konumlanmıştır (Bradford vd., 2008: 85). Bu yaklaşım, sinema ile ilişkilendirildiğinde, filmlerdeki çevresel referanslara ve alt metinlere odaklanan bir "ekokritik okuma" biçimi olarak işlev kazanmıştır (Murray ve Heumann, 2019: 8). Ekoleştiril film analizleri, insan-doğa ilişkisini yeniden düşünmeyi ve sinemasal temsiller aracılığıyla ekolojik duyarlılık üretmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda Andrey Tarkovski'nin *Stalker* (1979) ve *Solaris* (1972) gibi yapımları, doğa ile insan arasındaki ilişkiyi metaforik düzlemde ele alarak yönetmeni eko-sinematik bir figür konumuna taşımaktadır (Hughes, 2015: 3). Eko-bilinçli sinemanın yükselişinde, filmlerin gezegensel ölçekteki krizleri tema edinmesi etkili olmuştur. Örneğin Richard Fleischer'in *Soylent Green* (1973) adlı filmi, nüfus artışı, kaynak kıtlığı ve gelir eşitsizliği gibi başat sorunları gündeme getirir de sunduğu ekolojik eleştiri çoğu zaman yüzeysel bir iyimserlikle sınırlı kalmaktadır. Benzer şekilde, George Miller imzalı *Mad Max* serisi (1979-85), 1970'lerin enerji krizine, Jerry Bruckheimer'in *Armageddon* (1998) yapımı ise kapitalist bireycilik ve teknolojik kurtuluş miti etrafında kurgulanmıştır (Murray ve Heumann, 2019: 10). Neill Blomkamp'ın *Elysium* (2013) adlı filmi de bozulan bir ekosistem bağlamında toplumsal eşitsizlikleri merkeze almakta; ancak mevcut ekonomik düzenin eleştirisinden ziyade, onun ideolojik devamlılığını yeniden üretmektedir (Rust vd., 2022). Daniel White'ın *Film in the Anthropocene* (2018: 8, 18, 39, 99) adlı çalışması ise sinemayı felsefe, ekoloji ve sibernetik bakış açılarıyla değerlendirmekte ve insan sonrası kimliklerin inşasında sinemasal anlatının potansiyelini iyimser bir şekilde ele almaktadır. Bu doğrultuda "cinema verts", "yeşil sinema" ya da ekosinema gibi kavramlar, sinemanın çevresel farkındalık yaratmadaki kapasitesini tanımlama çabalarının bir parçası olarak değerlendirilebilir. Ancak Lawrence Buell'in *The Environmental Imagination* (1995: 284) adlı eserinde vurguladığı üzere, sinemada ekolojik temsillerin görünürlük kazanması, sanayi devriminden sonra gelişen çevre duyarlılığına kıyasla oldukça geç bir döneme denk gelmektedir. Sinemanın kameraya içkin çerçeveleme işlevi, tanıdık olanı yabancılaştırarak izleyiciyi doğayla olan ilişkisini sorgulamaya teşvik etmektedir. Bu doğrultuda Jennifer Fay (2018: 4), film üretiminin Antroposen'in altyapısal ve estetik kodlarıyla doğrudan ilişkili olduğunu öne sürmektedir. Yapay mekânlar ve felaket temsilleri bu çağın yıkıcı etkilerinin görsel simgeleri olarak değerlendirilebilir. Antroposen döneminde sinemasal anlatıların evrimi, ekolojik krizlerin temsili açısından biçimsel bir derinleşmeyi zorunlu kılmaktadır. Geleneksel felaket filmleri -tsunamiler, depremler veya uzaylı istilaları gibi çarpıcı olaylar etrafında kurgulanan yapımlar- krizi dramatik bir gösteriye dönüştürürken, çoğu zaman bu felaketlerin ardındaki yapısal ve sistemik nedenleri görünmez hale getirmektedir. Bu tür anlatılar, izleyiciye geçici bir katarsis sunmanın ötesine geçememektedir. Oysa geleceğin sineması, yüzeysel görsel şölenlerden çok, rahatsız edici ve düşünsel