



# mediarts

medya ve sanat çalışmaları dergisi  
the journal of media & arts studies

e ISSN 2757-9182

Yıl/Year 2024 • Sayı/Issue 7 • Güz/Autumn



**Editör** | *Editor-in-chief*

Mehmet Işık

**Medya çalışmaları editörü** | *Media studies editor*

Ferit Çağlı

**Sanat çalışmaları editörü** | *Arts studies editor*

Emre Aşlıoğlu

**Türkçe dil editörü** | *Turkish language editor*

Funda Masdar

**İngilizce dil editörü** | *English language editor*

Emrah Özdemir

**Yayın kurulu** | *Editorial board*

Prof. Dr. Ayşe Çakır İlhan *Prof.*

*Ankara Üniversitesi*

Prof. Mehmet Emin Göktepe *Prof.*

*Başkent Üniversitesi*

Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus *Prof.*

*Marmara Üniversitesi*

Doç. Dr. Aslı Ekici *Assoc. Prof.*

*Selçuk Üniversitesi*

Doç. Dr. Emine Çakmak Kılıçaslan *Assoc. Prof.*

*Aydın Adnan Menderes Üniversitesi*

Doç. Dr. Mehmet Şiray *Assoc. Prof.*

*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*

Doç. Dr. Sevgi Can Yağcı *Aksel Assoc. Prof.*

*Ankara Üniversitesi*

Doç. Dr. Şakir Eşitti *Assoc. Prof.*

*Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi*

Doç. Şefik Özcan *Assoc. Prof.*

*Mardin Artuklu Üniversitesi*

mediarts için Türkçe ve İngilizce yazılmış akademik çalışmalar kabul edilir. Her sayıda editörlerin ya da yayın kurulunun seçtiği çeviri çalışmaları, değerlendirmeler, söyleşiler, kitap eleştirileri de bulunabilir.

mediarts'ta • medya çalışmalarının tarihsel süreç içerisinde genişleyen gövdesinden süzülün tartışmalardan yola çıkan değerlendirmeler, • toplumsal formasyonun tüm bileşenlerine yönelik sair söylemler üreten medya ekosisteminde varlık bulan metinlere dair araştırmalar, • sanatın akım, teori ve pratik arasında salınan formlarının hem sanatsal amaçlar hem toplumsal etkileşim öncelenecek değerlendirildiği çalışmalar, • medya ile özellikle web temelli yeni çevrimler aracılığıyla yöndeşen sanat alanının doğurduğu sentezleri dikkate alan yorumlar yer bulmaktadır.

Academic studies written in Turkish and English are accepted for mediarts. Translation works, notes, interviews, book reviews can also be found in each issue, chosen by the editors or editorial board. mediarts includes • evaluations based on the debates filtered from the body of media studies expanding in the historical process • research on texts that exist in the media ecosystem that produces various discourses on all components of social formation • studies in which the forms of art that oscillate between current, theory and practice are evaluated by prioritizing both artistic purposes and social interaction • interpretations taking into account the synthesis of the art field, which converges with the media, especially through new web-based cycles.

