



e-ISSN:2980-2342

ULUSLARARASI TASARIM VE SANAT DERGİSİ
International Journal of Design and Art



Cilt:3 Sayı:2, Aralık 2025
Volume:3 Issue:2, December 2025

**EKOSİNEMA TARİHİNİN ARKEOLOJİSİ: SİNEMA
PERDESİNDE EKOLOJİK BİLİNCİN KURAMSAL İZLERİ ***

***THE ARCHAEOLOGY OF ECOCINEMA HISTORY: THEORETICAL
TRACES OF ECOLOGICAL CONSCIOUSNESS ON THE CINEMA SCREEN***

Gökhan Topal¹

¹ Öğr. Gör. Dr., Gaziantep İslam Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, TBMYO, Radyo ve Televizyon Teknolojisi Programı, Gaziantep, Türkiye, ORCID: 0000-0001-6280-1346
Sorumlu Yazar: gokhan.topal@gibtu.edu.tr

Araştırma Makalesi/Research Article

ÖZET

Sinema, ortaya çıktığı ilk andan itibaren doğa ve çevreyle kurduğu karmaşık ilişki nedeniyle beşerî bilimler alanında dikkate değer bir inceleme nesnesi hâline gelmiştir. İçinde bulunduğumuz Antroposen dönemin varsayımsal bağlamında, küresel ekolojik krizin görünürlüğünün artmasıyla birlikte sinemanın bu konudaki temsilleri ve etkileri, akademik ilginin merkezine yerleşmiştir. Bu çalışma, sinemanın doğa ve çevreyle olan etkileşimini tarihsel ve kuramsal bir çerçevede ele alarak, ekosinema eleştirisinin gelişim sürecini 1990'lardan günümüze kadar incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada kuramsal sentez ve literatür temelli tarihsel inceleme yaklaşımlarını bir araya getiren karma bir yapı benimsenmiş ve ekosinema tarihi bağlamında geliştirilen eserler doğrultusunda bir yol haritası oluşturulmuştur. Bu oluşum, eksiksiz olmamakla birlikte, ekosinemanın yalnızca doğa imgelerinin temsiliyle sınırlı bir alan olarak değerlendirilemeyeceğini ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda makale, ekosinemanın izleyicide ekolojik farkındalık yaratma, çevresel duyarlılığı geliştirme ve toplumsal dönüşüme katkı sağlama potansiyelini vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler

Ekosinema,
antroposen, ekoeleştiri,
sinema.

ABSTRACT

Since its inception, cinema has become a significant subject of inquiry within the humanities due to its complex relationship with nature and the environment. Within the context of the Anthropocene, the increasing visibility of the global ecological crisis has brought cinematic representations and their environmental implications to the center of academic attention. This study aims to examine the interaction between cinema and the natural world within a historical and theoretical framework, focusing specifically on the development of ecocinema criticism from the 1990s to the present day. The research adopts a hybrid structure, combining the approaches of theoretical synthesis and literature-based historical review, and establishes a roadmap based on seminal works developed within the history of ecocinema. Although not exhaustive, this trajectory demonstrates that ecocinema cannot be confined to the mere representation of natural imagery. Accordingly, the article emphasizes the potential of ecocinema to foster ecological awareness in viewers, enhance environmental sensitivity, and contribute to broader processes of social transformation.

Keywords

Ecocinema,
anthropocene,
ecocriticism, cinema.

Gönderilme Tarihi: 13.10.2025

Kabul Tarihi: 26.11.2025

Bu makaleye atıf yapmak için/To cite this article:

Gökhan, T. (2025). Ekosinema Tarihinin Arkeolojisi: Sinema Perdesinde Ekolojik Bilincin Kuramsal İzleri. Ideart Uluslararası Tasarım ve Sanat Dergisi, 3(2), 18-50.

* Bu makale, Antroposen Çağında Bir Bilinç Oluşturma Çabası Olarak Ekosinema Üzerine İnceleme (2025) adlı Doktora tezinden üretilmiştir.

1. GİRİŞ

Sinematografi, 19. yüzyılın sonlarında teknolojik bir yenilik olarak ortaya çıkmış ve ilk yıllarında çevresel olgulara tanıklık etse de bu tanıklık, bilinçli bir ekolojik duyarlılık temelinde şekillenmemiştir. Erken dönem sinema eserlerinde doğa ve çevre temalarının sistematik biçimde ele alınmadığı görülse de sinemanın ilk adımlarından itibaren doğayla kurulan ilişkinin izlenebilir olduğu açıktır. Örneğin, Birt Acres'in *Rough Sea at Dover* (Acres, 1895) adlı filminde dalgaların görkemli hareketi bir gösteri unsuru olarak sunulurken; Lumière Kardeşler'in Kamill Serf tarafından çekilen *Oil Wells of Baku* (Sarf, 1896) ile Thomas Edison'un yapımcılığında *Sorting Refuse at Incinerating Plant* (Porter, 1903) ve *New York City Dumping Wharf* (Blair, 1903) yapımları, artan sanayileşmenin çevresel etkilerine dair ilk sinematografik kayıtlar arasında yer almaktadır. Bu örnekler, sinemanın çevreye dair bir kayıt aracı olarak işlev görmeye başladığını gösterse de bu ilişkinin zamanla dramatik bir dönüşüm geçireceği açıktır. 1930'lu yıllarda Aleksandr Dovzhenko'nun *Zemlya/Earth* (Dünya) (Dovzhenko, 1930) adlı filminde insan ve doğa arasında simbiyotik bir birliktelik kurularak, doğa pasif bir arka plan olmaktan çıkarılıp anlatının etkin bir öznesi hâline getirilmiştir. Buna karşılık, klasik Amerikan Western türü filmler, özellikle John Ford'un *The Searchers* (Çöl Aslanı) (Ford, 1956) gibi yapımları, doğayı fethedilmesi gereken bir "vahşi Batı" olarak kurgularken onu medeniyetin hizmetine sunulacak pasif bir nesneye indirgemektedir. 1970'li yıllar ise küresel çevre hareketinin yükselişiyle birlikte sinemaya ekolojik kaygıların güçlü biçimde taşındığı bir dönem olarak öne çıkmaktadır. *Planet of the Apes* (Maymunlar Cehennemi) (Schaffner, 1968), *Silent Running* (Sessiz Kaçış) (Trumbull, 1972), *Logan's Run* (Loganın Kaçışı) (Anderson, 1976) ve *Soylent Green* (Fleischer, 1973) gibi yapımlar, distopik imgeler aracılığıyla modern dünyanın çevresel sorunlarına dair derin endişeleri perdeye taşımış; sinemanın yalnızca bir tanıklık aracı değil, aynı zamanda ekolojik eleştiri imkânı sunan bir platform olabileceğini ortaya koymuştur. Bu tarihsel çeşitlilik, sinema eserlerinin doğayı nasıl temsil ettiğinin çok katmanlı ve ideolojik bağlamlarla örülü olduğunu göstermektedir. Bu noktada ekosinema eleştirisi, filmleri yalnızca içerdiği doğa imgelerine indirgemekten kaçınarak; anlatısal yapılar, söylemler, metinler arası ilişkiler ve izleyici algısının dönüştürülme potansiyeli gibi unsurları kapsayan kapsamlı bir analiz yaklaşımı talep etmektedir. Tarihsel perspektiften bakıldığında, ekosinema eleştirisinin kurumsal ve metodolojik ilgiye kavuşması 21. yüzyılın başlarında hız kazanmıştır. Donna Haraway ve Barbara Crowther gibi öncü feminist kuramcılarının 1980'ler ve 1990'larda ürettiği çalışmaların yanı sıra, Jhan Hochman'ın *Green Cultural Studies* (1998), Gregg Mitman'ın

Reel Nature (1999), Derek Bousé'nin *Wildlife Films* (2000), David Ingram'ın *Green Screen* (2000) ve Scott MacDonald'ın *The Garden in the Machine* (2001) gibi yapıtlar, farklı sinema türlerini ve ekolojik temaları çok yönlü bir bakış açısıyla inceleyerek ekosinemanın kuramsal çerçevesini şekillendirmiştir. Antroposen Çağı'nın sinemadaki yansımaları da bu kuramsal çerçeve içinde değerlendirilmelidir. Bu çağın etkileri, yalnızca doğrudan çevre temalı filmlerle sınırlı kalmayıp, farklı türlerdeki yapımlarda da kendini göstermektedir. Örneğin, James Cameron'ın *Avatar* (Cameron, 2009) ve *The Terminator* (Cameron, 1984) filmleri teknolojik ilerlemenin doğa üzerindeki etkilerini sorgularken; Ridley Scott'ın *Alien* (Yaratık) (Scott, 1979) ve *Blade Runner* (Bıçak Sırtı) (Scott, 1982) yapımları, insan-doğa ilişkisini uzay ve yapay zekâ bağlamında yeniden düşünmeye açmaktadır. Steven Spielberg'in *Jaws* (Spielberg, 1975) filmi deniz ekosistemine dair korku temsilleri üretirken; Robert Zemeckis'in *What Lies Beneath* (Gizli Gerçek) (Zemeckis, 2000) ve Marc Forster'ın *World War Z* (Dünya Savaşı Z) (Forster, 2013) gibi filmler, doğaüstü ve salgın temaları üzerinden çevresel tehditleri işlemektedir. Darren Aronofsky'nin *Noah* (Nuh: Büyük Tufan) (Aronofsky, 2014) filmi mitolojik anlatılarla iklimsel felaketi birleştirirken; Alfonso Cuarón'un *Children of Men* (Son Umut) (Cuarón, 2006) yapımı doğurganlık krizini çevresel çöküşle ilişkilendirmektedir. Doğrudan felaket sinemasına ait olan *Armageddon* (Michael Bay, 1998), *Deep Impact* (Derin Darbe) (Mimi Leder, 1998), *The Core* (Kor) (Jon Amiel, 2003), *Geostorm* (Uzaydan Gelen Fırtına) (Dean Devlin, 2017), *Volcano* (Yanardağ) (Mick Jackson, 1997), *Dante's Peak* (Dante Yanardağı) (Roger Donaldson, 1997), *The Impossible* (Kıyamet Günü) (J. A. Bayona, 2012), *Deepwater Horizon* (Deepwater Horizon: Büyük Felaket) (Peter Berg, 2016), *The Perfect Storm* (Kusursuz Fırtına) (Wolfgang Petersen, 2000) ve *Waves* (Dalgalar) (Trey Edward Shults, 2019) gibi yapımlar, doğa olaylarının yıkıcılığına odaklanarak insanın kırılganlığını vurgulamaktadır. Bununla birlikte, *District 9* (9. Bölge) (Neill Blomkamp, 2009), *Chicken Run* (Tavuklar Firarda) (Peter Lord ve Nick Park, 2000), *Warm Bodies* (Sıcak Kalpler) (Jonathan Levine, 2013) ve *The Island of Dr. Moreau* (Dr. Moreau'nun Adası) (John Frankenheimer, 1996) gibi filmler, türler arası geçişlerle ekolojik ve etik meseleleri ele almaktadır. Disney'in klasik animasyonu *Bambi* (David Hand, 1942) ise ormansızlaşma ve hayvan hakları gibi temaları erken dönem sinema diliyle işlemektedir. Tüm bu örnekler, ekosinemanın yalnızca belli başlı temalarla sınırlı olmadığını aynı zamanda bilimkurgu, felaket, animasyon ve korku gibi türlerde de çevresel bilinç üretilebildiğini göstermektedir. Dolayısıyla ekosinema, film çalışmalarında çevresel bilinç, estetik temsil,

ideoloji ve izleyici deneyimi arasında köprü kuran disiplinlerarası bir yaklaşım olarak ele alınmalıdır.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışma metodolojik düzlemde, kuramsal sentez ve literatür temelli tarihsel inceleme yaklaşımlarını bir araya getiren karma bir yapı sergilemektedir. Araştırma ekosinema eleştirisinin gelişim sürecini, 1990'lardan günümüze kadar incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın temel hareket noktası, ekosinema alanında üretilen kuramsal, tarihsel ve eleştirel literatürü bütüncül bir çerçevede inceleyerek, sinema tarihinde ekolojik bilincin görünür kılındığı düşünsel izleri takip etmektir. Bu doğrultuda çalışma, öncelikle literatür temelli tarihsel inceleme yöntemiyle sinemanın doğa ve çevreyle kurduğu ilişkinin zaman içindeki dönüşümünü ortaya koymuştur. Bu süreçte erken dönem film örneklerinden başlayarak, 1930'lar, 1970'ler ve 2000'li yılların yapımlarına kadar uzanan kronolojik bir iz sürüm gerçekleştirilmiştir. Bu tarihsel analiz, sinemanın ilk adımlarından itibaren doğayla kurulan ilişkinin izlenebilir olduğunu göstermiş ve ekosinema eleştirisini ele alan veri kaynakları da alandaki mevcut akademik literatürden beslenmiştir. Bu tarihsel incelemenin yanı sıra çalışma kuramsal sentez yöntemiyle ilerlemiştir. Bu yöntem ekosinema alanındaki dağınık, disiplinlerarası ve çok katmanlı kuramsal görüşleri bir araya getirmeyi amaçlamış, böylece ekosinema yapıtlarının izleyicide ekolojik farkındalık yaratma, çevresel duyarlılığı geliştirme ve toplumsal dönüşüme katkı sağlama potansiyeli bütüncül biçimde değerlendirilmiştir. Bu sentez ile sinema eserlerinin doğayı temsil etme biçiminin çok katmanlı ve ideolojik bağlamlarla örülü olduğu vurgulanmıştır.