derinliği olan anlatılara yönelmelidir. Bu bağlamda Rob Nixon'ın "yavaş şiddet" (slow violence) kavramsallaştırması, sinemanın gelecekteki yönelimleri açısından önemli bir teorik çerçeve sunmaktadır. Nixon'a göre ormansızlaşma, radyasyon sızıntısı, toprak erozyonu ve toksik atıklar gibi zamana yayılmış, görünmez veya gecikmeli etkiler taşıyan yıkım biçimleri dramatik bir an sergilemekte; ancak gezegenin sürdürülebilirliğini doğrudan tehdit etmektedir (Nixon, 2011: 2; El, 2019: 34). Bu doğrultuda Todd Haynes'in *Dark Waters* (2019) adlı filmi, onlarca yıl boyunca bir topluluğa zarar veren kimyasal atığın etkilerini merkeze alarak bu "yavaş şiddet" görünür kılan örneklerden biridir. Paralel bir biçimde, Glenn Albrecht'in ortaya koyduğu "solastalji" kavramı da bireyin yaşadığı çevrenin bozulmasıyla oluşan melankoli, yerinden edilme ve huzursuzluk duygularını tanımlar. Sinema, bu duygulanımsal ve varoluşsal kırılma biçimlerini temsil ederek, iklim krizini yalnızca bilimsel bir olgu değil, aynı zamanda psikososyal bir mesele olarak da gündeme taşıyabilmektedir (Albrecht, 2005; Nergiz ve Kavukcu, 2024). Antroposen sonrası düşünce çizgisine paralel olarak, sinemanın türler arası adalet fikrini yansıtan ve antropomorfik anlatı biçimlerinin ötesine geçen temsillere yönelmesi gerektiği savunulmaktadır. Bu doğrultuda Michelangelo Frammartino'nun *Il Buco* (2021) adlı filmi, bir mağaranın jeolojik varlığını insan diyaloglarından bağımsız biçimde gözlemlerken; Viktor Kossakovsky'nin *Gunda* (2020) adlı belgeseli, bir domuzun yaşam döngüsünü onun bakış açısından aktarmaktadır (Haraway, 2016; Kossakovsky, 2020; Frammartino, 2021; Küngerü, 2024). Bu yapımlar, insan-dışı varlıkları anlatının merkezine alarak türler arası duyarlılığın sinemasal olanaklarını keşfetmektedir. Ancak ekolojik temsiller yalnızca içerikle sınırlı değildir; sinemanın üretim süreçleri de ekolojik açıdan eleştirel bir değerlendirmeyi gerektirmektedir. Bununla birlikte Pietari Kääpä, Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt ve Scott MacDonald gibi isimlerin katkılarıyla gelişim gösteren ekosinema kuramı da sinemanın doğayı ve insan dışı varlıkları nasıl temsil ettiğini, çevresel krizleri hangi anlatı ve estetik stratejilerle görünür kıldığını ve film üretim süreçlerinin ekolojik etkilerini sorgulamaktır (Rust, Monani ve Cubitt, 2013/2023; Yılmaz, 2021; Topal, 2025). Ayrıca Green Screen Project Europe (2024) raporuna göre, film yapımı süreçleri -yüksek güçlü aydınlatmalar, jeneratörler, ulaşım ve ekipman kullanımı gibi etkenler- ciddi bir karbon ayak izi üretmektedir. 20th Century Fox, The Walt Disney Company, Paramount, Sony/MGM, Time Warner ve Universal gibi büyük stüdyoların küresel çaplı üretim pratikleri, içerik düzeyinin ötesinde, çevresel etkileri açısından da sorgulanmalıdır (Buchanan, 2016; Corbett ve Turco, 2006; Meilani, 2021). Bu doğrultuda, Avrupa'da kurulan Écoprod gibi girişimler, karbon ayak izini ölçen araçlar geliştirerek sürdürülebilir yapım yöntemlerine katkı sunmaktadır (Écoprod, 2024). Benzer şekilde, Hollywood merkezli stüdyolar da plastik malzeme kullanımını azaltma, yenilenebilir enerjiye yönelme ve sera