**Yayın türü** | *Publication type*

Çevrimiçi süreli *Online periodical*

**Yayın periyodu** | *Publication period*

Ekim/Güz *Oct/Autumn*

**İmtiyaz Sahibi** | *Owner*

Mehmet Işık

**Danışma kurulu** | *Advisory board*

Prof. Dr. Alev Parsa *Prof.*

*Ege Üniversitesi*

Prof. Dr. Ayla Kanbur *Prof.*

*Düzce Üniversitesi*

Prof. Dr. Besim Yıldırım *Prof.*

*Atatürk Üniversitesi*

Prof. Dr. E. Nezih Orhon *Prof.*

*Anadolu Üniversitesi*

Prof. Halil Yoleri *Prof.*

*Dokuz Eylül Üniversitesi*

Prof. Dr. Hüseyin Köse *Prof.*

*Atatürk Üniversitesi*

Prof. İrfan Erdoğan *Prof.*

*Gazi Üniversitesi (E)*

Prof. Dr. Müjde Ker Dinçer *Prof.*

*Ege Üniversitesi*

Prof. Dr. Pelin Tan *Prof.*

*Batman Üniversitesi*

Prof. Dr. Sedat Cereci *Prof.*

*Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi*

Prof. Dr. Selma Köksal *Prof.*

*Gaziantep Üniversitesi*

Prof. Dr. Serdar Yılmaz *Prof.*

*Balikesir Üniversitesi*

Doç. Dr. Başak Kaptan *Assoc. Prof.*

*Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi*

Doç. Yıldız Erşadıcı *Assoc. Prof.*

*Dokuz Eylül Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üye. Armağan Güneş *Assist. Prof.*

*Harran Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üye. Zehra Nurdan Atalay *Assist. Prof.*

*Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi*

# İçindekiler | Contents

## Editörden | From the editor

- 4 Mehmet Işık'ın takdimi  
*Preface from Mehmet Işık*

## Araştırma makalesi | Research Article

- 7 - 28 Faşizmin İmkânsız Portresi:  
*İlgi Alanı'nın Ekran Dışı Stratejisi Üzerine*  
*The Impossible Image of Fascism:  
On the Off-Screen Strategy of The Zone of Interest*  
**Mehmet Köprü**

- 29 - 38 Kültürel Milliyetçilik Bağlamında  
*G.O.R.A. Film incelemesi*  
*G.O.R.A. Film Review in the Context of  
Cultural Nationalism*  
**Serkan Saylık**

- 39 - 51 Çağdaş Türkiye Sinemasında "Ötekilerin" Temsili:  
*Tepenin Ardı Üzerine Bir İnceleme*  
*Representation of the "Others" in Contemporary Turkish Cinema:  
An Analysis of the Beyond the Hill*  
**Sema Sertkaya • Ömer Subaşı**

- 53 - 65 Akran Zorbalığının  
*Afişler Üzerinden İncelenmesi*  
*Analyzing Peer Bullying  
Through Posters*  
**Hamdullah Kaplan**



## Mehmet Işık'ın takdimi | Preface from Mehmet Işık

Merhaba,

**mediarts**: *Medya ve Sanat Çalışmaları Dergisi*'nin yedinci sayısını sizlere sunmaktan mutluluk duyuyoruz. Bu sayıda, sinema ve görsel iletişim disiplinlerine dair özgün ve çok boyutlu analizlerin yer aldığı dört değerli makale ile karşınızdayız. Yazarların ele aldığı konular, çağdaş sanat ve medya çalışmaları bağlamında derinlikli tartışmalara kapı aralıyor.

Sinemanın görsel diline ve temsil gücüne odaklanan bu sayının ilk makalesi, Mehmet Köprü'nün "Faşizmin İmkânsız Portresi: *İlgi Alanı*'nın Ekran Dışı Stratejisi Üzerine" başlıklı çalışması. Yazar, Jonathan Glazer'in *The Zone of Interest* filmi üzerinden ekran dışı uzamın estetik ve etik boyutlarını irdeliyor. Köprü'nün analizi, sinemada faşizmin temsiline ilişkin yeni bir perspektif sunarken, biçimsel seçimlerin politik ve ahlaki bağlamını da ele alıyor.

İkinci makale, Serkan Saylık'ın "Kültürel Milliyetçilik Bağlamında *G.O.R.A.* Film İncelemesi" başlıklı çalışması. Türk bilim kurgu sineması örneklerinden biri olan *G.O.R.A.* filmi, kültürel milliyetçilik perspektifiyle değerlendiriliyor. Saylık, Türk motiflerinin bilim kurguya uyarlanma sürecini ve filmin uluslararası sinemadan nasıl esinlendiğini ayrıntılı bir şekilde ele alarak bu özgün eserin yerel ve küresel bağlamlarını gözler önüne seriyor.