2. EKOSİNEMA TARİHİNİN YAKIN DÖNEM ARKEOLOJİSİ

Ekosinema eleştirisinin tarihsel gelişiminin ilk seyri, sinema ve doğa arasındaki ilişkiyi, özellikle sinematik antropolojinin doğaya daha yakın algılanan kültürleri (medeni ve sanayileşmiş dünyanın aksine) tasvir etme biçimleri üzerinden incelemiştir. Bu yaklaşımlara dair örnekler, McDougall'ın 1998 tarihli etnografik çalışmalarından Rony'nin 1996'da Flaherty'nin 1922 tarihli *Nanook of the North*'una (Kuzeyin Nanook) yönelik analizine ve diğer çeşitli örnekler kadar uzanmaktadır. Ancak manzara ve etnografik çalışmalar film araştırmalarının hayati alanları olsa da bu incelemeler genellikle sinemanın insan merkezci boyutlarına odaklanmıştır. Bu, söz konusu çalışmaların, insan deneyiminin bilginin nihai hakemi olarak merkezçiliğini sorgulamadan, daha çok toplumsal veya kültürel kaygıları ele aldığı anlamına gelmektedir. Dolayısıyla, bu erken dönem eleştirisi büyük ölçüde

insanmerkezci bir bakış açısını korumuştur (Kääpä, 2014, s. 2). Bu çerçevede ele alınan sorunsallar kültürel, siyasi ve ekonomik bağlamlarıyla ilişkilendirilmiştir. Bu kuramsal zeminin inşasında bazı öncü çalışmalar belirleyici olmuştur. Örneğin, Jhan Hochman, *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel, and Theory* (1998, s. 2-5) adlı eserinde disiplinlerarası bir perspektif benimseyerek filmlerdeki çevresel temaların, doğayı pasif bir arka plan olmaktan çıkarıp aktif bir karakter konumuna getirebileceğini savunmuştur. Benzer şekilde, Gregg Mitman, *Reel Nature* (1999) adlı çalışmasında Amerikan vahşi yaşam filmlerinin tarihsel kökenlerini incelemiştir. Mitman, Theodore Roosevelt'in Afrika gezisi gibi olayların bu türün doğuşundaki rolüne dikkat çekerek, söz konusu filmlerin bir yandan çevre bilincini artırırken diğer yandan doğayı sömürgeci bir bakış açısıyla metalaştıran ve tüketim kültürünü besleyen ikili bir karaktere sahip olduğunu ortaya koymuştur. Bununla beraber *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema* (2000) adlı eseriyle Ingram, Hollywood'un doğal manzaraları sunarken çevresel sorunları, kirliliği ya da ekolojik bozulmayı göz ardı ederek mevcut tüketim düzeninin sorgulanmaksızın yeniden üretildiğini ileri sürmektedir (2000, s. 181-182). Ancak karşıt bir yaklaşımla Sean Brereton, *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema* (2005, s. 23) adlı çalışmasında, popüler ticari filmlerin ekolojik amaçlara hizmet edebilecek ütöpik idealler ve değerlerin tohumlarını da taşıyabileceğini belirtmektedir. Ancak bu dönem eleştirisi, özellikle manzara kavramı üzerinden yapılan analizlerle zenginleşmiştir. Bu alandaki çalışmalar, filmlerdeki manzara tasvirlerinin salt estetik birer unsur olmadığını, aynı zamanda derin kültürel, siyasi ve ideolojik anlamlar taşıdığını göstermiştir. Bu doğrultuda, Sean Cubitt'in *Ecomedia* (2005) ve Sidney Dobrin ile Sean Morey'nin *Ecosee* (2007) adlı eserleri, medyanın ekolojik etkileşimlerine dair felsefi ve maddi boyutları araştıran temel kuramsal kaynaklar arasında yer almaktadır. Örneğin, Deborah Carmichael'ın editörlüğünü üstlendiği *The Landscape of Hollywood Westerns* (2006, s. 4) adlı antoloji, Amerikan western filmlerindeki manzara kullanımının, yeşil dünya, kapitalist ilerlemenin ulusal kimlik ve milliyetçi ideolojilerin inşasındaki rolünü analiz etmiştir. Martin Lefebvre'nin *Landscape and Film* (2006) ve Robert Fish'in *Cinematic Countrysides* (2007) adlı çalışmaları, sinemadaki manzara kullanımını daha geniş bir tarihsel ve kültürel perspektifte ele almıştır. Sue Harper ve David Rayner'in *Cinema and Landscape* (2010, s. 24) derlemesi ise bu tartışmayı ulusal kimlik, sinema estetiği, kültürel coğrafya ve milliyetçilik arasındaki ilişki ekseninde genişletmiştir. Bu dönemin bir diğer belirleyici özelliği ise ekosinema teorisinin kendi ayakları üzerinde duran akademik bir alan olarak sağlamlaşmasıdır. Adrian Ivakhiv'in *Green Film Criticism and Its Futures* (2008)

başlıklı makalesi, hızla büyüyen bu alana yeni bir bakış açısı önermiş ve genel sinema metinlerini de ekolojik bakışla okunması gerektiğini nitelendirmiştir. Bununla birlikte ekosinema eleştiri alanını daha da çeşitlendiren Robin L. Murray ve Joseph K. Heumann, *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge* (2009, s. 18) adlı çalışmalarında, çevresel temaları işleyen filmleri yalnızca tek bir ekolojik mesaj üzerinden değil de ekolojik felaket, çevre politikaları, mekânın dönüşümü, eko-kahraman figürleri, eko-terörizm, nostalji ve medya üretiminin çevresel etkileri gibi çoklu ve katmanlı tematik okumalarla ele almıştır. Paula Willoquet-Maricondi'nin editörlüğünü yaptığı *Framing the World in Ecocriticism* (2010) de farklı film türlerindeki çevresel temaları analiz ederek ekosinema çalışmalarının kapsamını genişletmiştir.

1990-2010 yılları arasında sürekli bir devinimde olan ekosinema eleştirisi, sonrasında da analiz kapsamını ve derinliğini önemli ölçüde artırarak gelişimini sürdürmüştür. Bu teorik birikimi zirveye taşıyan çalışma ise Stephen Rust, Salma Monani ve Sean Cubitt'in editörlüğünü yaptığı *Ecocinema Theory and Practice* (2012) adlı antolojidir. Bu evrenin önemli bir yönelimi, analizin coğrafi odağını Hollywood'un ötesine taşımasıdır. Bu bağlamda, Sheldon H. Lu ve Jiayan Mi'nin editörlüğünü yaptığı *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge* (2009, s. 2) adlı eserde, Çin sineması üzerinden ülkenin karmaşık çevre politikalarını sinematografik biçimde eleştirirken, ekosinemayı ekolojik bilince sahip, biyosentrik ve insanmerkezci olmayan bir bakışla çevre, doğa ve hayvanlarla ilişki kuran bir sinema biçimi olarak ele almaktadırlar. Perspektifi daha da genişleten Patrik Gustafsson, *Transnational Ecocinema* (2013, s. 4) adlı eserinde ulus-devlet sınırlarını aşan bir ekolojik bilinç inşa etmede ulusötesi sinemanın potansiyeline dikkat çekmiştir. Benzer şekilde, Pietari Kääpä'nın *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas* (2015) çalışması, İskandinav sinemasında çevresel kimliklerin ulus-inşa süreçleriyle olan girift ilişkisini incelemiştir. Bu dönemin bir diğer önemli etkisi disiplinlerarası bir yaklaşımla, insan sonrası düşünce, medya çalışmaları, etik ve bilişsel bilimler gibi alanlarla kesişim noktalarına odaklanmasıdır. Bu doğrultuda, sinema metinlerindeki geleneksel insan merkezliği (antroposentrizm) aşarak, hayvanların, bitkilerin ve diğer canlıların perspektiflerini merkeze alan zoomorfik bir yaklaşım benimsemiştir. Pick ve Narroway'in *Screening Nature: Cinema Beyond the Human* (2013, s. 4) adlı eseri bu yaklaşımın önünü açmış ve realist, queer ile bilimkurgu filmlerindeki doğa temsillerinin derinlemesine analizini mümkün kılmıştır. Öte yandan Otto ve Kaplan gibi araştırmacılar, bilimkurgu sinemasının çevresel sorunlara dikkat çekme potansiyeline odaklanmıştır. Otto'nun *Green Speculations: Science Fiction and Transformative*

Environmentalism (2012, s. 2-3) çalışması, bilimkurgu metinlerinin çevresel dönüşümü nasıl kurguladığını ve bu kurgunun gerçek dünyadaki değişimleri etkileme olasılığını araştırmıştır. Kaplan ise *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction* (2015, s. xix) adlı eserinde, distopik filmlerin izleyicilere gelecekteki çevresel felaketlerin sonuçlarını göstererek onları eyleme teşvik edebileceğini öne sürmüştür. Kaplan, bu tür filmlerin izleyicilerde “travma öncesi stres sendromu” adı verilen bilinçaltı bir kaygı durumu yaratarak, bunun iklim değişikliği gibi küresel sorunlara karşı duyarlı bireyler yetiştirme fırsatı olarak değerlendirilebileceğini savunmuştur. Kaplan’ın çalışmasının ardından Brereton’un *Environmental Ethics and Film* (2015, s. 7) eseri, ekosinemada etik kaygıların nasıl merkezileştiğini inceleyerek, filmlerin sürdürülebilir yaşam ve çevresel adalet gibi konulara dikkat çekme potansiyeli aracılığıyla izleyici duyarlılığını artırma mekanizmalarını ortaya koymuştur. Aynı yıl, Rust, Monani ve Cubitt’in *Ecomedia: Key Issues* (2016) başlıklı derlemesi, medyanın çevresel kriz bağlamında oynadığı iki yönlü rol; çevreyi nasıl temsil ettiği ve aynı zamanda kendisinin bir çevresel etki olarak nasıl işlediği biçiminde öne çıkmaktadır. Benzer şekilde, Starosielski ve Walker’ın *Sustainable Media: Critical Approaches to Media and Environment* (2016, s. 3) çalışması, medya teknolojilerinin çevresel ayak izini ve sürdürülebilir medya kavramının kuramsal çerçevesini tartışmıştır. Bu perspektif, Elena Past’ın *Italian Ecocinema Beyond the Human* (2019) incelemesiyle İtalyan sinemasına ekoeleştirel bir bakış açısıyla taşınmıştır. Past, sinema endüstrisinin fosil yakıtlara bağımlılığı, atık üretimi, hayvan kullanımı ve insanın doğa ile olan ilişkisinin yeniden değerlendirilmesi gibi kritik endüstriyel ve etik meselelere odaklanarak ekosinemanın kapsamını film metinlerinin ötesine genişletmiştir. Narine’nin *Eco-Trauma Cinema* (2018) eseri, sinema metinlerindeki travma anlatılarının, ekolojik felaketlerin bireyler ve toplumlar üzerindeki psikolojik etkilerini anlamada kritik bir rol oynadığını belirtmektedir. Narine (2018, s. 4-21), ekolojik travmanın bireysel ve toplumsal psikolojide bıraktığı izleri sinema üzerinden analiz ederek, bu filmlerin hem bireysel iyileşme süreçlerine hem de toplumsal bilinçlenme hareketlerine katkı sağlayabileceğini ileri sürmektedir. Bunun yanı sıra, Pike ve Whitley gibi araştırmacılar, Disney gibi büyük stüdyoların ürettiği animasyon filmlerinin, çocukların doğa algısının inşasında önemli bir işleve sahip olduğunu ileri sürmektedir. Pike ve Whitley’nin *The Idea of Nature in Disney Animation* (2008) ve *Enviro-Toons: Green Themes in Animated Cinema and Television* (2012) adlı eserleri, bu filmlerdeki doğa tasvirlerinin, çocukların doğaya karşı olumlu duygular geliştirmelerine ve çevreye duyarlı bireyler olarak yetişmelerine katkı sağladığını vurgulamaktadır (Moore, 2016). Bu çalışmalar, popüler