gazı salınımını düşürme gibi uygulamalarla çevresel etkilerini sınırlama yoluna gitmektedir (Wróblewska, 2021: 365-383). Bu noktada ekoeleştirel kuram, yalnızca içerik odaklı çözümlemelerle sınırlı kalmayıp; temsil stratejileri, üretim-tüketim döngüleri ve duygulanımsal etkiler gibi çok katmanlı dinamikleri de kapsayan geniş bir kuramsal zemin sunmaktadır. Bu çerçevede Anna Tsing'in (2015) ortaya koyduğu "fark etme sanatı" (the art of noticing) kavramı, sinemayı yalnızca insanmerkezci deneyimlerin üretildiği bir alan olarak değil, aynı zamanda doğa ve insan-dışı varlıkların da algılanabilir hale geldiği karşılaşma mekânları olarak düşünmeyi önermektedir (Tsing vd.,2017). Benzer biçimde, Giuliana Bruno'nun duygular ile hareket arasındaki etimolojik bağlantılara odaklanan kuramsal çözümlemesi, sinemayı yalnızca estetik bir nesne olarak değil; aynı zamanda duygusal ve politik dönüşüm potansiyeline sahip bir duygusal ortam olarak konumlandırır (Bruno, 2009; Jensen ve Wallace, 2015). Bu bağlamda Adrian Ivakhiv'in sinemayı "duygulanımsal bir seyahat pratiği" (affective journeying) olarak tanımlaması da dikkat çekicidir (Ivakhiv, 2013). Böylelikle Ivakhiv, sinemayı yalnızca anlatı taşıyan bir temsil aracı değil, aynı zamanda alternatif dünyaların deneyimlenebileceği ontolojik bir düşünme mekânı olarak kavramsallaştırır.