Üçüncü makale, Sema Sertkaya ve Ömer Subaşı'nın birlikte kaleme aldığı "Çağdaş Türkiye Sinemasında 'Ötekilerin' Temsili: *Tepenin Ardı* Üzerine Bir İnceleme" başlıklı çalışması. Emin Alper'in *Tepenin Ardı* filmi üzerinden ötekilik kavramını toplumsal korku ve paranoya ekseninde inceleyen yazarlar, bireysel ve toplumsal dinamiklerin sinemadaki yansımalarını çok katmanlı bir şekilde analiz ediyor. Bu çalışma, ötekileştirme olgusunu hem eleştirel bir bakışla hem de sinema estetiği bağlamında ele alıyor.

Son makalede ise Hamdullah Kaplan, "Akran Zorbalığının Afişler Üzerinden İncelenmesi" başlıklı çalışmasıyla, görsel iletişimin sosyal sorunlara dikkat çekme ve farkındalık yaratma gücünü inceliyor. Akran zorbalığına yönelik afişlerin göstergebilimsel analizine odaklanan bu çalışma, iletişim tasarımının toplumsal etkilerine dair önemli çıkarımlar sunuyor.

Bu dört makale, hem sanat hem de medya çalışmalarında ele alınan temaların çeşitliliğini ve güncel meselelerle ilişkisini ortaya koyuyor. Akademik dünyanın farklı disiplinlerinden gelen yazarlarımızın katkılarıyla, bu sayının okurlarımıza yeni ufuklar açacağına inanıyoruz.

Keyifli okumalar dilerim.

Mehmet Işık  
Editör





# Faşizmin İmkânsız Portresi: *İlgi Alanı'nın Ekran Dışı Stratejisi Üzerine*

Mehmet Köprü\*

## ÖZ

Sinemanın mekânsal yapılanmasının önemli bir ayağını oluşturan ekran dışı uzam, film gramerindeki kritik konumuna rağmen genellikle ihmal edilir. Sinemacılar, sınırlı uzamın yarattığı zorunluluklar dışında da anlatıyı çerçevenin dışına taşıyarak bazı temel duyguları harekete geçirirler ve böylece izleyici katılımını teşvik ederler. Bazı yaratıcı yönetmenler, ekran dışını klasik anlatısal işlevlerinin dışında, bazı temsil sorunlarını çözmek için de kullanabilmektedirler. Auschwitz toplama kampının başka bir yüzüne odaklanan *İlgi Alanı'nda* (*The Zone of Interest*, Jonathan Glazer, 2023) ekran dışı salt bir sinematik araç olarak değil, faşizmle ilgili yeni bir temsil şekli olarak da kullanılır. Çalışmada yönetmenin söz konusu bu biçimsel ve içeriğe dair söylemsel tercihlerinin, faşizmin sinema perdesindeki temsil sorunuyla ilişkisi üzerinde durulmaktadır. Filmin, ekran dışının estetik ve etik kullanımıyla, benzer konuyu işleyen diğer filmlerden nasıl ayrıştığı tartışılmaktadır. Tarihsel ve ideolojik bağlamı kurmak için faşizmi ya da Holokost'u konu edinen yapımların tercihlerinden de örnekler verilmektedir. Örneklerin değerlendirilmesi ve ele alınan yapımın ekran dışı yaklaşımının ve temsil stratejisinin daha iyi anlaşılması için konu üzerine daha önce yazılan görüşlerden faydalanılmaktadır. Bu görüşler doğrultusunda yapılan söylemsel ve biçimsel çözümlenmelerle, film yapımıyla ya da görsel stille ilgili seçimlerin sadece estetik ya da dramaturjik değil, aynı zamanda etik ve politik tavırla da ilgili olduğu görüşü yeniden teyit edilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** ekran dışı, faşizm, temsil, etik, politik sinema

\* Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi  
mehmetkopru@erciyes.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3528-8820