kültürel formların pedagojik etkisini ve erken yaşta çevre bilinci aşılamadaki gücünü göstermektedir. Bunun yanı sıra Ivakhiv, *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature* (2013, s. 6-10) adlı çalışmasında, jeomorfik, biyomorfik ve antropomorfik boyutlar aracılığıyla sinemayı bir “dünya üretimi” olarak tanımlayan bir model sunmaktadır. Bu model, filmin pasif bir temsil olmaktan öte, izleyiciyle etkileşime girerek algısallıkla birlikte sosyo-ekolojik düzeyde gerçekliği dönüştürme potansiyeli taşıyan dinamik bir süreç olduğunu savunmaktadır. Weik von Mossner’in derlediği *Moving Environments: Affect, Emotion, Ecology, and Film* (2014, s. 1-6) adlı kitap, çevresel film çalışmalarında duygulanım ve hissin önemini vurgulayarak; filmlerin izleyicinin çevreye yönelik duygusal tepkilerini şekillendirerek düşünce ve tutumlarını etkileme gücüne sahip olduğunu ve böylece de popüler ticari filmlerin bile duygusal çekicilikleri sayesinde etkili birer ekofilm olabileceğini aktarmaktadır. Bu bağlamda sinema, salt bir temsil aracı olmanın ötesinde, izleyicinin ekolojik meselelerle duygusal bir bağ kurmasını ve ekolojik empati geliştirmesini sağlayan bir araç olarak değerlendirilmektedir. Bunun yanı sıra Robert Geal’ın 2021 tarihli *Ecological Film Theory and Psychoanalysis: Surviving the Environmental Apocalypse in Cinema* adlı çalışması, eko-dilbilim ve psikanalizi kullanarak çevre filmlerini incelemektedir. Eserde, kültürün ekolojik krizdeki rolünü sorgulayarak, kartezyen öznelliğin çevresel yıkımın bir semptomu olduğunu ve bu durumun, film izlemek gibi günlük dilsel etkinliklerle pekiştirildiği öne sürülmektedir (2021, s. 5-34). Bunun yanı sıra Adam O’Brien’in 2018 tarihli *Film and the Natural Environment: Elements and Atmospheres* (2018, s. 26) adlı çalışması, sinema ve doğal dünya arasındaki ilişkiyi incelerken, doğayı tür ve ulusal sinema bağlamında pasif bir arka plan olmaktan çıkarıp, anlatıları ve karakterleri şekillendiren aktif bir “yaratıcı kaynak” olarak merkeze almaktadır. Robin L. Murray ve Joseph K. Heumann’ın *Ecocinema and the City* (2018, s. 3) adlı çalışma da sinema kültürünün kent toplumu ve ekonomisiyle olan bağlarını araştırmaktadır.

Günümüzde, insan eylemlerinin çevresel yıkıma yol açan jeolojik bir güç olarak tanımlandığı Antroposen Çağı (Crutzen ve Stoermer, 2000), sinema sanatında bu dönemin temsili, sorgulanması ve pekiştirilmesi bağlamında da incelenmektedir. Jennifer Fay’ın *Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene* (2018) adlı çalışması, sinema tarihinin farklı kesitlerinde (Keaton’ın iklim değişikliği mizahından Çin’in Üç Boğaz Barajı projelerine, film noir’ın karanlık kent ekolojilerinden erken Antarktika keşif filmlerine kadar) insan kaynaklı mekân ve atmosfer tasarımlarını ele almaktadır. Dr. Toby Neilson’ın *Imagining the Anthropocene* (2020) başlıklı tezi ise küresel ekolojik krizlerin çağdaş

bilimkurgu sinemasını nasıl etkilediğini ve insanlığın Dünya ile değişen kaderini nasıl yansıttığını ekoeleştirel bir bakışla analiz etmektedir. Bu eleştirel yaklaşım, Julia Leyda'nın *Anthroposcreens* (2023) adlı çalışmasında devam etmektedir. Leyda, Hollywood'un iklim kurgularında sıklıkla Beyaz ataerkil üreme fütürizmini yeniden üretmesinin yanı sıra, iklim bilinçdışını, ırkı ve petrolü merkezine alan alternatif anlatıları incelemektedir. Ayrıca Katarzyna Paszkiewicz ve Andrea Ruthven'in editörlüğünü üstlendiği *Cinema off/for the Anthropocene* (2025) kitabı, Antroposen'in yol açtığı yıkımı yalnızca kabul etmekle yetinmeyip, eleştirel post-hümanizm ve yerli medya çalışmaları gibi çeşitli perspektiflerden yararlanarak; duygulanım, tepki verme yetisi ve insan ötesi akrabalık kavramları aracılığıyla dünyada yaşamının yeni yollarını sinema üzerinden düşünmeyi teşvik etmektedir. Böylelikle, *Ecocinema Theory and Practice II* (2023) adlı eserde de vurgulandığı üzere, ekosinema artık yalnızca tek bir boyuta odaklanmakla kalmayıp; yerli toprakların işgali, ormansızlaşma, hayvan hakları ihlalleri, petrokimya endüstrisinin etkileri, atık yönetimi ve okyanus kirliliği gibi küresel sorunları siyasi bağlamlarıyla birlikte değerlendirmektedir. Bu nedenle, estetik, bilişsel ve felsefi perspektifleri bir araya getirerek ekosinemanın yalnızca çevre temalı filmlerle sınırlı olmadığını; avangart sinema, korku filmleri, film festivalleri (vd.) gibi çok çeşitli alanları da kapsadığı ortaya koyulmaktadır (Rust, Monani ve Cubitt, 2022).

3. ANTROPOSEN ÇAĞI'NDA EKOSİNEMANIN GENİŞLEYEN ROLÜ

Son yirmi yılda ekoeleştirel bir bakış açısıyla şekillenen ekosinema, Antroposen olarak adlandırılan yeni jeolojik çağın hızlanan ivmesi karşısında, yaşanan dünya ile müşterek bir bilinç inşa etmede önemli bir rol üstlenmektedir. Bu çağda sinema, doğal dünyayı yalnızca tasvir etmekle yetinmeyip, aynı zamanda insan-doğa ilişkisini sorgulayan ve dönüştürmeye yönelik yeni anlatılar üretmiştir. Brechtien bir analizle değerlendirildiğinde, sinemanın estetik dünyalar kurma çabası, Antroposen'in gezegeni yeniden şekillendirme süreciyle paralellik göstermektedir. Jennifer Fay'ın tespitiyle, sinema, Antroposen'in yapay ve simüle edilmiş dünyalarını yansıtarak, bu yeni çağın estetik imzasına dönüşmektedir (Fay, 2018, s. 4). Başka bir deyişle sinema hem Antroposen'in bir kültürel ürünü hem de onun eleştirel bir yorumcusu olarak işlev görmektedir. Bu perspektiften ekosinema, çevresel hayal gücünü besleyen bir estetik araç ve çevresel söylemi şekillendiren ideolojik bir platform olarak, edebiyat ve kültür çalışmalarındaki ekoeleştirelinin etkisi altında gelişmiştir (Topal, 2025). Rachel Carson'ın *Sessiz Bahar* (1962) eseriyle başlayan bu dönüşüm, edebiyat kuramcılarının ekolojik boyutları incelemesiyle ekosinema alanına kuramsal zemin hazırlamıştır. Çevre tarihçileri, feminist

kuramcılar ve felsefecilerin katkılarıyla disiplinlerarası bir araştırma sahasına evrilen ekosinema, sinemanın çevresel temsillerini ve etkilerini incelemektedir. Bu yaklaşım, sinemanın çevresel okuryazarlık üzerindeki etkisini ve film izleme deneyiminin bireyleri ekolojik bilince yönlendirme potansiyelini mercek altına almaktadır. Böylece sinema metinlerinin izleyicilerde ekolojik farkındalık, duyarlılık oluşturma ve çevresel davranışları şekillendirmedeki rolü incelenmektedir. Ekosinema alanındaki bir diğer kritik adım, ekofilmler, çevreci filmler, film vert ve yeşil perde gibi terimler arasındaki nüansların ve kavramsal sınırların ortaya konmasıdır (Chu, 2016, s. 11-14). Roger C. Anderson, 1966 yılında “ekosinema” terimini ilk kez kullanarak, doğanın tüm duyuşsal özelliklerini (görüntü, ses, koku) bir araya getiren ve doğayı yok etme kaygılarını dindirerek doğanın kendisinden daha gerçekçi bir deneyim sunmayı amaçlayan özel bir sinema türü önermiştir (Anderson, 1975, s. 452). Ancak terim, asıl popüleritesini Scott MacDonald’ın 1990’lı yıllarda yaptığı çalışmalarla yeniden kazanmıştır. MacDonald, *Toward an Eco-Cinema* başlıklı makalesinde ekosinemayı, geleneksel anlatı yapılarından uzaklaşan, doğayla iç içe bir deneyim sunan ve izleyicinin algılarını yeniden şekillendiren bir sinema türü olarak tanımlamıştır. James Benning ve Peter Hutton gibi yönetmenlerin filmlerini örnek gösteren MacDonald, bu türün insan faaliyetlerinden ziyade doğanın ritmini ve estetiğini merkeze aldığını belirtmiştir. MacDonald ayrıca ekosinemanın, geleneksel medya tüketimi yerine, izleyicilere doğayla yeniden bağlantı kurma imkânı sunarak ‘edenik’ (cennetsel) bir soluklanma sağladığını savunmuştur (MacDonald, 2004, s. 107-132). Bu cennetsel oluş biçimi de biyosentrik bir bakış açısıyla doğanın insan kadar değerli olduğu fikrini, ekolojik temaların işlendiği tüm filmleri coğrafi ve türsel kısıtlamalar olmaksızın ekosinema kapsamında değerlendirmeye olanaklı hale getirmektedir.

Ekosinema, beşerî bilimler bünyesinde doğa-kültür ilişkisinin karmaşıklıklarını ve bu ilişkinin kültürel eserlerdeki tarihsel ve bağlamsal temsillerini inceleyen dinamik bir araştırma alanı olarak konumlanmaktadır. Bu disiplin, insanın insan dışı doğa ve çevreyle kurduğu farklı ilişkileri ve bu ilişkilerin felsefi temellerini mercek altına almaktadır. Bu alan, hareketli görüntülerin insan ve doğa arasındaki etkileşimleri nasıl şekillendirdiğini anlamak üzere çeşitli teorik ve metodolojik yaklaşımları bir araya getirmektedir. Alexa Weik von Mossner gibi araştırmacılar, hareketli görüntülerin insan dünyasından daha fazlasıyla olan ilişkileri etkileme mekanizmalarını incelerken; Sean Cubitt, aktör-ağ teorisi (ANT) ve ekolojik sistemler teorisi gibi yaklaşımları medya analizine uyarlayarak disiplinlerarası çalışmalar gerçekleştirmektedir (Cubitt, 2004, s. 47). Bunun yanı sıra Ivakhiv, dünyanın oluşumunu

süreç-ilişkisel terimlerle anlamayı hedefleyen analitik bir model geliştirmiştir. Guattari, Agamben, Deleuze, Whitehead, Peirce ve Heidegger gibi düşünürlerden beslenen bu model, insan ve insan dışı doğa arasındaki ilişkilerin anlaşılması için üçlü bir model önermektedir. Bu bağlamda, sinema deneyimi, doğa ve kültürün karmaşık etkileşimlerini açığa çıkaran süreçsel ve ilişkisel bir mekanizma olarak tanımlanmaktadır. Sinema, duygusal, anlatısal ve semiyotik boyutlarıyla izleyiciyi dâhil ederek, dünyanın karmaşık yapısını ve insanın bu yapı içindeki yerini keşfetmeye olanak sunmaktadır. Bu noktada süreç-ilişkisel düşünce, klasik felsefenin zihin-madde düalizmi ile temel bir ayrım noktası oluşturmaktadır. Bu düşünce, zihin ve maddeyi ayrı ve bağımsız varlıklar olarak görmez; aksine, tüm varlıkların hem maddi ve de zihinsel boyutları olduğunu savunur ki bu da paneksperiyalizm görüşüne yakın bir duruştur. Sinema, maddi dünyayı (üretim süreçleri, fiziksel ortamlar), sosyal dünyayı (kültürel etkiler, izleyici etkileşimi) ve algısal dünyayı (görsel ve işitsel deneyimler) etkileyen karmaşık bir süreçtir. Filmler, izleyiciyi farklı dünyalara taşıyarak algı ve deneyimlerini şekillendirir. Bu süreçte film, hem antropomorfik (insan benzeri), hem jeomorfik (mekânsal) hem de biyomorfik (canlı) özellikler taşımaktadır. Ivakhiv'e göre sinema, maddi, toplumsal ve algısal olmak üzere yeryüzünün üç ekolojisiyle karmaşık bir etkileşim içindedir (Ivakhiv, 2012, s. 87-104). Bu nedenle Ivakhiv, bütüncül bir ekosinema eleştirisi için, yalnızca içeriksel unsurların değil, aynı zamanda metinler arası ilişkilerin, anlatısal yapının ve geniş kültürel bağlamın da kapsamlı bir şekilde incelenmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu analitik yaklaşım, bir filmin yalnızca ekolojik temsillerini değil, aynı zamanda bu temsillerin nasıl üretildiğini, anlamlandırıldığını ve izleyiciler üzerinde nasıl bir etki yarattığını ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu noktada ekosinema çatısı altında kullanılan eko-filmler, film vert, yeşil ekran ya da yeşil filmler gibi çeşitli terimler, sinema çalışmalarında çevresel konulara odaklanan, yakın anlamlara sahip kavramlardır. Bu terimler, aralarındaki nüanslara rağmen, sinemanın çevresel etkilerini ve doğayla olan ilişkisini inceleyen ortak bir yaklaşımı ifade etmektedirler. Bu kavramlarla ilişkili filmlerin temel ortak özelliği, ekolojik fikirleri destekleyen kavramsal içeriğe sahip olmaları ve izleyicilerde ekolojik bir duyarlılık yaratmayı hedeflemeleridir. Buradaki amaç, izleyicilere doğanın önemi, ekosistemlerin birbirine bağlılığı ve insan-doğa ilişkisinin sürdürülebilirliği gibi konularda farkındalık kazandırmak, böylece ekolojik bilinçlenme sağlamak ve nihayetinde çevresel aktivizme yol açmaktır (Ingram, 2012, s. 43-61). Buna karşın, David Ingram tarafından ortaya atılan "çevreci film" kavramı, genellikle Hollywood sineması bağlamında, bir çevre meselesinin ana tema olarak ele alındığı, ancak ticari kaygılarla da üretilen filmleri ifade etmektedir (Yılmaz, 2021). Bu tür