3. Sürdürülebilir Bir Ekosinemaya Doğru Üretim Etiği

Sinemanın geleceği, yalnızca perdede sunulan anlatılarla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda üretim süreçlerinin etik boyutları ve çevresel sorumluluklarıyla da doğrudan ilişkilidir. Mevcut "yeşil film yapımı" girişimleri, set ortamında atık üretimini azaltma ve karbon ayak izini düşürme hedeflerine odaklanmaktadır; ancak bu teknik iyileştirmelerin ötesine geçen, daha kapsamlı ve dönüştürücü bir sorgulama gereklidir. Richard Maxwell ve Toby Miller'in *Greening the Media* (2012: 3-5) adlı çalışmasında vurguladıkları üzere, dijital sinemanın "maddesiz" ve dolayısıyla çevre dostu olduğu yönündeki yaygın kanı problematiktir. Veri merkezlerinin yüksek enerji tüketimi, elektronik atıkların (e-waste) yönetimi ve dijital yayın platformlarının çevresel maliyetleri, günümüz eko-medya araştırmalarının merkezinde yer almaktadır. Bu bağlamda, sinemanın üretim paradigmalarının yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir. Mevcut gişe odaklı (blockbuster) üretim modeline alternatif olarak; daha küçük ölçekli, yerel kaynaklara dayalı ve topluluk temelli bir küçülme yaklaşımının benimsenmesi olasıdır. Antroposen çağının etkilerinin daha da belirginleştiği günümüzde, iklim değişikliği ve ekolojik yıkım gibi küresel krizlere yönelik artan farkındalık, film yapımcıları arasında "Yeşil Hikâye Anlatıcılığı" (Green Storytelling) olarak tanımlanan yeni bir anlatı yaklaşımının doğmasına yol açmıştır (Lauwrensia ve Ariestya, 2022: 40-53):

- Filmlerde iklim değişikliği, türlerin yok olması, çevrenin korunması ve sürdürülebilirlik gibi çevresel sorunlara açıkça yer verilen açık yeşil hikâye anlatımı (tematik)
 - Filmlerde çevre, sürdürülebilirlik konularına açıkça değinmeden ya da vurgulamadan bu konulara dair mesajlar vermeyi amaçlayan örtülü yeşil hikâye anlatımı (karakter davranışı)
- Son olarak da film yapımı sürecinin her aşamasında sürdürülebilirlik ilkelerinin benimsenmesini savunan pragmatik yeşil hikâye anlatımı (sürdürülebilir senaryo kararları).

Ancak, bunun yanı sıra film endüstrisinin çevresel ayak izi, sadece çekim aşamasında değil, prodüksiyonun tüm evrelerinde önemli bir etkiye yol açmaktadır. Bunlar hammadde, enerji kullanımının yoğun olarak tüketildiği set ve kostüm yapımı, lojistik, ulaşım, yemek hizmetleri, set ısıtma, soğutma, aydınlatma, su kullanımı, pazarlama ve dağıtım gibi unsurlar olup çevresel sorunlara yol açmaktadır (Green Screen Toronto, 2008; Doğan ve Dalkılıç, 2023: 75031). Bu doğrultuda sürdürülebilir bir film endüstrisi için, film yapımcıları, çevreye duyarlı uygulamalar benimsemeli, tüm prodüksiyon aşamalarında sürdürülebilirlik ilkelerini göz önünde bulundurmalı, yenilikçi çözümler geliştirmeye açık olmalıdır. Örneğin geçmişte yaygın olarak kullanılan analog kameralar, üretim ve bakım sırasında önemli miktarda endüstriyel kimyasala ihtiyaç duymuştur. Bu kimyasallar hem üretim tesislerinde hem de çekim setlerinde çevre kirliliğine yol açmıştır. Ancak dijital teknolojinin film yapımına dahil edilmesi, çekim sürecinin çevresel etkisini önemli ölçüde azaltmaktadır (Chen, 2022: 620-623). Dijital kameraların daha az kimyasal madde kullanımı, daha düşük enerji tüketimi, daha az atık üretimi, geri dönüştürülebilir malzemelerden üretilebilir olması gibi çevresel faydaları, film yapımcılarının karbon ayak izini azaltmalarına ve daha sürdürülebilir bir şekilde film üretmelerine yardımcı olmaktadır. Bu durumun farkındalığıyla, araştırmacılar yeşil film yapımı adı altında sürdürülebilirlik odaklı girişimler de başlatmıştır. Bu girişimler kapsamında, setlerde eko yöneticiler görevlendirilerek karbon ayak izi ölçüm araçlarının geliştirilmesi gibi somut adımlar atılmıştır (Victory, 2015: 54-68). Ayrıca günümüzde insanlığın gezegenin yenileyebileceğinden daha hızlı kaynak tüketmesi endişe verici bir durumdur. Global Footprint Network'ün verilerine göre, insanlık şu anda doğayı 1,75 kat daha hızlı tüketmektedir. Bu sorunsal yumağında başarılı bir yeşil film yapımcılığı uygulaması için aşağıdaki adımlar izlenmelidir (Bayraktar, 2024; Öksüz Karademir, 2023: 265-284):

- Sürdürülebilirlik Planı Geliştirme: Her film prodüksiyonu için; enerji verimliliği, ulaşım ve konaklama düzenlemeleri, ikram hizmetleri, malzeme ve tedarik zinciri seçimi, atık yönetimi ve kurumsal iletişim gibi temel