# The Impossible Image of Fascism: On the Off-Screen Strategy of *The Zone of Interest*

## ABSTRACT

Off-screen space, which constitutes an important part of the spatial organization of cinema, is often neglected despite its critical position in film grammar. By moving the narrative out of the frame, filmmakers, even outside of the constraints of limited space, mobilize certain basic emotions and thus encourage audience participation. Some creative directors use offscreen for its classical narrative functions and to solve representation problems. In the *The Zone of Interest* (Jonathan Glazer, 2023), which focuses on another side of the Auschwitz, the director uses offscreen as a cinematic tool and a new form of representation of fascism. The study focuses on the relationship between formal and contextual discursive choices and the problem of representation of fascism on screen. It discusses what points the film differs from other films dealing with a aesthetic and ethical use of the off-screen. To establish historical and ideological context, examples of the choices of different productions dealing with fascism or the Holocaust are also given. Through discursive and stylistic analyses in line with these views, it is reaffirmed that choices about filmmaking or visual style are not only aesthetic or dramaturgical, but also ethical and political.

**Keywords:** off-screen, fascism, representation, ethics, political cinema

## Extended Abstract

Off-screen space, the first significant theoretical analysis of which was made by French film theorist Noël Burch, is one of the important components of film grammar. This space, which has necessarily existed since the early days of cinema due to the limits set by the frame, has become an indispensable aid in creating realistic and effective diegetic worlds with the development of continuity editing and film grammar. Filmmakers have encouraged the audience's emotional participation by creating curiosity, fear and expectations through story elements that they keep away from the gaze. On the other hand, some filmmakers outside the mainstream have used the space beyond the frame for philosophical and political purposes beyond basic emotional manipulation. These filmmakers have used the mystery of invisibility to imply elements that cannot be represented ethically or sensually. Jonathan Glazer, the director of *The Zone of Interest* (2023), which is the focus of this study, is one of the filmmakers who uses off-screen space beyond the standard grammar.

*The Zone of Interest*, which deals with moral dilemmas and the problem of evil that emerges even in ordinary people under appropriate conditions, through the housing life in the Auschwitz camp, focuses on a little-known aspect of the Holocaust. While the film visualizes the idyllic villa life of the camp commander Rudolf Höss and his family, it completely leaves the atrocities in the concentration camp out of the frame. This choice to focus on the perpetrators rather than the victims not only offers a new solution to the problems of the representation of fascism, but also a new interpretation of the social background of the crimes against humanity in the World War II.

The cinematic representations of these two worlds, which are physically separated from each other only by a wall but stand at the extremes in terms of living conditions, are also quite different. One of these worlds exists simultaneously throughout the narrative, one in the image channel, the other in the sound channel and in the collective memory of the audience. The holocaust atrocity, which pollutes the pastoral landscapes under bright light with symptomatic indicators such as sound and smoke, is always out of the frame throughout the film. This suggestive representation of genocide goes beyond the classical uses of off-screen space analyzed by Burch. The duality of here and there or heaven and hell, which is emphasized throughout the narrative, is always represented through the off-screen. In this respect, *The Zone of Interest* is an extreme version of Burch's dialectic of inside and outside.

*The Zone of Interest* draws attention not only in terms of off-screen space, but also in terms of the unconventionality in the use of sound and camera. Choices such as non-selective sound design, flat lighting, simple mise-en-scene and the use of multiple cameras bring the production closer to documentary and video than cinema.

This, in turn, takes the film away from historicity and gives it a sense of immediacy. The study discusses the contribution of these unorthodox cinematic techniques to the narrative through formal and discursive techniques. It also seeks to answer the question of whether these different techniques can overcome the problems related to the representation of fascism. Another discussion that the study tries to remind in connection with the subject is the fact that film form is not only an aesthetic phenomenon, but also a political, ethical and ideological choice. With their narrative and cinematic choices, filmmakers also give indications about their ideological and political attitudes towards the subject they deal with. In this context, *The Zone of Interest*, with its off-screen approach and realistic mise-en-scene choices, shows that fascism is not only a historical issue, but also a contemporary human problem.