filmler, çevresel endişeleri çoğunlukla aksiyon, macera veya gerilim gibi popüler türlerle birleştirerek sunmakta, ekolojik sorunları bir arka plan olarak kullanırken, asıl odak noktası genellikle insan karakterleri ve kişisel dramları olmaktadır. Ekolojik sorunlara yönelik duygusal tepkiler arasında biyofili (doğa sevgisi) ve ekofobi (doğa korkusu) önemli bir yer tutmaktadır. Estok’a göre, gösteri endüstrisi ekofobi temelli bir etik ile hareket ederek, eleştirdiği çevresel sorunları paradoksal bir şekilde yeniden üretmektedir (2016, s. 127-145). Bu eleştiriye göre, çevresel temalı popüler filmler, aşırı duyarlılık ve sempati yaratma çabasıyla, önemli kavramları bulanıklaştırarak izleyicilerin sorunları derinlemesine anlamasını engellemektedir. Bu durum, sanal ve gerçek dünyaların sınırlarını belirsizleştirerek, çevresel felaketleri sıradan bir eğlence unsuru haline getirme riskini taşımaktadır. Brereton ise, soyut çevresel sorunların duyularla deneyimlenmesinin zorluğunu vurgulayarak, sinemanın bu soyutluk ile deneyim arasında bir köprü görevi görebileceğini ileri sürmektedir. Ona göre (2015) filmler, iklim krizini sembolik bir dil kullanarak duygusal bir deneyime dönüştürmekte ve izleyicilerin krizi daha iyi anlamalarına yardımcı olmaktadır. Bununla birlikte Ingram (2014, s. 8), “yüksek çevre sanatı” ile popüler sinemanın çevresel temsillerini kasıtlı olarak bir araya getirerek, çevre filmlerinin dahi “ekosistemlere ve biyosferin tüm bileşenlerine yönelik bir değerlendirme ve takdir duygusu uyandırabileceği” iddiasını öne sürmektedir. Paula Willoquet-Maricondi ise, çevreci filmler ile ekosinema arasındaki farkı, ekosinemaın gezegenin sağlığı üzerindeki etkiler hakkında bilinç yükseltme, savunma amaçlı girişimler ve farkındalık yaratma sorumluluğunu vurgulayarak belirginleştirmeyi amaçlamaktadır. Willoquet-Maricondi, ekosinemaın izleyicileri kişisel ve siyasi eylemlere açıkça teşvik etmeye çalıştığını ve somut değişiklikler yaratmak için düşünceleri harekete geçirdiğini savunurken, çevreci filmlerin ise temel insan merkezci ethos’a meydan okumaktansa onu onaylayan bir yapılanma olduğunu belirtmektedir (Bülbül, 2015, s. 7-25; Willoquet-Maricondi, 2010, s. 60). Bu doğrultuda Tablo 1, ekosinema ve çevreci filmler arasındaki bu kavramsal ve amaçsal farklılıkları ortaya koymak üzere düzenlenmiştir.

Tablo 1. Çevreci Film ve Ekosinema Arasındaki Karşılaştırma

Özellik	Çevreci Film	Ekosinema
Amaç	Bilinçlendirme amacı arka planda kalabilirken, eğlence ve kahraman odaklı bir tutum ön plana	Çevresel bilinç oluşturmak ve aktivizmi teşvik etmek

	çıkart	
İçerik	Çevre sorunları genellikle arka planda işlenir	Doğayı merkeze alır ve insan ile doğa arasındaki ilişkiyi sorgular. Böylece, insanlığın doğa üzerindeki egemenliğini eleştirel bir gözle inceleyerek insanı ekosistemin yalnızca bir parçası olarak konumlandırır
Bakış Açısı	İnsan merkezli	Bir filmin hem hikayesinde hem de üretim sürecinde, ekosentrik ve biyosentrik bir yaklaşımla, çevre ve doğa merkezli bir duyarlılığı esas alır
Tür	Popüler türlerle (aksiyon, macera) sıklıkla birlikte kullanılır	Farklı türlerin içinde yer alabilen kapsayıcı bir yaklaşımdır. Bu sayede, bilim kurgudan drama, belgeselden animasyona kadar pek çok farklı türde çevresel farkındalık yaratma potansiyeline sahiptir

Paula Willoquet-Maricondi (2010, s. 46), ekosinemanın gücünün, izleyicileri “dar bir insan-merkezci dünya fikrinden, dünya-merkezli ya da ekosentrik bir görüşe” taşıyacak paradigmatik bir değişimi tetikleyebileceği savını ileri sürmektedir. Adrian Ivakhiv de Willoquet-Maricondi’nin kavramına benzer şekilde, filmlerin kinetik ve kinestetik niteliklerine işaret ederek, ekosinemanın izleyicileri diğer medya formlarına kıyasla daha ileri taşıma potansiyeline sahip olduğunu öne sürmektedir (Ivakhiv, 2013, s. 20). Bu bağlamda, gelişmiş görsel teknolojilerin kullanımı, izleyicilerle dünya arasında “hemen algılanabilir olanın ötesine uzanan bir dünya” tasarımı sunarak, sinemanın üretken ve iletişimsel aracılık etme kapasitesini tartışmaya açmaktadır. Willoquet-Maricondi, ekosinema disiplini kuramsal bir temele oturtmayı bu kapsamda vaka çalışmaları aracılığıyla da pratik bir analiz alanı oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu amaçla yazar (2010, s. 1-25), ekosinemanın farklı işleyiş biçimleri; aktivizm olarak ekosinema, filmlerde çevresel adalet, hayvanların, ekosistemlerin ve manzaraların temsilleri ve eko-autörler gibi dört ana tematik bölüm ile ele

almıştır. Bu doğrultuda Willoquet-Maricondi'nin yaklaşımından hareketle, ekosinemayı diğer medya çalışmalarına da uygulanabilecek üç temel analitik kategori altında değerlendirmek mümkündür:

1. Çevresel Tehdit ve Tehlikeler: Bu kategori, iklim değişikliği ve doğal afetler gibi somut çevresel sorunları doğrudan merkeze alan filmleri kapsamaktadır. *The Day After Tomorrow* (Yarından Sonra) (Emmerich, 2004) gibi yapımlar, bu türün en tipik örneklerini teşkil etmektedir.
2. Doğanın Yok Sayılması: Bu filmlerde çevresel sorunlar, ana odaktan uzaklaştırılarak arka plana itilmekte veya görmezden gelinmektedir. Araba kovalamaca sahneleri içeren aksiyon filmleri bu kategoriye örnek teşkil ederken, doğanın yok sayıldığı veya çevresel sosyal adaletsizliğin gizlendiği bir dünya tasvir edilmektedir.
3. İdeolojik Eksiklikler: Bu kategori, çevresel temaları işlemesine rağmen ideolojik temsil açısından yetersizlikler barındıran filmleri içermektedir. Örneğin *Avatar* (Cameron, 2009) gibi yapımlar, yüzeysel bir çevre bilinci sunarken, derinlemesine bir ekolojik analizden ve eleştirel bir yaklaşımdan yoksun kalmaktadır.

Willoquet-Maricondi'nin kuramsal çerçevesinden türetilmiş bu analitik yaklaşım, ekosinema eleştirisi için bir çerçeve sunarak, farklı film türlerinin ekolojik söylemle nasıl ilişkilendiğini ve izleyicinin ekolojik bilincini ne ölçüde etkileyebildiğini ayırt etme imkânı sağlamaktadır. Bununla birlikte çevresel filmlerin, İnsan-Doğa Bağlantısı (Human-Nature Connection- HNC) ve Çevre Yanlısı Davranışlar (Pro-Environmental Behavior- PEB) üzerindeki etkileşimleri, kuramsal olarak; direncinin azalması, kimlikle etkileşimler ve anlamlı medya deneyimleri gibi üç ana yol üzerinden açıklanmaktadır (McCormack, Martin ve Williams, 2021, s. 1193-1204):

1. İkna Direncinin Azalması: Çevresel filmler, bireylerin mevcut inanç ve tutumlarına meydan okuyan içerikler sunarak, ikna direncini azaltma potansiyeli taşımaktadır. Bu durum, izleyicilerin yeni bakış açılarına ve çevresel mesajlara daha açık hale gelmelerini sağlayarak, davranışsal değişimin önündeki bilişsel engelleri hafifletmektedir.
2. Kimlikle Etkileşimler: Bu tür filmler, bireylerin çevreyle ilgili öz-kimliklerini şekillendirmede kritik bir rol oynamaktadır. Filmler aracılığıyla kurulan bu etkileşimler,

bireylerin kendilerini “çevre dostu bir birey” olarak algılamalarını teşvik etmektedir. Gelişen bu ekolojik kimlik, dolaylı olarak çevre yanlısı davranışları olumlu yönde etkileyerek sürdürülebilir uygulamaları da içselleştirmektedir.

3. Anlamlı Medya Deneyimleri: Çevresel filmler, izleyicilere duygusal olarak bağlanabilecekleri ve kendilerini derinlemesine kaptırabilecekleri deneyimler sunmaktadır. Bu anlamlı medya deneyimleri, bireylerin çevre sorunlarına karşı duyarlılıklarını ve duygusal tepkilerini artırarak onları pro-çevresel eylemlere ve aktivizme teşvik eden güçlü bir motivasyon kaynağı oluşturmaktadır.

Moore da popüler kültürün ana aktörü olan Hollywood sinemasının, çevresel sorunları temsil biçimini ve bu temsillerin toplumsal bilinç üzerindeki etkilerini derinlemesine analiz etmektedir. Moore, “süper kahraman, casus, gerilim, aile dramı, bilim kurgu ve western” gibi farklı türlerdeki Hollywood filmlerini ekonomik, politik ve türsel bağlamlarda inceleyerek, çevresel bozulmanın sinematografik anlatılardaki yansımalarını araştırmaktadır (Moore, 2017, s. 1-3). Moore, Hollywood filmlerindeki manzara tasvirlerinin, doğanın gerçekçi bir yansıması olmaktan ziyade, kültürel endüstrinin ekonomik ve politik çıkarlarına hizmet eden ideolojik bir kurgu olduğunu savunmaktadır. Yazar, film türleri ile manzara arasındaki ilişkiyi ele alarak, Hollywood’un çevre sorunlarına yönelik sunduğu çözümlerin, izleyiciyi eleştirel bir biçimde bilinçlendirmekten ziyade mevcut tüketim düzenini meşrulaştırmaya hizmet ettiğini belirtmektedir. Moore’a göre Hollywood, çevresel sorunları basitleştirerek ve doğayı meta haline getirerek, izleyicilerin çevreye karşı hissettikleri kaygıları yatıştırmak yerine, dolaylı olarak tüketimi teşvik etmektedir. Bu eleştirel bakış açısıyla yazar (2017, s. 260), Hollywood’u, çevresel sorunları kâr marjına dönüştüren “ticari bir yeşil makine” olarak nitelendirmekte ve popüler sinemanın ekolojik söylemdeki sınırlılıklarına dikkat çekmektedir.