- başlıkları kapsayan çok aşamalı bir sürdürülebilirlik planı hazırlanmalıdır. Bu plan, yapım öncesi aşamada oluşturularak tüm ekiplerce benimsenmeli ve prodüksiyon süreci boyunca güncellenmelidir (Green Film, 2022).
- Sürdürülebilirlik Yöneticisinin İstihdamı: Çekim süreci boyunca sürdürülebilirlik hedeflerinin uygulanabilirliğini izlemek, değerlendirmek ve gerektiğinde düzeltici müdahalelerde bulunmak üzere, alanında yetkin bir sürdürülebilirlik yöneticisinin (sustainability supervisor/eco-consultant) istihdam edilmesi önerilmektedir. Bu rol, aynı zamanda uluslararası standartlara uygun raporlamalardan da sorumlu olacaktır (PGA Green, 2021).
 - Paydaşlarla Çok Katmanlı İş Birliği: Sürdürülebilir film yapım pratiklerinin etkinliği; yalnızca çekim ekibiyle sınırlı kalmayıp, oyuncular, yapımcılar, yatırımcılar, tedarikçiler, yerel yönetimler ve sivil toplum kuruluşları gibi geniş paydaş gruplarıyla koordineli iş birliği geliştirilmesini zorunlu kılar. Ortak sorumluluk anlayışı, çevresel etkinin azaltılmasında temel belirleyicilerden biridir (Albert Consortium, 2023).
 - İletişim, Eğitim ve Farkındalık Stratejileri: Tüm paydaşların sürdürülebilir film yapımı ilkeleri konusunda bilgilendirilmesi ve farkındalık düzeylerinin artırılması için eğitim modülleri, dijital rehberler ve kampanyalar uygulanmalıdır. Bununla birlikte, BAFTA Albert, Ecoprod, Green Film ve PGA Green gibi uluslararası akreditasyon kuruluşlarının yayımladığı kapsamlı sürdürülebilirlik protokolleri doğrultusunda süreç içi değerlendirmelerin yapılması büyük önem taşımaktadır (Wróblewska, 2021).

Antroposen çağında sinema, belirleyici bir dönemde konumlanmaktadır. Ya çevresel krizi yalnızca görsellik ve dramatizasyonla tüketen yüzeysel bir gösteri biçimine evrilmeye devam edecek ya da kendisini köklü biçimde dönüştürerek çağın en acil sorunlarıyla yüzleşen etik bir anlatı mecrasına dönüşecektir. Bu dönüşüm, bireysel kahraman anlatılarından kolektif sistemsel sorumluluğa; ani felaket senaryolarından zamana yayılan ekolojik tahribata; insanmerkezci perspektiflerden gezegensel düşünme biçimlerine doğru çok katmanlı bir evrim gerektirmektedir. Bununla birlikte sinema deneyimi salt görsel-ışitsel bir algıdan çıkıp, seyircinin yaşayan bedenini merkeze alan ontolojik bir dönüşüm gerektirmektedir. Vivian Sobchack, fenomenolojik temelli *Carnal Thoughts* (2004: 1) adlı eserinde “insan varoluşunun cisimleşmiş ve radikal biçimde maddesel doğası” olduğunu belirtmektedir. Sinema eleştirisinin, seyircinin “cisimleşmiş ve duyumsal varoluşunu” göz ardı etmesini eleştirerek, anlamın yalnızca bilinçli düşünceyle değil, beden duyuşal kapasitesiyle (duyuşal düşünceler) üretildiğini savunmaktadır (2004: 60). Bu bağlamda Sobchack, seyirciyi, filmleri yalnızca gözleriyle değil, “birikmiş duyuşal bilgisinin tam geçmişiyle bilgilendirilmiş, tüm bedensel varlığıyla” görüp kavrayan cinestetik özne olarak tanımlamaktadır. Bu, görme ve işitme gibi mesafe duyularının yanı sıra, dokunma, koklama ve tat alma gibi yakın duyuların da film deneyimine katıldığı anlamına gelmektedir (2004: 63-65). Bu çerçevede Laura U. Marks, *The Skin of the Film* (2000) adlı çalışmada “haptik görsellik” kavramını ileri sürerek, görme duyusunun dahi dokunsal olabileceğini, sanki kişi “filme gözleriyle dokunuyormuş gibi” bir deneyim yaşadığını belirtmektedir. Haptik görüntü, görme hakimiyetini eleştirirken imajı daha yakına, vücuda ve diğer duylara çekme arayışıyla alternatif görme geleneklerini tanımlayan bir stratejidir. Bu yaklaşımlar, sinemayı sadece görüntülerin yüzeyine değil, aynı zamanda maddenin kendisine (film yüzeyinin, mekânın dokusunun) odaklanan bir deneyim olarak konumlandırmaktadır (2000: 151-184). Sobchack ve Marks’ın teorileri, sinemanın makro ölçekli (örneğin, iklim krizi gibi) soyut meseleleri somutlaştırma yeteneğini, bilginin maddesel temellerine indirgeyerek açıklamaktadır. Marks, anlamın yalnızca işaretler düzeyinde değil, beden düzeyinde meydana geldiğini ve duyuşal bilginin (dokunma, koku, uyum gibi) analiz edilebilir olduğunu belirtmektedir (2004: xvii). Sobchack ise, izleyicinin bedensel tepkisinin basit bir fizyolojik refleks değil, anlam üreten bir eylem olduğunu ifade etmektedir. İzleyici, bir filmdeki figüratif nesnenin duyuşal arzusu kısmen karşılandığı için, bu algısal boşluğu kendi yaşanmış bedensel varlığına geri dönerek doldurmaktadır. Böylece bu geri sekme hareketi, metaforik olanı literal olarak fizikleştirmektedir (2004: 67-69). Bu süreçte, “duyuşal ifadelerimizin metaforik görüldüğü, ancak bunun, algılanan bilginin birincil ve ikincil bağlamları arasındaki hiyerarşinin ortadan kalkması nedeniyle olduğu” savunulur. Bu mekanizma, izleyicinin zihninde soyut ve makro ölçekli olan (iklim krizinin geniş tehdidi gibi) bir konunun, beden literal ve yoğun bir şekilde duyuşal tepkisiyle somut, “gerçekmiş gibi” bir düzleme taşınmasını sağlamaktadır (Sobchack, 2004: 80-82). Böylece duyuşal sinema, izleyiciyi soyut ve makro ölçekli sorunlarla karşı karşıya getirdiğinde, beden-imaj arasındaki bu yoğun, literal ve etik olarak yüklü ilişki, izleyicinin kendini, mesafeli bir gözlemci yerine, çevresel tahribatın maddesel sonuçlarına dokunan ve hisseden bir özne olarak konumlandırmasını sağlamaktadır. Bu, sinemanın, küresel krizlerin gerektirdiği empatik ve kolektif sorumluluğu, bilişsel düzeyden ziyade, bedensel bir zorunluluk olarak aktarmasında da önemli bir kuramsal temel teşkil etmektedir. Bu doğrultuda sinemanın en yaşamsal işlevi, Amitav Ghosh’un *The Great Derangement* (2016: 12) adlı eserinde “büyük akıl tutulması” olarak tanımladığı, iklim krizinin edebi ve sanatsal temsiller aracılığıyla yeterince ciddiyetle ele alınamama durumunu aşma yönündeki potansiyelinde yatmaktadır. Ghosh’un kavramsallaştırmasıyla sinema, ekolojik, ekonomik ve kültürel krizlerin birbirine içkin yapısını görünür kılarak kolektif bir “gezegensel tahayyül” (planetary imagination) inşasına katkı sunabilecektir. Bu tahayyül, yalnızca sanatsal bir yaratıcı eylem değil, aynı zamanda gezegensel ölçekte bir etik sorumluluk çağrısıdır. Dolayısıyla geleceğin sineması, görsel yenilik ya da teknik ilerlemenin ötesinde; etik sorumluluk, temsil adaleti ve duyumsal dönüşüm gibi kurucu ilkeler doğrultusunda yeniden kurgulanmalıdır.