## Giriş

Çerçevenin çizdiği keskin sınırların neleri içerip neleri dışarıda bırakacağı sinemadan ve hatta çerçeveden bile eski bir tartışmadır aslında. Örneğin “sahneye taşımayacak-sın sahne arkasında geçmesi gerekeni” (Horatius, 2016, s. 17) diyen *Ars Poetica* yazara-rına göre Medea'nın oğullarını kesmesi ya da Atreus'un insanları pişirmesi gibi vahşi olaylar seyircinin gözleri önünde gerçekleşmemelidir. Köleliğin, ölümcül gladyatör dö-ğüşlerinin ve her türlü savaş vahşetinin normal karşılandığı bir dönemde bile Horatius bu tür sahneleri dram sanatının inceliğine yakıştıramamıştır.

Sinema sanatı açısından bakıldığında da, nelerin ekranın dışında kalacağına, film yaratıcılarının vermesi gereken en önemli kararlardan biri olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu karar aslında filmin genel informatik düzeninin bir parçasıdır. Çünkü David Thomson'ın da (2018, s. 87) dediği gibi film “yalnızca bir hikâye ya da gizem değildir, film aynı zamanda kendisinin uygun gördüğü kadarının ifşa edildiği bir bilgi sistemidir”. Duygu ve anlam yaratımı da bu bilgi sisteminin doğru kullanımıyla yakından bağlantılıdır zaten. Eğer seyirci bilmesi gerekenden fazlasını bilirse merak, beklenti, endişe ve korku gibi film izleme motivasyonunun en temel duyguları yok olabilir. Paylaşım gereğinden az olursa da bu kez anlatıdaki olayların doğru kavranamaması durumu ortaya çıkar ki bu da yine seyir zevkini olumsuz etkiler. O nedenle yönetmenler ve senaristler, öykü dünyasına ait bilgilerin ve görüntülerin ne kadarının hangi zamanda seyircilerle paylaşılacağı üzerinde incelikli düşünürler. Ancak diğer taraftan filmin neleri gösterip neleri göstermeyeceği sadece seyircinin izleme keyfiyle ve bununla bağlantılı drama-turjik, anlatısal ya da stilistik tercihlerle ilgili olmayabilir. Bazen eseri ortaya çıkaran yaratıcı ekibin etik ve politik tavrı da burada bir belirleyici olabilmektedir. Tıpkı bu çalışmada ele alınacak olan *İlgi Alanı'nda* (*The Zone of Interest*, Jonathan Glazer, 2023) olduğu gibi.

Yazar Martin Amis'in aynı adlı romanından uyarlanan bu film, İkinci Dünya Savaşı döneminde Auschwitz'de geçse de alışılmış Holokost öykülerinden birini aktarmaz. Çünkü *İlgi Alanı'nda* kamera, kamptaki insanlık suçları yerine hemen onun yanında bulunan lojmanlardaki gündelik hayata odaklanır. Yani klasik İkinci Dünya Savaşı ya da toplama kampı filmlerinin dışarıda bıraktığını kadrajına alırken, onların hiç değinmediği bir yaşama, kampın yanı başındaki “sıradan” gündelik işlere bakar. Ama daha önce gösterilmemiş olana odaklanan bu tutum, diplerindeki akıl almaz vahşete kayıtsız kalan ya da buna ortak olan lojman sakinlerinin daha sempatik görünmesine ya da onlarla özdeşlik kurulmasına neden olmaz. Ekrandaki çocukların, kadınların ya da adamların Hollywood filmlerindeki şeytani Nazi stereotiplerinden farklı olduğu doğrudur. Ama bu durum rahatlatıcı olmaktan ziyade daha da rahatsız edicidir. Çünkü bu kötülüğün arkasında şeytani psikopatların değil, ortalama denebilecek insanların olması çok daha ürkütücüdür. Sıradan denebilecek insanların böyle bir şeye doğrudan katkı

sağlamasalar bile kayıtsızca tanık olmaları ya da dolaylı şekilde bunun bir parçası haline gelmeleri sadece Naziler üzerine değil, insan doğası üzerine de endişe vericidir. Daha öncesinde Mikhail Romm gibi sinemacıların<sup>1</sup> ya da Hannah Arendt gibi düşünürlerin de benzer bir konuya dikkat çekmeleri bu nedenle boşuna değildir.