Bir diğer araştırmacı olan Parham, belgesellerden çizgi romanlara, müzik videolarından video oyunlarına kadar uzanan geniş bir yelpazede kendini gösteren ve çevresel temaları işleyen yeşil popüler kültür kavramını kuramsallaştırmaktadır. Bu terim kapsamındaki metinler, insan dışı varlıkları (bitkiler ve hayvanlar) kullanarak korku, umut ve özlemleri de içeren alternatif bir dünya görüşü sunmaktadır. Parham, yeşil popüler kültürün, “ulusal ya da yerel halk kültürleri ile küresel medya kültürü arasındaki diyalog” ve “aktivist medya ile popüler kültürün ana akıma geri döndüğü karmaşık devreler” gibi iki önemli kültürel ekosistemde tezahür ettiğini savunmaktadır. Bu yaklaşım, geleneksel ikili karşıtlıkların

sınırlayıcı etkisini ortadan kaldırarak daha zengin ve çok boyutlu bir bakış açısı sunmaktadır. Parham, yeşil popüler kültürün önemini üç temel boyutta vurgulamaktadır (Parham, 2016, s. 18-23):

1. Yeşil Fikirlerin Çeşitliliği ve Yaygınlığı: Ekolojik fikirlerin yalnızca belgesel ya da doğa temalı filmlerle sınırlı kalmayıp, ticari amaç güden popüler kültür ürünleri de dahil olmak üzere her tür medya metninde yer alması gibi etkenler, yeşil fikirlerin yaygınlığını ve türler arası çeşitliliğini göstermektedir.
2. Ekolojik Fikirlerin Yaygınlaştırılması: Medya ve popüler kültür ürünlerinin, ekolojik fikirleri bireylerin günlük yaşamlarına daha kolay entegre etme ve bu fikirlerin toplumsal bilinçte yer edinmesine öncülük etme kapasitesi vardır.
3. Çelişkilerin Varlığı: Yeşil popüler kültür yapılanmasında, otantik yeşil değerler ile baskın ideolojiler arasında ortaya eko-pesimizm, yeşil aklama (greenwashing) gibi çelişkiler çıkmaktadır. Parham’a göre yeşil popüler kültür, küresel kapitalizmin tekdüze yapısını sorgulayarak, daha karmaşık ve çelişkili bir dünya görüşünü yapılandırmaktadır.

Başka bir yaklaşımda ise Heise (2008), farklı kültürel kökenlere sahip edebi eserler ve popüler kültür ürünleri arasında gezegenler arası bir farkındalık duygusu yaratacak ve bu eserleri bir araya getiren önemli bir bağ olarak eko-kozmopolitlik kavramını öne sürmüştür. Parham, bu görüşü destekleyerek (2016, s. 24), “popüler kültürün küresel ekolojisinin, çeşitli unsurların bir araya gelmesiyle oluşan karmaşık bir yapıya sahip olduğu ve bu yapının küresel bir eko-kozmopolit ekolojiye dönüştüğü” fikrini ileri sürmektedir. Günümüzde iklim değişikliği veya doğal kaynakların tükenmesi gibi küresel sorunlar, farklı coğrafyalardaki insanların yaşadığı ortak deneyimlerdir. Bu doğrultuda eko-kozmopolitlik perspektifi, popüler kültürdeki çevresel temaları ve farklı kültürlerin ortak endişelerini ele alarak, bu sorunsallar arasında karşılıklı empati kurulmasına olanak sağlamayı amaçlamaktadır.

Diğer taraftan ekosinema çalışmalarında, sanat ve film eleştirisinde kullanılan yüksek sanat ve düşük sanat ikilemi, eserlerin estetik, ideolojik ve kültürel değerlerini sınıflandırmak için bir spektrum sunmaktadır. Yüksek sanat, genellikle sofistike ve seçkin bir izleyici kitlesine hitap ederken; düşük sanat, basit, duygusal ve geniş kitlelere seslenen eserleri tanımlamaktadır. Aynı zamanda düşük sanatın bir özelliği olan duygusal ahlakçılık, açık bir ahlaki mesaj sunsa da izleyicinin kendi değer yargılarını sorgulamasını nadiren teşvik

etmektedir. Bu kapsamda Ingram, ekosinema eserlerinin yüksek sanat kategorisinde konumlandırılma eğilimine rağmen, basit ahlaki mesaj içeren düşük sanat estetiğinin de ekolojik farkındalığı artırmada etkili olabileceğini öne sürmektedir. Bu yaklaşımla Ingram, yüksek ve düşük sanat ikileminin mutlak olmadığını; yavaş tempolu bir sanat filminin rasyonel bilgi aktarımının yanı sıra duygusal bir deneyim sunarak da ekolojik farkındalığı artırabileceğini belirtmektedir (Ingram, 2012, s. 58). Bu çerçevede, ekosinema alanındaki temel tartışmalardan biri, sanat sineması ve gişe filmleri arasındaki estetik çekişme ile sinema dilinin çevresel mesajları iletme etkinliğine odaklanmaktadır. Tom Gunning'in "cazibe sineması" (cinema of attractions) geleneğini (1986, s. 64) ödünç alan ekosinema, Hollywood'un tüketimci devamlılık kurgusu mantığını tekrarlamak yerine, yeni ve özgün bir sinematik deneyim aktarımını hedeflemektedir. Böylelikle avant-garde sinemanın deneysel yapısı savunulurken; yavaş tempo, uzun planlar ve derinlemesine görsel anlatım gibi tekniklerin, izleyicilerin çevreyle daha derin bir bağ kurmalarına ve çevresel sorunlara karşı daha duyarlı olmalarına katkıda bulunabileceği ileri sürülmektedir. Ingram, sinema dilini devamlılık kurgusu, sanat sineması ve montaj olarak üç kategoriye ayırarak, bunların karşısında üç temel estetik ve ideolojik karşıtlık olduğunu öne sürmektedir (Ingram, 2012, s. 44-58; Mridha, 2021, s. 243):

1. Sanat Sineması ve Popüler sinema: Sanat filmi açık uçlu bir yapı sunarak yoruma alan tanırken, popüler sinema net ve kapalı bir anlatı ile izleyiciyi yönlendirmektedir.
2. Gerçekçilik ve Melodram: Gerçekçilik, karakter karmaşıklığı üzerinden düşünmeye teşvik ederken, melodram net iyi-kötü ayrımlarıyla duygusal tepki (katarsis) yaratmayı amaçlamaktadır.
3. Ahlakçı ve Ahlaksız/Eleştirel Olmayan: Ahlakçı filmler, net bir çevresel mesaj ileterek doğanın korunması çağrısı yaparken; Ahlaksız/Eleştirel olmayan filmler doğayı yalnızca görsel bir fon olarak kullanmakta veya çevresel konuları göz ardı etmektedir. Bu ayırım, filmlerin ekolojik bir etiğe sahip olup olmadıklarını sorgulamak için bir zemin sunmaktadır.

Hageman ve Ingram, ekosinema eleştirisinin yalnızca estetik veya ahlaki değerlendirmelerle sınırlı kalmayıp, filmlerin içerdiği ideolojik çelişkileri de dikkate alması gerektiğini belirtmektedir. Diğer bir ifadeyle ekosinema, bu çerçevenin ötesinde, izleyicilere ekolojik krizin derinliğini deneyimsel bir şekilde sunarak etik bir bilinçlenme sürecini

tetikleyerek, ekolojik demokrasiyle uyumlu, dönüştürücü bir eylem çağrısı yapma potansiyeli taşımaktadır.

4. EKOLOJİK BİLİNÇ VE EMPATİ

Genişleyen kapsamıyla ele alındığında ekosinema, sinemanın çevresel bilinç ve söylem üzerindeki etkisini vurgulamanın yanı sıra, bireyin ruhunda yaratabileceği potansiyel dönüşümü ve insan olmayan varlıklarla empati kurma becerisini geliştirmedeki rolünü ön plana çıkarmaktadır. Bu bakımdan ekosinema, film analizinde izleyicinin duygusal ve bilişsel katılımını temel bir odak noktası olarak ele almaktadır. Bu kapsam, filmlerin ekolojik söylemlerini, anlatılarını ve kültürel temalarını derinlemesine incelemeyi mümkün kılmaktadır. Duygusal ve bedensel deneyimlerin merkezde yer aldığı bu yaklaşımda, Antonio Damasio ve J.J. Gibson gibi düşünürlerin çevresel algı ve duygu üzerine geliştirdiği teoriler önemli bir kuramsal referans noktası oluşturmaktadır. Weik von Mossner'in belirttiği gibi (2014, s. 2, 36), duygusal deneyim sadece bireyin iç dünyasına özgü olmayıp, aynı zamanda fiziksel beden ile çevre arasındaki etkileşimin bir sonucudur. Ekosinema, bu etkileşime odaklanarak sanatsal metinlerin duygusal ve bedensel tepkileri nasıl tetiklediğini göstermektedir. Duygular, belirli bir çevreye veya duruma karşı otomatik ve içgüdüsel tepkiler olarak görülürken; heyecanlar ise bu tepkilerin bilinçli farkındalığı olarak tanımlanır. Bu bağlamda duygular bireyi çevresine bağlayan ve eylemlerini yönlendiren temel bir mekanizma işlevi görmektedir. Dolayısıyla, insan ve diğer canlılar arasındaki karmaşık ilişkileri algı ve biliş gibi süreçlerle anlamak için duygusal süreçlere dikkat kesilmek gerekmektedir. George Smith'in çağrışımsal modeli, bu deneyimi bilişsel, duygusal ve duyuşsal olmak üzere üç boyutta ele almaktadır (Ingram, 2012, s. 10):

1. Bilişsel Boyut: Filmdeki fikirler ve temalarla ilgili zihinsel süreçleri ifade etmektedir.
2. Duygusal Boyut: İzleyicinin filmdeki karakterlerle empati kurarak yaşadığı duygusal tepkileri ve bu tepkilerin müzik, ışıklandırma gibi sinema dilinin unsurlarıyla nasıl şekillendiğini incelemektedir
3. Duyuşsal Boyut: Bedensel ve içgüdüsel bir tepki olarak tanımlanır; izleyicinin film ortamına verdiği otomatik ve bilinç dışı reaksiyonları kapsamaktadır.

Ingram'ın üzerinde durduğu bilişsel film perspektifi, izleyicilerin farklı film türlerine yönelik tepkilerinin bireysel bilgi birikimleri ve önyargılarıyla yakından ilişkili olduğunu öne

sürmektedir. Benzer şekilde medya alımlama çalışmaları, izleyicilerin tükettikleri metinlere kendi kişisel değerlerini ve dünya görüşlerini yansıttığını göstermektedir. Barker da izleyicilerin filmlere kendi anlam dünyalarından parçalar taşıdığını ifade etmektedir (Barker ve Mathijs, 2012, s. 670). Bu nedenle ekosinema izleyicileri, filmlere pasif bir alıcı olarak değil, aktif bir katılımcı olarak yaklaşmaktadır. Aynı zamanda Scott MacDonald da ekosinemanın geleneksel medya izleyiciliğine bir alternatif sunarak, algıyı yeniden eğitme arayışında olduğunu ve amacının “yeni tür film deneyimi sağlamak” olduğunu ileri sürmektedir (2012, s. 108). Sinema bu esasa dayanarak, gerçekliği yeniden yorumlama ve izleyiciye yeni perspektifler sunma gücüne sahiptir. Bu bağlamda, Arnheim’in deneysel Kino-Eye yaklaşımı ve avangart sinema hareketiyle ilişkilendirdiği stilizasyon kavramı (Arnheim, 1957, s. 57), popüler sinemanın gerçekçilik eğiliminden farklı olarak, çağdaş ekobelgesellerde (örneğin Baichwal ve Burtynsky’nin (2013) *Watermark*) çevresel meseleleri görünür kılmada etkili bir araç olarak öne çıkmaktadır. Algının yeniden eğitilmesi bağlamında, kurucu ekosinema çalışmalarının avangart filmlere odaklanmasının yanı sıra, popüler ticari filmlerin de ekolojik etkileri incelenmiştir. Bu incelemeler, ticari filmlerin dahi “ütopik ideallerin ve değerlerin tohumlarını ekebilme” potansiyelini göstererek, ekolojik farkındalığın yaygınlaştırılmasında önemli bir rol oynayabileceğini ortaya koymuştur (Brereton, 2005, s. 23; Cubitt, 2005, s. 1; MacDonald, 2004). Benzer şekilde, Joseph Anderson gibi araştırmacılar da bilişsel psikoloji çerçevesinde hareketli görüntülerin insan zihniyle kurduğu güçlü bağlantıyı incelemiş; sinemanın algı süreçlerindeki rolünü değerlendirerek, filmlerdeki montaj yapısı, görsel süreklilik ve ses kurgusunun izleyicinin dikkat odaklarını nasıl yönlendirdiğini ve bilişsel yüklemeyi nasıl şekillendirdiğini ortaya koymuştur (Anderson ve Anderson, 2007, s. 6).