Sonuç ve Değerlendirme

Antroposen olarak adlandırılan bu yeni jeolojik dönemin sinema sanatı üzerindeki etkilerine yönelik incelemeler, ekolojik krizin yalnızca yeni tematik açılımları ve anlatı yapılarını tetiklemediğini, aynı zamanda sinematografik söylemin biçimsel yapısını da derin bir dönüşüme zorladığını ortaya koymaktadır. Çalışmanın ilk temel bulgusu, bu dönüşümün özellikle biçimsel ve estetik düzlemde belirginleştiğini göstermektedir. Geleneksel insanmerkezci bakış açıları ve lineer anlatı ritimleri, yerlerini yavaş sinema (slow cinema) estetiğine, insan-dışı varlıkların algısal perspektiflerini yansıtan görsel stratejilere ve ekolojik yıkımın ölçülemez ölçeğini sezgisel düzeyde iletmeyi amaçlayan soyutlamalara bırakmalıdır. Bu estetik kırılmalar, Antroposen'in ürettiği yeni gerçeklik algısını izleyiciye aktarmada kritik bir rol üstlenmektedir. Bu biçimsel dönüşüme paralel olarak, sinemada anlatısal ve tematik düzlemde de önemli bir yeniden yapılanma gözlemlenmektedir. Klasik -doğaya karşı insan- çatışmasının yerini; iklim kaygısı (eco-anxiety), ekolojik yas (ecological grief), türler-arası adalet ve posthümanist sorgulamalar gibi daha karmaşık ve içselleştirilmiş temalar almalıdır. Bu yeni anlatı örüntüleri, bireysel kahramanlık mitoslarını geri plana iterken; kolektif sorumluluk, türsel kırılabilirlik ve ekolojik ortaklık gibi kavramları merkezine almakta ve izleyiciyi pasif bir gözlemci konumundan çıkararak, ekosinematik bir bakış açısıyla ekolojik sistemin etkin bir bileşeni hâline getirmeyi hedeflemelidir. Ancak bu dönüşüm yalnızca ekran üzerindeki temsillerle sınırlı değildir. Çalışmanın en belirleyici vurgusu, sinemanın kendi üretim pratikleriyle yüzleşmesinin gerekliliğidir. Bu bağlamda sürdürülebilir ekosinema pratikleri, üretim etiği ilkeleri ve yeşil hikâye üreticiliği, alanın geleceğine dair eleştirel bir vizyonun temel yapıtaşlarını oluşturmaktadır. Film üretim süreçlerinde karbon salınımının azaltılması, atık yönetiminin optimize edilmesi ve çevresel etkilerin en aza indirilmesi, sinemanın temsil ettiği krize katkı sunmaktan kaçınmasının etik bir önkoşuludur. Ele alınan kuramsal çerçeveler, çevre araştırmalarına çok boyutlu bir bakış açısı kazandırma potansiyeli de taşımaktadır. Örneğin, slow violence (yavaş şiddet) kavramı, uzun süreli ekolojik yıkımların sosyo-politik ve etik etkilerini inceleyerek adalet araştırmalarını derinleştirebilir. Aynı biçimde, Solastalji çevresel kayıpların neden olduğu psikolojik kederi merkeze alarak öznel adaptasyon stratejilerine ışık tutabilecektir. Diğer bir çerçeve olan Ekosinema ise medyanın ekolojik krizleri temsil etme ve alternatif geleceklere tahayyül etme kapasitesini analiz ederek sanatsal müdahaleler ile toplumsal farkındalık arasındaki ilişkiyi güçlendirecektir. Bunun yanı sıra genel izleyici kitlesinin yaygın tüketim pratiklerinin bir uzantısı olan hızlı imge tüketimine dayalı izleyicilik rejiminden meditatif izleme biçimlerine geçişi, ekosinemanın kültürel ve ekolojik aciliyet taşıyan temel görevi olmalıdır. Scott MacDonald'a (2004: 109) göre sinemanın temel işlevi, geleneksel medya seyirciliğine bir alternatif sunarak, algıyı yeniden eğitmek olmalıdır. Bu yapı içerisinde köklü bir dönüşüm için, sinematik pratiklerin bilerek yavaşlatılması, uzun süreli dikkati modelleyen bir göz dostu meydan okuma olarak radikal bir şekilde benimsenmelidir. Bu nedenle klasik anlatıların aksine, deneysel filmler seyirciden sürekli dikkati talep ederek, çevre ya da doğayı geçici ve önemsiz kılan ticari medyanın eğilimine karşı çıkmaktadır. Bu meditatif süreklilik izleyicinin felaketlerin görsel sahnelerle indirgenmiş anlatılardan uzaklaşarak, çevresel süreçlerin etik, anlık ve maddi boyutlarını kavramasına olanak tanıyacaktır. Örneğin, James Benning'in California Trilogy'sinde olduğu gibi, izleyicinin zamanını yeniden düzenlemesini zorunlu kılan bu uzun soluklu, bütünleşik izleme deneyimleri izleme pratiğini ortak bir gezegenel bilinci ve etik düşüncüyü besleyen bir eylemsel farkındalığa dönüştürebilecektir. Ayrıca, Antroposen Çağı sineması; yalnızca tanıklık eden bir anlatı mecrası değil, aynı zamanda ekolojik duyarlılıkları inşa eden, gezegensel tahayyül alanlarını genişleten ve kendi üretim koşullarını eleştirel biçimde dönüştüren dinamik bir ifade rejimi olarak yeniden konumlanmalıdır. Bu bağlamda, sinemanın çağdaş kültürel meşruiyeti ve gelecek tahayyülü; içeriksel söylem ile üretim biçimleri arasında kurulacak etik, estetik ve anlatısal tutarlılığa bağlı olarak şekillenecektir. Bu dönüşüme uyum sağlamak ve katkı sunmak amacıyla sinema öğrencileri, akademisyenleri, sinema ve televizyon, radyo, televizyon ve sinema ile film tasarım bölümleri; yeşil prodüksiyon tekniklerini benimseyen uygulamalı atölyeler, çevre temalı anlatılarla eleştirel medya okuryazarlığını geliştiren ders içerikleri ve sürdürülebilirlik odaklı akademik işbirlikleri aracılığıyla hem çevre okuryazarlığını güçlendirebilir hem de sinemanın üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerinin ekolojik etkilerine karşı farkındalık yaratabilir.

Kaynakça

- Albrecht, G. (2005). Solastalgia: A new concept in human health and identity. *Philosophy, Activism, Nature*, 3. 41-55.
- Bayraktar, N. (2024). *Çevre dostu film yapımını destekleyen girişimler*. EkoFilm Platformu.
- Benjamin, W. (2019). *Work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*. Harvard University Press, Belknap Press.
- Best, J. (1914). Seeing the world by the cinema. *Pathé Cinema Journal*, 39.
- Bode, L. (2001). Ananova in 'the Kingdom of Shadows. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 7(1), 10-16.
- Bozak, N. (2012). *The cinematic footprint: Lights, camera, natural resources*. Rutgers University Press.