Rust ve meslektaşlarının da belirttiği gibi, ekosinema çalışmalarının çoğunlukla bilişsel bir çerçevede ele alınması (yani filmlerin çevresel mesajlarını deşifre etmeye odaklanması), alanı daraltma ve filmlerin duygusal ve estetik boyutlarını göz ardı etme eğilimi taşımaktadır. Braudy tarafından geliştirilen ve Whitley’in de desteklediği geniş kapsamlı bu yaklaşım, ekosinema metinlerini popüler kültürün bir parçası olarak ele alarak, izleyicilerin duygusal tepkilerini ve kültürel bağlamlarını da dikkate almayı önermektedir. Bu tutum, ekosinema metinlerinin sadece bilişsel değil, aynı zamanda duygusal ve sosyal bir etkileşim alanı olduğunu da ortaya koymaktadır (O’Brien, 2018, s. 7). Whitley’e göre Braudy, ekosinema eleştirisinin popüler sinemayı indirgemeci bir perspektifle ele alma hatasından sıyrılarak, filmlerin doğal dünyayı gerçekçi bir şekilde yansıtmaya ölçütleri belirleme eğilimini

eleştirmektedir. Ayrıca, kültürel ve sosyal bağlamların karmaşıklığını akademik bir yaklaşımla ele alarak filmlerin sunmuş olduğu geniş anlam dünyalarını ortaya çıkarabilmektedir (Weik von Mossner, 2014, s. 6). Bu doğrultuda ekosinema izleme deneyimi, -kesin bir kural olmamakla birlikte- izleyicinin ekolojik bilinç ve davranış üzerindeki etkileşimini analiz etmek üzere dört temel biçimde incelenebilmektedir (Tong, 2013, s. 113-128):

1. **Aktivist Biçim:** Bu biçimde film, izleyicinin sadece temaların ötesine geçerek gerçek dünyada eyleme teşvik edilmesini amaçlayan bir katalizör görevi üstlenmektedir. Film, propaganda aracı olmaktan çok, izleyiciyi bir konuda duyarlı hale getirerek harekete geçirmektedir. Örneğin, *Tapped* (Soechtig ve Lindsey 2009) gibi belgeseller sürdürülebilir tüketim alışkanlıklarını; *An Inconvenient Truth* (Uygunsuz Gerçek) (Guggenheim, 2006) ise politik değişimi talep etmeyi teşvik etmektedir. Ekosinema festivalleri de izleyici, aktivist ve yapımcılar arasında etkileşimli platformlar sunarak bu aktivist durumu güçlendirmektedir.
2. **Alegorik Biçim:** Film, sadece bir anlatı olmanın ötesinde derin anlamlar taşıyan sembolik bir işlev görmektedir. Karakterler, olaylar ve mekânlar büyük kavramları ve fikirleri temsil etmektedir. İzleyici, filmdeki dolaylı ya da simgesel öğeleri çözümleyerek alt metni ortaya çıkarmaktadır. Bu biçim, filmin bilişsel içeriğini, hem yapıldığı dönemin tarihsel/kültürel bağlamıyla hem de evrensel ekolojik sorunlarla ilişkilendirmektedir. Örneğin, *The China Syndrome* (Bridges, 1979) nükleer endüstrinin kontrolsüz gücüne dair genel bir eleştiri sunmaktadır.
3. **Çağrıştırmacı (Evokatif) Biçim:** Bu biçim, sinemanın teknolojik imkanlarını kullanarak izleyicileri alternatif dünyalara (distopik veya ütöpik senaryolar) taşıyarak gerçeklik algılarını dönüştürmeyi ve mevcut anlamlandırma biçimlerini sorgulatmayı hedeflemektedir. Bu hususta *WALL-E* (Stanton, 2008) tüketim çılgınlığının sonuçlarına dair bir uyarı sunarken, *Avatar* (Cameron, 2009) insanın doğa sömürsünün yıkıcı etkilerini göstermektedir. Görsel efektler bu alternatif dünyaların inşasında kritik rol oynamaktadır.
4. **Gerçekçi Biçim:** Sinema, gerçekliği taklit etme ve izleyiciye doğrudan bir deneyim sunma yeteneğiyle öne çıkmaktadır. Örneğin *The Cove* (Koy) (Psihoyos, 2009) ya da *Racing Extinction* (Psihoyos, 2015) gibi belgesel filmlerdeki kamera konumlandırması, izleyiciyi

olayların adeta bir görgü tanığı konumuna yerleştirmektedir. Dahası *March of the Penguins* (İmparatorun Yolculuğu) (Jacquet, 2005) gibi filmler ise belgesel görüntülerden gerçekçi bir anlatı oluşturmaktadır.

Bununla birlikte ekosinema izleyicisi, film deneyimi sırasında imgesel ve simgesel öğelerle kuşatıldığı bir gerilim alanında konumlanmaktadır. Bu durum, eleştirel bir mesafe korumasını gerektirmektedir. Lacancı film kuramı bu durumu, bireyin bilinçaltı arzuları ile kültürel normlar arasındaki çatışma olarak açıklamaktadır. Adorno, sinemanın izleyiciyi pasifleştirme potansiyeline dikkat çekerken, etkili bir sinemanın izleyiciyi düşünmeye teşvik etmesi gerektiğini savunmaktadır (Adorno, 1981, s. 203). Böylelikle ekosinema filmleri, karmaşık olay örgülerinden ziyade iknaya yönelik güçlü bir retorik söylem kullanıp, Aristoteles'in logos, ethos ve pathos'una dayanarak izleyicinin tutumlarını değiştirmeyi amaçlamaktadır. Ancak Adorno'nun vurguladığı gibi, filmlerin amaçlanan etkisi ile izleyicilerin algıladığı etki arasında bir boşluk bulunmaktadır (Samaniego de la Fuente, 2021, s. 150). Bu durum kitle iletişim araçlarının manipülatif gücüne olan endişesini de yansıtmaktadır. Heidegger'in varlık felsefesinden hareketle, Ivakhiv'in ekofelsefesi de sinemayı bir makine gibi, insan ve dünya arasındaki ilişkiyi yeniden şekillendiren bir araç olarak önermektedir. Dünyayı ifşa eden sinema, izleyicileri karakterlerle özdeşleştirerek onların duygusal dünyalarına katılmalarını sağlamaktadır. Gerilim, rahatlama ve mücadele gibi duygusal durumlar, izleyicinin filmi daha derinden deneyimlemesinin önünü açmaktadır (Ivakhiv, 2016, s. 148-149). Adorno'ya göre özgürleştirilmiş film izleyicisi, kültür endüstrisinin manipülasyonuna bütünüyle teslim olmayan; çelişkili, potansiyel olarak eleştirel öznel taşıyan ve sinemanın kolektif doğası içinde özgürleşme ihtimali barındıran kişidir (Adorno, 1981, s. 203; Hansen, 1981, s. 190-193). Adorno'nun bu görüşleri ekosinema gibi toplumsal konulara duyarlı sinema türleri için de oldukça önemlidir. Çünkü ekosinema filmleri, izleyicileri çevresel sorunlar konusunda bilinçlendirmeyi ve harekete geçirmeyi amaçlar. Bu bağlamda izleyici araştırmaları ekosinema filmlerinin ne derece etkili olduğunu ve hangi tür mesajların izleyiciler tarafından daha iyi alındığını anlamak için kullanılabilir. Bu bağlamda da ekosinema çalışmalarında metinleri (görsel-işitsel vb.) derinlemesine analiz etmek için yakın okuma kullanılır. Yakın okuma, metnin her detayını titizlikle inceleyerek anlam katmanlarını ortaya çıkarmayı hedeflerken; aykırı okuma, metni yazarın ideolojik mesajlarını deşifre etmeye odaklanmaktadır. Aynı zamanda yakın okuma metni daha açık uçlu ele alarak metnin sunduğu olası anlamları keşfetmeye çalışır (Morton, 2007, s. 164-165). Bunun yanı sıra Cubitt için sinema eserleri, dönemin hâkim ideolojilerinin yansımaları olarak

düşünülmektedir. Bu nedenle birçok film, doğa ideolojilerini de içeren yaygın inanç sistemlerini yansıtmaktadır. Ancak bu filmlerin çoğu, basit bir ideolojik temele indirgenemeyecek kadar karmaşık ve çelişkili bir yapıya sahiptir. Bu durum, eko-politik söylemlerin sıklıkla sunduğu basitleştirici ve normatif yaklaşımlara göre daha zengin ve nüanslı bir analiz gerektirmektedir (2005, s. 1). Çünkü bu tür filmler, yalnızca estetik kaygılarla değil, aynı zamanda ekolojik demokrasiyle uyumlu, dönüştürücü bir eylem çağrısıyla da seyirciyi harekete geçirmektedir. Bu kapsamda ekosinema, geleneksel film analizlerinin aksine, sinemanın ekolojik ve politik etkilerini daha geniş bir çerçevede değerlendirmektedir. İncelenen spektrum, içerikteki iklim değişikliği gibi küresel sorunların perdedeki yansımalarından film yapımındaki teknik anlatı stratejilerine kadar uzanmaktadır. Guha'nın da vurguladığı gibi çevrecilik, kolektif bir eylem alanı olarak ele alınmalıdır. Bu perspektifte sinema, çevre sorunlarına yönelik farkındalığı artırmada ve toplumsal değişimi tetiklemeye önemli bir araç olarak görülmektedir (Christman ve Kaplan, 2017). Bu nedenle ekosinema çalışmaları, izleyicilerin filmler aracılığıyla doğayla kurdukları ilişkiyi aktif şekilde sorgulamalarını teşvik eden estetik yargı, demokratik ve katılımcı bir yaklaşımı benimsemektedir.

5. SİNEMATOGRAFİK TEMSİLDEN FİLM ENDÜSTRİSİNİN EKOLOJİK AYAK İZİNE

Ekosinema, sinematografik anlatının çevresel boyutlarını irdeleyen disiplinler arası bir yaklaşımdır. Psikoloji, feminizm, sosyo-ekonomi, bilim ve aktivizm gibi çeşitli alanlardan da beslenen ekosinema, insanın doğa ile kurduğu ilişkiyi ve bu ilişkinin sonuçlarını filmler aracılığıyla analiz etmektedir. Tarihsel süreçte birçok film çevresel meselelere dolaylı olarak değinmiş olsa da ekosinema eleştirisi filmlerin bu sorunları bilinçli bir şekilde ele almasını ve insanın doğal dünya üzerindeki etkisini sorgulamasını merkeze almaktadır. Bu yönüyle ekosinema, sinemanın çevresel bilinçlendirme potansiyelini ortaya koyarak akademik ve sivil toplum alanlarında önemli bir rol üstlenmektedir. Ancak ekosinema, filmlerin yalnızca tematik içerikleriyle değil, aynı zamanda üretim süreçlerinin maddi ve ekolojik boyutlarıyla da ilgilenmektedir. Bu çerçevede, Richard Maxwell ve Toby Miller gibi düşünürler, *Greening the Media* adlı eserlerinde, medya teknolojilerinin fiziksel ve biyolojik dünya ile olan etkileşimlerinin sıklıkla göz ardı edildiğini belirterek, bu teknolojilerin hem sosyal hem de çevresel bir güç olduğunu ileri sürmektedir (Maxwell ve Miller, 2012, s. 22-42). Benzer bir perspektifle Bozak, sinemayı yeryüzünün bir parçası olarak tanımlayarak üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerinin somut çevresel sonuçları olduğunu vurgulamaktadır (Bozak, 2012, s. 1-

12). Hunter Vaughan da sinema metinlerinin ve görsellerinin üretiminde doğal kaynakların tüketildiğini ve çevresel kirliliğe yol açıldığını savunarak, imgelerin toprak, fosil yakıtlar ve kimyasal reaksiyonlar gibi maddi süreçlerin bir ürünü olduğunu hatırlatmaktadır (Vaughan, 2019, s. 7). Bozak ve Vaughan, dijitalleşmenin sinemanın çevresel etkilerini azalttığı yönündeki yaygın kanıya karşı çıkarak, ekomateryalist bir yaklaşımla bunun; dijital üretim ve dağıtımın da karbon salınımı, yüksek enerji tüketimi ve elektronik atık (e-atık) gibi ciddi ekolojik sorunlara neden olduğuna dikkat çekmektedir. Bu eleştirileri somutlaştıran Hayward ise sinema endüstrisinin çevresel etkilerini şu temel başlıklar altında toplamaktadır (Hayward, 2020, s. 9):

1. Küresel seyahatler ve özellikle büyük bütçeli yapımlarda hava taşımacılığının yoğun kullanımından kaynaklanan yüksek karbon emisyonları,
2. Çekimler sırasında doğal ortamların ve ekosistemlerin tahribatı,
3. Film setlerinin kurulumu ve işletilmesinde kullanılan enerji kaynaklarının yol açtığı kirlilik,
4. Yapım süreçlerinde ortaya çıkan büyük miktardaki atıkların yönetimi.

Bu çalışmalar, sinemanın ekolojik boyutunun, yalnızca perdede görünen anlatılarla sınırlı olmadığını; aynı zamanda endüstrinin üretim pratiklerinin de kapsamlı bir ekolojik eleştiriye tabi tutulması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Tablo 2. Ekosinemaya Dair Yaklaşımlar

Boyut	Özellikler	Teorik Bağlantılar
Kamera ve Kurgu	Yavaş ve meditatif çekimler, uzun planlar ve tek plan teknikleriyle deneysel bir anlatım sunar. Belirli bir yavaşlık ve sürükleyicilik içeren bu üslup, öznenin eylemselliğine odaklanırken, çevresel açıdan ilerici bir zihniyetin izlerini taşır.	Aktör ağ teorisi, ekolojik sistemler teorisi
Anlam	Doğa ana odaklı, yüksek anlam taşıyan ve izleyicinin algısını yeniden eğiten bir yaklaşımdır. Aktivist, alegorik ve çağrıştırmacı bir dille, bilişsel bir deneyim sunarken, makro ve mikro yöntemleri	Ekozofi, derin ekoloji, ekofeminizm, ekopsikoloji,

ve İzleyici	birleştirir.	ekodilbilim
Söylem ve Amaç	Disiplinler arası bir çerçevede eko-politik bir bilinç yaratmayı hedefler. Çevresel adalet, kültürel, doğal ve kutsal arasındaki ilişkiyi sorgulayarak, ikna edici retorik söylemle doğa ve çevrenin politik alandaki önemini vurgular. Bu yaklaşım, ekoeleştirir, risk anlatıları ve küreselleşme eleştirisi gibi konuları da kapsayan derin bir felsefi zemin sunar.	Çevresel adalet, risk anlatıları, küreselleşme eleştirisi
Stil ve Yaklaşım	Geleneksel medya ve melodramın aksine, bu yaklaşım siyasi ve aktivist bir zihin yaratmayı amaçlar. Ticari medyaya ve reklamlara karşı duran bu hareket, lirik ve Brechtien bir dille meydan okur.	birlikte var olma (coexistence)

Ekosinema kavramının teorik serüveni, ilk dönemlerindeki sınırlı tanımdan günümüzdeki çok katmanlı yapısına doğru kayda değer bir evrim sergilemektedir. Kökeninde doğa odaklı filmlerle özdeşleşen bu kavram, zamanla kapsamını genişleterek; çevresel sorunları sorunsallaştıran, doğa ve kültür arasındaki diyalektik ilişkiyi irdeleyen ve sürdürülebilirlik ilkelerini temel alan sinemasal eserleri de içerecek bir nitelik kazanmıştır. Bu bağlamda, Tablo 2’ de sunulan ekosinema sınıflandırması, kavramın ulaştığı bu genişletilmiş ve bütüncül çerçevenin somut bir göstergesi olarak okunmalıdır. Rust ve Monani’nin belirttiği gibi, tüm filmler doğrudan veya dolaylı olarak ekolojik etkiler taşımaktadır. Bu nedenle ekosinema sadece belirli bir türü değil, sinemanın bütünüyle ele alınması gereken kapsamlı bir disiplindir. Bu çerçevede ‘‘Ecocinema Theory and Practice I-II’’ (2013-2023) adlı eserler, ekosinema alanındaki dağınık çalışmaları bir araya getirerek, ortak bir kuramsal çerçeve oluşturma zorluğuna dikkat çekmektedir. Farklı yaklaşımlara rağmen editörler, şu üç temel ortak nokta üzerinde fikir birliği sağlamıştır:

1. Sinema kültürel ve maddi bir yapıdadır.
2. Sinemanın tüketimcilik ve egemen kültürle olan ilişkisi sorgulanmalıdır.
3. Tüm filmler eko-eleştirel bir incelemeye tabi tutulabilir.

Böylelikle ekosinema sadece belirli türlere ait filmleri değil, sinemanın bütünüyle ele alınması gereken, çevresel sorunlarla ve kültürel bağlamla derinlemesine ilişkili, çok boyutlu bir disiplindir.

6. SONUÇ

Sinematografinin erken dönemlerinde çevresel olgulara pasif biçimde tanıklık eden film üretimleri, Antroposen Çağı'nın beraberinde getirdiği ekolojik krizlerin ve insan-doğa ilişkilerindeki dönüşümlerin belgelenmesine ve eleştirel biçimde temsil edilmesine olanak tanıyan bir platforma dönüşmüştür. Ekosinema tarihi ve kuramı üzerine yapılan incelemeler, sinemanın çevreyle kurduğu ilişkinin yalnızca estetik ya da temsili bir mesele olmadığını, ayrıca ideolojik, etik ve politik boyutlar içerdiğini de ortaya koymaktadır. Bu süreçte doğa, arka plan öğesi olmaktan çıkarılarak anlatı içerisinde etkin bir özneye dönüştürülerek çevresel temalar dramatik ve ideolojik bağlamlarda yeniden yapılandırılmıştır. Ekosinema eleştirisinin üç dalga halinde ele alınan kuramsal evrimi, alanın disiplinlerarası niteliğini genişleterek estetik, bilişsel, etik ve politik perspektifleri içeren çok boyutlu bir analiz zemini sunmuştur. İçinde bulunduğumuz bu çağda, insan eylemlerinin jeolojik bir güç olarak tanımlanması sinemanın konumunu da dönüştürmüştür. Sinema artık pasif bir gözlem aracı olmaktan çıkarak kültürel, ideolojik ve politik bir pratik olarak aktif bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda sinema, bir yandan Antroposen'in yapay ve simüle edilmiş dünyalarını yansıtan bir kültürel ürün, diğer yandan bu çağı eleştirel bir perspektifle sorgulayan bir platform olarak işlev görmektedir.

Ekosinema, çevresel okuryazarlığı artırma ve bireyleri ekolojik bilince yönlendirme potansiyeliyle de toplumsal dönüşümü tetikleyici bir araç olarak öne çıkmaktadır. Willoquet-Maricondi'nin ifadesiyle ekosinema, izleyiciyi dar bir insan-merkezci dünya fikrinden, dünya-merkezli ya da ekosentrik bir görüşe taşımayı amaçlamaktadır. Bu paradigma değişimi izleyicinin ekolojik meselelerle duygusal bağ kurmasını sağlayan deneyimler, ikna direncinin azalması, ekolojik kimlik ile etkileşimler ve anlamlı medya deneyimleri üzerinden açıklanmaktadır. Kaplan'ın distopik filmlerin yarattığı travma öncesi stres sendromu olarak adlandırdığı bilinçaltı kaygı durumu dahi, küresel sorunlara karşı duyarlı bireyler yetiştirme fırsatı olarak ele alınabilmektedir. Çalışmalar, ekosinemanın yalnızca belgesellerle sınırlı kalmadığını bilimkurgu, felaket filmleri, animasyon ve korku gibi farklı türlerde de çevresel bilinç üretebildiğini göstermektedir. Bu geniş kapsam, ekosinemayı yalnızca estetik bir değerlendirme alanı olmaktan çıkararak onu etik ve ideolojik bir eleştiri zemini olarak incelemeyi gerekli kılmaktadır. Özellikle Antroposen Çağı'nda sinema, yalnızca çevresel sorunlara tanıklık eden bir sanat formu olmaktan ziyade ekolojik bilinç inşa eden, toplumsal farkındalık yaratan ve eyleme dönük potansiyel taşıyan bir kültürel pratik olarak değerlendirilmelidir. Bununla birlikte, sinema endüstrisinin kendi üretim süreçlerinin ekolojik

ayak izi de göz ardı edilmemesi gereken bir boyut olarak öne çıkmaktadır. Ancak ekosinemanın geleceğinde temsil etiği ve maddi ekoloji gibi temel zorluklar ön plana çıkmaktadır. Çünkü bir yandan çevreci filmlerin ticari kaygılarla ekolojik sorunları basitleştirmesi ve doğayı metalaştırması, ekolojik duyarlılığı yeniden üretme riskini doğururken, bu bağlamda Hollywood'un bir "ticari yeşil makine" olarak işleyişine yönelik eleştiriler önemini korumaktadır. Öte yandan da maddi ekoloji yaklaşımı, filmlerin yalnızca içerikleri değil, üretim süreçlerinin ekolojik ayak izi (örneğin e-atık, karbon salınımı) de dikkate alınması gerekliliğini vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, sinema endüstrisinin maddi ve çevresel etkilerini kapsayan bütüncül bir eleştirel çerçeve gerektirmektedir. Bu çerçeve, sinemanın çevresel krizler karşısında yalnızca bir ayna değil, etik ve politik sorumluluk üstlenen bir kültürel alan olarak yeniden konumlanmasına da olanak tanımaktadır. Aynı zamanda ekosinema anlayışı akademik ve toplumsal düzeyde çevresel bilinçlendirme potansiyeline sahip, kolektif eylemi teşvik eden ve demokratik/katılımcı bir yaklaşımı benimseyen bir disiplin olarak öne çıkmaktadır. Bu perspektifte sinema, çevre sorunlarına yönelik farkındalığı artırmada ve toplumsal değişimi tetiklemede önemli bir araç olarak görülmektedir. Dolayısıyla, ekosinema ve görsel ekoloji yaklaşımlarının, geleneksel film çalışmalarının ötesine taşınarak sosyal bilimler, sinema ve iletişim bölümlerinde okutulması, günümüzün Antroposen sorunlarına karşı bütüncül bir bilinç oluşturmak ve öğrencilerin çevresel meselelere dair derinlikli ve eyleme dönük bir bakış açısı geliştirmesini için elzemdir.

KAYNAKÇA

- Acres, B. (Yönetmen). (1895). *Rough Sea at Dover* [Film].
- Adorno, T. W. (1981). Transparencies on film. In J. M. Bernstein (Ed.), *The culture industry* (s. 203). Routledge.
- Akan Çelik, H. (2024). Ekosinema ve Ekolojik Etik Deneyim: Antropos Kibrini Aşmak İçin Ekolojik Yas Tutmak (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı).
- Anderson, J. D., ve Anderson, B. F. (Eds.). (2007). *Moving image theory: Ecological considerations* (s. 6). Southern Illinois University Press.
- Anderson, M. (Yönetmen). (1976). *Logan's Run* [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Anderson, R. C. (1975). Reflections: Ecocinema—A plan for preserving nature. *BioScience*, 25(7), 452.
- Arnheim, R. (1957). *Film as art* University of California Press.

- Aronofsky, D. (Yönetmen). (2014). *Noah* [Film]. Paramount Pictures; New Regency Productions; Protozoa Pictures.
- Barker, M., ve Mathijs, E. (2012). Researching world audiences: The experience of a complex methodology. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*, 9(2), 666-689.
- Baichwal, J., & Burtynsky, E. (Yönetmenler). (2013). *Watermark* [Film]. Mongrel Media.
- Bay, M. (Yönetmen). (1998). *Armageddon* [Film]. Touchstone Pictures.
- Bayona, J. A. (Yönetmen). (2012). *The Impossible* [Film]. Apaches Entertainment; Telecinco Cinema.
- Blomkamp, N. (Yönetmen). (2009). *District 9* [Film]. TriStar Pictures.
- Bousé, D. (2000). *Wildlife films*. University of Pennsylvania Press.
- Bozak, N. (2012). *The cinematic footprint: Lights, camera, natural resources*. Rutgers University Press.
- Brereton, P. (2005). *Hollywood utopia: Ecology in contemporary American cinema*. Intellect Books.
- Brereton, P. (2015). *Environmental ethics and film*. Routledge.
- Brown, W., ve Fleming, D. H. (2020). *Squid cinema from hell: Cephalopods, technology and the politics of the image*. Edinburgh University Press.
- Bridges, J. (Yönetmen). (1979). *The China Syndrome* [Film]. Columbia Pictures.
- Bülbül, A. E. (2015). Bak yeşil yeşil: Ekosinema kuramı üzerine. *Sinecine: Sinema Araştırmaları*.
- Cameron, J. (Yönetmen). (1984). *The Terminator* [Film]. Hemdale Film; Cinema '84; Pacific Western Productions.
- Cameron, J. (Yönetmen). (2009). *Avatar* [Film]. 20th Century Fox; Lightstorm Entertainment.
- Carmichael, D. (Ed.). (2006). *The landscape of Hollywood Westerns: Ecocriticism in an American film genre*. University of Utah Press.
- Carson, R. (1962). *Silent spring*. Houghton Mifflin.
- Christman, S., ve Kaplan, E. A. (2017). The climate of ecocinema. *Oxford Research Encyclopedia of Communication*.
- Chu, K.-W. (2016). Ecocinema and Chinese independent documentary: From the three gorges to the rivers. *Journal of Chinese Cinemas*, 10(2), 11-14.