- Bradford, C., Mallan, K., Stephens, J., ve McCallum, R. (2008). Reweaving nature and culture: Reading ecocritically. In *New world orders in contemporary children's literature*. Palgrave Macmillan.
- Bruno, G. (2002). *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture and film*. Verso.
- Buchanan, C. (2016). *Carbon footprint of movie production location choice: The real cost* (Master's thesis). Harvard Extension School.
- Buell, L. (1995). *The environmental imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture*. Harvard University Press.
- Chen, L. (2022). Toxicity of film production: Materializing the light and shadow. In *Proceedings of the 2021 International Conference on Social Development and Media Communication (SDMC 2021)*. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. Atlantis Press.
- Community Passbolt. (2023). *Number of photos 2023: Statistics and trends*.
- Corbett, C., ve Turco, R. (2006). *Sustainability in the motion picture industry*, 2–83. University of California, Los Angeles, Institute of the Environment.
- Crutzen, P. J., & Stoermer, E. F. (2000). The Anthropocene. *Global Change Newsletter*, 41, 17–18.
- De Luca, T. (2022). *Planetary cinema: Film, media and the Earth*. Amsterdam University Press.
- de Parville, H. (1896). *Le cinématographe*. *Les Annales Politiques et Littéraires: Revue Populaire Paraissant Le Dimanche*.
- Doğan, N., & Dalkılıç, İ. (2023). Environmental footprint of Hollywood film industry: myths vs facts. *Environmental science and pollution research international*, 30(30).
- Écoprod. (2024). *Green production for the film and TV industries*. Écoprod.
- El, E. (2019). *Çağdaş Amerikan çevreci edebiyatında yavaş şiddet olgusu* (Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Anabilim Dalı). YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Fay, J. (2018). *Inhospitable world: Cinema in the time of the Anthropocene*. Oxford University Press.
- Fell, E., & Lukianova, N. (2018). Arts of living on a damaged planet: Ghosts and monsters of the Anthropocene. *The Philosophical Quarterly*, 68(272).
- Fort, J. A. (2021). André Bazin's eternal returns: An ontological revision. *Film-Philosophy*, 25(1).
- Frammartino, M. (Director). (2021). *Il buco* [Film]. Doppio Nodo Double Bind, Rai Cinema.
- Ghosh, A. (2016). *The great derangement: Climate change and the unthinkable*. University of Chicago Press.
- Green Screen Project Europe. (2024). *Film industry carbon footprint*. Artshelp, 1.
- Green Screen Toronto. (2008). *Environmental assessment of the film-based industries*. Green Screen Toronto.
- Hansen, M. B. N. (2008). *New philosophy for new media*. MIT Press.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Harvey, O. (2006). Marshall McLuhan on technology, subjectivity and 'the sex organs of the machine world'. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 20(3), Taylor & Francis.
- Helzlsouer, V., Spielmann, S., ve Trottnow, J. (2022). Green screens, green pixels and green shooting. In *ACM SIGGRAPH 2022 Talks*. ACM.
- Hughes, H. (2015). Adrian J. Ivakhiv (2013) Ecologies of the moving image: Cinema, affect, nature. *Film-Philosophy*, 19(1).
- Ivakhiv, A. J. (2013). *Ecologies of the moving image: Cinema, affect, nature*. *Environmental Humanities Series*. Wilfrid Laurier University Press.
- Jacobson, B. R. (2015). *Studios before the system: Architecture, technology, and the emergence of cinematic space*. Columbia University Press.
- Jensen, K. A., ve Wallace, M. L. (2015). Introduction: Facing emotions. *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, 130(5), 1249–1268.

- Koch, G. (2014). Film as experiment in animation: Are films experiments on human beings? In K. Beckman (Ed.), *Animating film theory*, Duke University Press.
- Kossakovsky, V. (Director). (2020). *Gunda* [Film]. Altitude Film Sales.
- Kracauer, S. (1995). *The mass ornament: Weimar essays* (T. Y. Levin, Çev.). Harvard University Press.
- Kracauer, S. (2004). *From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film*. Princeton University Press.
- Kracauer, S. (2015). Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu (Ö. Çelik, Çev.). Metis Yayıncılık.
- Küngerü, A. (Ed.). (2024). *Sinema ve Antroposen* (1. basım). Nobel Bilimsel Eserler.
- Lauwrensia, A. P., ve Ariestya, A. (2022). The green storytelling marketing: Influencing consumer purchase decision through environmental consciousness. *Jurnal Komunikasi Profesional*, 6(1).
- Löwy, M. (2019). Walter Benjamin against the 'murder' of nature. In *Romantic anti-capitalism and nature*. Routledge.
- MacDonald, S. (2004). Toward an eco-cinema. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 11(2).
- Malhotra, A., ve Feenberg, A. (1995). *Alternative modernity: The technical turn in philosophy and social theory*. University of California Press.
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Marx, K. (1999). *Karl Marx on revolution* (S. K. Padover, Ed.). McGraw-Hill, 5.
- Marx, K., ve Engels, F. (1972). The Karl Marx library (S. K. Padover, Ed.). McGraw-Hill.
- Mattelart, A. (2001). *İletişimin dünyasallaşması* (H. Yücel, Çev.). İletişim Yayınları.
- Maxwell, R., ve Miller, T. (2012). *Greening the media*. Oxford University Press.
- Meilani, M. (2021). Sustainability and eco-friendly movement in movie production. *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science*, 794(1), 1–5. IOP Publishing.
- Mişon, A. (1898). *Bibiheybatda neft fontanı yanğını* [Kısa film]. Bakü, Azerbaycan.
- Morton, T. (2016). *Dark ecology: For a logic of future coexistence*. Columbia University Press.
- Murray, R. L., ve Heumann, J. K. (2019). *Ecocinema in the city*. Routledge.
- Nancy, J.-L., ve Barrau, A. (2014). *What's these worlds coming to?* Fordham University Press.
- Nergiz, S., ve Kavukcu, E. (2024). Ekolojik krizin solastaljik etkileri ve buzun sanatta kullanılması. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 21(1), 227–248.
- Nixon, R. (2011). *Slow violence and the environmentalism of the poor*. USA: Harvard University Press.
- Öksüz Karademir, C. (2023). Film endüstrisinde sürdürülebilirlik. In B. Türk (Ed.), *Sürdürülebilirlik ve kültürel üretim*, Nobel Bilimsel Eserler.
- Rifkin, S. J. (2011). *André Bazin's "Ontology of the Photographic Image": Representation, Desire, and Presence* (Doctoral dissertation). Carleton University.
- Rust, S., Monani, S., ve Cubitt, S. (Eds.). (2013). *Ecocinema theory and practice*. Routledge.
- Rust, S., Monani, S., ve Cubitt, S. (Eds.). (2023). *Ecocinema theory and practice 2*. Routledge.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. University of California Press.
- Szerszynski, B. (2003). Technology, performance and life itself: Hannah Arendt and the fate of nature. *The Sociological Review*, 51(2).
- Topal, G. (2025). *Antroposen çağında bir bilinç oluşturma çabası olarak ekosinema üzerine inceleme* (Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Tsing, A. L. (2015). *The mushroom at the end of the world: On the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton University Press.
- Tsing, A. L., Bubandt, N., Gan, E., ve Swanson, H. A. (Eds.). (2017). *Arts of living on a damaged planet: Ghosts and monsters of the Anthropocene*. University of Minnesota Press.