- Crowther, B. (1997). Toward a feminist critique of television natural history programmes. *Women's Studies International Forum*, 20(2), 289-300.
- Crutzen, P. J., ve Stoermer, E. F. (2000). The "Anthropocene". *Global Change Newsletter*, (41), 17-18.
- Cuarón, A. (Yönetmen). (2006). *Children of Men* [Film]. Universal Pictures; Strike Entertainment.
- Cubitt, S. (2004). *The cinema effect*. MIT Press.
- Cubitt, S. (2005). *EcoMedia*. Rodopi.
- Cubitt, S., Monani, S., ve Rust, S. (Eds.). (2012). *Ecocinema theory and practice*. Routledge.
- De Roo, L. (2016). *The four elements of ecocinema* (Master's thesis). Macquarie University.
- Devlin, D. (Yönetmen). (2017). *Geostorm* [Film]. Warner Bros.
- Dinvar Pekşen, G. (2023). *Ekoeleştiri-ekosinema: Hollywood bilimkurgu sinemasında doğa ve iklim izlekleri* (Doktora tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü).
- Dobrin, S. I., ve Morey, S. (Eds.). (2007). *Ecosee: Image, rhetoric, nature*. State University of New York Press.
- Donaldson, R. (Yönetmen). (1997). *Dante's Peak* [Film]. Universal Pictures; Pacific Western Productions.
- Dovzhenko, A. (Yönetmen). (1930). *Zemlya* [Film]. Ukrayna Filmleri Yüksek Kurumu.
- Eskjær, M. F. (2002). Observing movement and time: Film art and observation. *Nordic Journal of Media Studies*.
- Fay, J. (2018). *Inhospitable world: Cinema in the time of the Anthropocene*. Oxford University Press.
- Fish, R. (2007). *Cinematic countrysides*. Manchester University Press.
- Fleischer, R. (Yönetmen). (1973). *Soylent Green* [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Ford, J. (Yönetmen). (1956). *The Searchers* [Film]. Warner Bros.
- Forster, M. (Yönetmen). (2013). *World War Z* [Film]. Paramount Pictures; Skydance Productions.
- Frankenheimer, J. (Yönetmen). (1996). *The Island of Dr. Moreau* [Film]. New Line Cinema.
- Garrard, G. (2004). *Ecocriticism*. Routledge.

- Geal, R. (2021). *Ecological film theory and psychoanalysis: Surviving the environmental apocalypse in cinema*. Routledge.
- Gunning, T. (1986). The cinema of attractions: Early film, its spectator and the avant-garde. *Wide Angle*, 8(3-4)
- Gustafsson, T., & Kääpä, P. (2013). *Transnational ecocinema: Film culture in an era of ecological transformation*. Intellect Books.
- Guggenheim, D. (Yönetmen). (2006). *An Inconvenient Truth* [Documentary]. Paramount Classics.
- Gül, M. E. (2024). *Ekosinema Üzerine Düşünmek: Andrey Tarkovski, Abbas Kiyarüstemi Ve Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Doğa* (Doktora tezi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Hageman, A. (2012). Ecocinema and ideology: Do ecocritics dream of a clockwork green. In S. Rust, S. Monani, & S. Cubitt (Eds.), *Ecocinema theory and practice* (ss. 53-70). Routledge.
- Hand, D. (Yönetmen). (1942). *Bambi* [Film]. Walt Disney Productions.
- Hansen, M. B. (1981). Introduction to Adorno, “Transparencies on film” (1966). *New German Critique*, 24/25.
- Haraway, D. J. (1989). *Primate visions: Gender, race, and nature in the world of modern science*. Routledge.
- Harper, S., ve Rayner, J. D. (Eds.). (2010). *Cinema and landscape: Film, nation and geography*. Intellect Books.
- Hayward, S. (2020). *Film ecology: Defending the biosphere — Doughnut economics and film theory and practice*. Routledge.
- Heise, U. K. (2008). *Sense of place and sense of planet: The environmental imagination of the global*. Oxford University Press.
- Hochman, J. (1998). *Green cultural studies: Nature in film, novel, and theory*. University of Idaho Press.
- Iheka, C. (2021). *African ecomedia: Network forms, planetary politics*. Duke University Press.
- Ingram, D. (2000). *Green screen: Environmentalism and Hollywood cinema*. University of Exeter Press.
- Ingram, D. (2012). The aesthetics and ethics of eco-film criticism. In S. Rust, S. Monani, & S. Cubitt (Eds.), *Ecocinema theory and practice* (ss. 43-61). Routledge.

Topal, G.

- Ingram, R. (2012). Emotions, social work practice and supervision: An uneasy alliance? *Journal of Social Work Practice*, 27(1), 5-19.
- Ivakhiv, A. (2012). An ecophilosophy of the moving image: Cinema as anthrobiogeomorphic machine. In S. Rust, S. Monani, & S. Cubitt (Eds.), *Ecocinema theory and practice* (pp. 87-107). Routledge.
- Ivakhiv, A. (2008). Green film criticism and its futures. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 15(2), 1-28.
- Ivakhiv, A. (2016). Teaching ecocriticism and cinema. In G. Garrard (Ed.), *Teaching ecocriticism and green cultural studies* (ss. 148-149). Palgrave Macmillan.
- Ivakhiv, A. J. (2013). *Ecologies of the moving image: Cinema, affect, nature*. Wilfrid Laurier University Press.
- Jackson, M. (Yönetmen). (1997). *Volcano* [Film]. 20th Century Fox.
- Jacquet, L. (Yönetmen). (2005). *March of the Penguins* [Film]. Bonne Pioche; National Geographic Films; Wild Bunch.
- Jue, M. (2020). *Wild blue media: Thinking through seawater*. Duke University Press.
- Kääpä, P. (2014). *Ecology and contemporary Nordic cinemas: From nation-building to ecocosmopolitanism*. Bloomsbury Academic.
- Kaplan, E. A. (2015). *Climate trauma: Foreseeing the future in dystopian film and fiction*. Rutgers University Press.
- Leder, M. (Yönetmen). (1998). *Deep Impact* [Film]. Paramount Pictures; DreamWorks Pictures.
- Lefebvre, M. (Ed.). (2006). *Landscape and film*. Routledge.
- Levine, J. (Yönetmen). (2013). *Warm Bodies* [Film]. Summit Entertainment.
- Leyda, J. (2023). *Anthroposcreens: Mediating the climate unconscious*. Norwegian University of Science and Technology.
- López, E., Ivakhiv, A., Rust, S., Tola, M., Chang, A., ve Chu, J. (Eds.). (2020). *The Routledge handbook of ecomedia studies*. Routledge.
- Lord, P. & Park, N. (Yönetmenler). (2000). *Chicken Run* [Film]. DreamWorks Pictures; Pathé; Aardman Animations.
- Lu, S. H., ve Mi, J. (Eds.). (2009). *Chinese ecocinema: In the age of environmental challenge*. Hong Kong University Press.
- MacDonald, S. (2001). *The garden in the machine: A field guide to independent films about place*. University of California Press.

- MacDonald, S. (2004). Toward an eco-cinema. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 11(2), 107-132.
- MacDonald, S. (2012). The ecocinema experience. In S. Rust, S. Monani, & S. Cubitt (Eds.), *Ecocinema theory and Practice*. Routledge.
- Maxwell, R., ve Miller, T. (2012). *Greening the media*. Oxford University Press.
- McCormack, C., Martin, J. K., ve Williams, K. J. H. (2021). The full story: Understanding how films affect environmental change through the lens of narrative persuasion. *People and Nature*, 3(6), 1193-1204.
- McDougall, David. *Transcultural Cinema: Selected Essays*, Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Mitman, G. (1999). *Reel nature: America's romance with wildlife on film*. Harvard University Press.
- Monani, S. (2024). *Indigenous ecocinema: Decolonizing media environments*. West Virginia University Press.
- Moore, E. E. (2017). *Landscape and the environment in Hollywood film: The green machine*. Palgrave Macmillan.
- Morton, T. (2007). *Ecology without nature: Rethinking environmental aesthetics*. Harvard University Press.
- Morton, T. (2010). *The ecological thought*. Harvard University Press.
- Mridha, S. (2021). In search of an eco-space in the age of Anthropocene: Exploring the horizon of ecocinema. *Media Watch*, 12(2), 239-250.
- Murray, R. L., ve Heumann, J. K. (2009). *Ecology and popular film: Cinema on the edge*. SUNY Press.
- Narine, N. (2018). *Eco-trauma cinema*. Routledge.
- Neilson, T. (2020). *Imagining the Anthropocene: Science fiction cinema in an era of climatic change*.
- O'Brien, A. (2018). *Film and the Natural Environment: Elements and Atmospheres*. Columbia University Press.
- Otto, E. (2012). *Green speculations: Science fiction and transformative environmentalism*. Lexington Books.
- Parham, J. (2016). *Green media and popular culture: An introduction*. Bloomsbury Academic.

Topal, G.

Past, E. (2019). *Italian ecocinema beyond the human*. Indiana University Press.

Paszkievicz, K., ve Ruthven, A. (Eds.). (2025). *Cinema of/for the Anthropocene: Affect, ecology, and more-than-human kinship*. Routledge, Chapman & Hall, Routledge Advances in Film Studies.

Petersen, W. (Yönetmen). (2000). *The Perfect Storm* [Film]. Warner Bros.

Pick, A., ve Narraway, G. (Eds.). (2013). *Screening nature: Cinema beyond the human*. Berghahn Books.

Pike, D. L., ve Whitley, D. (2012). *Enviro-toons: Green themes in animated cinema and television*. Palgrave Macmillan.

Porter, E. S. (Director). (1903). *Sorting refuse at incinerating plant* [Film]. Thomas A. Edison, Inc. Library of Congress. <https://www.loc.gov/item/00694386/>.

Psihoyos, L. (Yönetmen). (2009). *The Cove* [Film]. Lionsgate.

Psihoyos, L. (Yönetmen). (2015). *Racing Extinction* [Documentary]. Discovery Channel.

Rony, Fatimah Tobing. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham, NC: Duke University Press, 1996.

Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. (Eds.). (2016). *Ecomedia: Key issues* (1st ed.). Routledge.

Rust, S., Monani, S., & Cubitt, S. (Eds.). (2022). *Ecocinema theory and practice 2* (1st ed.). Routledge.

Samaniego de la Fuente, R. (2021). Adorno's magic lantern: On film, semblance, and aesthetic heteronomy. *New German Critique*, 48(2), 147-175.

Schaffner, F. J. (Yönetmen). (1968). *Planet of the Apes* [Film]. 20th Century Fox.

Scott, R. (Yönetmen). (1979). *Alien* [Film]. 20th Century Fox; Brandywine Productions.

Scott, R. (Yönetmen). (1982). *Blade Runner* [Film]. The Ladd Company; Shaw Brothers.

Serf, K. (Yönetmen). (1896). *Oil Wells of Baku* [Film]. Lumière Company.

Smith, J. B. (Director). (1903). *New York City Dumping Wharf* [Film]. Edison Manufacturing Company. Library of Congress. <https://www.loc.gov/item/00694385>

Shults, T. E. (Yönetmen). (2019). *Waves* [Film]. A24.

Spielberg, S. (Yönetmen). (1975). *Jaws* [Film]. Universal Pictures.

Starosielski, N., ve Walker, J. (Eds.). (2016). *Sustainable media: Critical approaches to media and environment*. Routledge.

Topal, G.

Stanton, A. (Yönetmen). (2008). *WALL-E* [Animated film]. Pixar Animation Studios; Walt Disney Pictures.

Soechtig, S., ve Lindsey, J. (Directors). (2009). *Tapped* [Documentary]. Atlas Films.

Tong, C. K. (2013). Ecocinema for all: Reassembling the audience. *Interactions: Studies in Communication & Culture*, 4(2), 113-128.

Topal, G. (2025). Antroposen Çağında Bir Bilinç Oluşturma Çabası Olarak Ekosinema Üzerine İnceleme (Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Trumbull, D. (Yönetmen). (1972). *Silent Running* [Film]. Universal Pictures.

Vaughan, H. (2019). *Hollywood's dirtiest secret: The hidden environmental costs of the movies*. Columbia University Press.

Weik von Mossner, A. (2016). Environmental narrative, embodiment, and emotion. In H. Zapf (Ed.), *Handbook of ecocriticism and cultural ecology*, De Gruyter.

Weik von Mossner, A. (Ed.). (2014). *Moving environments: Affect, emotion, ecology, and film*. Wilfrid Laurier University Press.

Whitley, D. (2008). *The idea of nature in Disney animation*. Ashgate Publishing.

Willoquet-Maricondi, P. (2010). Shifting paradigms from environmentalist films to ecocinema. In *Framing the world: Explorations in ecocriticism and film*. University of Virginia Press.

Yılmaz, Ç. (2021). *Ekosinema: Çevreci film eleştirisine giriş*. Doruk Yayınları.

Yu, K. T. (2023). Cinematic ideorealm and cinema following Dao: Theorizing film aesthetics through Daoism. *Screen*, 64(4), 462-484.

Zemeckis, R. (Yönetmen). (2000). *What Lies Beneath* [Film]. DreamWorks Pictures; 20th Century Fox; ImageMovers.