- Victory, J. D. (2015). Green shoots: Environmental sustainability and contemporary film production. *Studies in Arts and Humanities*, 1(1).
- Weigel, M. (2019). Inhospitable world: Cinema in the time of the Anthropocene by Jennifer Fay (review). *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, 59(1).
- White, D. (2018). *Film in the Anthropocene: Philosophy, ecology, and cybernetics*. Palgrave Macmillan.
- Willoughby, G. (1991). Keyan Tomaselli and the task of cultural criticism. *Journal of Literary Studies*, 7(1).
- Wróblewska, A. (2021). Zrównoważona produkcja filmowa w Polsce. Geneza i perspektywy. *Zarządzanie w Kulturze*, 22(3).
- Yılmaz, Ç. (2021). *Ekosinema: Çevreci film eleştirisine giriş*. Doruk Yayınları.

Extended Abstract

Aim and Scope

This study examines the evolving role of cinema within the context of the Anthropocene, a geological epoch conceptualized to denote the decisive and often irreversible impact of human activity on the Earth's climate and ecosystems. While the Anthropocene is frequently approached primarily as a scientific category, this research reframes it as a multidimensional crisis that radically reconfigures modes of cultural production, regimes of representation, and aesthetic sensibilities. Cinema, as a cultural form that emerged concurrently with the material infrastructures of the Industrial Revolution and is deeply entwined with resource-intensive practices, is understood both as a symptom of the Anthropocene and as one of its most potent instruments for critical reflection. The central aim of this study, therefore, is to explore how cinema might evolve beyond classical narrative structures and aesthetic conventions that often fail to adequately engage with the spatial, temporal, and ethical complexities inherent in ecological collapse.

Methods

The research employs a theoretical and interdisciplinary methodology grounded in ecocriticism, media theory, and Anthropocene studies. Through close textual and conceptual analysis, it interrogates selected films and theoretical frameworks that exemplify cinema's capacity to reflect, mediate, and reconfigure ecological awareness. The study approaches the cinematic medium not only as a representational system, but also as a material assemblage implicated in planetary infrastructures. Particular emphasis is placed on narrative form, aesthetic strategy, and their convergence with philosophical and environmental discourse.

Findings

The study asserts that for cinema to retain its cultural and ethical relevance amidst the challenges of the Anthropocene, it necessitates a paradigmatic transformation. Such a shift entails a fundamental rethinking of its narrative logics, aesthetic codes, and material practices in relation to the broader planetary condition. Subsequently, by embracing ecologically attuned forms of storytelling and production, cinema can transcend its conventional role as a spectacle-generating apparatus and emerge as a medium capable of fostering ethical reflection and ecological consciousness. Ultimately, this contribution to the cultivation of a shared planetary imagination is positioned not merely as an artistic ambition, but as a cultural and ethical imperative.

Conclusion

This study demonstrates that cinema, situated within the epochal framework of the Anthropocene, cannot remain confined to its traditional narrative and aesthetic paradigms if it is to sustain cultural and ethical relevance. By reframing the Anthropocene as a multidimensional crisis rather than a solely scientific category, this research underscores cinema's dual position as both a symptom of ecological collapse and a critical instrument for its interrogation. The interdisciplinary approach adopted here -drawing on ecocriticism, media theory, and Anthropocene Studies- reveals that cinematic practices are deeply entangled with planetary infrastructures, thereby necessitating a reconsideration of their material and representational dimensions. The findings suggest that cinema's future lies in its capacity to cultivate ecologically attuned modes of storytelling and production that move beyond spectacle toward fostering ethical reflection and planetary consciousness. Such a paradigmatic transformation positions cinema not merely as an artistic endeavor but as a cultural and ethical imperative, capable of contributing to the formation of a shared planetary imagination. In this sense, cinema's evolving role in the Anthropocene is inseparable from broader questions of responsibility, sustainability, and collective survival, marking it as a vital site for reconfiguring cultural production in the face of ecological crisis.