O nedenle filmle ilgili aşağıdaki tartışmada bu gibi sanatçıların ya da yazarların konuyla ilgili eserlerine ve kavramsallaştırmalarına yeri geldikçe değinilecektir. Ancak burada daha çok filmin faşizmi ele alışıdaki stilistik, anlatsal ve söylemsel tercihler ile yarattığı karakter temsilleri üzerinde durulacaktır. Çünkü film, faşizmin bilinen korkunç tarafını ekranın dışında tutarken ve bunun yargısını ve tahayyülünü büyük oranda kolektif belleğe bırakırken, onun pek de üzerinde düşünülmemiş olan gündeliğini ekrana taşımaktadır. Bu tercihin arkasındaki gerekçelerden biri yukarıda bahsi geçen o tehlikeli sıradanlığa dikkat çekmekse, diğeri de faşizmin temsiliyetiyle ilgili sorunlardır. “Faşizmin portresini yapmanın imkansızlığı”na (2000, s. 95) inanan Theodor Adorno'nun görüşleri bu nedenle filmin ekran dışı kullanımını anlamakta ve onu gerekçelendirmekte bize yardımcı olabilir.

### **Faşizmin temsiliyetiyle ilgili problemler ve sinemacıların bu durum karşısında geliştirmiş olduğu yöntemler**

Kötülüğün tanımı ahlak felsefesi için ne kadar problemliyse, onun temsili de mimetik sanatlar için en az o kadar sorundur. Çeşit çeşit kötülük alegorileri (şeytan, mephisto, hades, iblis vs.) ya da metaforları (ateş, karanlık, tırpan, yer altı vs.) anlatıların ve onlardan türetilmiş görsel sanatın ilk akla gelen somutlaştırma yöntemleridir. Ancak kötülüğün ideolojik bir varyantı olan faşizmde bu tür bir somutlaştırma problemi pek yoktur. Kendi sembolleri, işaretleri, sloganları ya da üniformaları vardır. Neden olduğu vahşet de yeteri kadar somuttur. Buradaki sorun daha çok “yeterlilikle” ilgilidir. Neredeyse nedensiz denebilecek saf kötülük ve bunun neden olduğu acılar hakkıyla ve gerçek bir ibret vesikası olarak nasıl yeniden üretilebilir? Daha da özelleştirsek; Auschwitz'de ya da diğer kamplarda işlenen suçların korkunçluğu en çarpıcı şekilde hakkıyla nasıl sinemaya taşınabilir? Daha gerçekçi mizansenlerin, daha fazla kan ve göz yaşının, daha fazla işkencenin ya da daha dramatik oyunculukların burada bir çözüm olamayacağı, aksine abartıldığı zaman bir tür soykırım pornografisine<sup>2</sup> ya da faşizm

<sup>1</sup> Sovyet sinemacı Romm, faşizmin arkasındaki toplumsal yapıya ve yanıltıcı propagandanın kitleler üzerindeki tehlikeli etkisine dikkat çektiği belgesel filmine *Sıradan Faşizm (Obyknovennyy Faşiz)*, 1965) adını vermiştir.

<sup>2</sup> Bu konuda ilk sayılabilecek en net eleştirilerden birini Jacques Rivette 1961'de *Cahiers du cinéma* dergisinde, *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1960) filmindeki bir sahne için yapar. Umut Tümay Arslan, Rivette'nin eleştirilerini ve tartışmanın genel çerçevesini şu şekilde aktarır: “Kampları, Pontecorvo'nunki gibi bir anlayışla kurmaca içinde yeniden inşa etmenin, toplama kamplarının dehşetini hafiflettiğini, bu dehşeti röntgenciliğin ve pornografinin alanına düşürdüğünü iddia ediyordu. Filmde yer alan bir çekim, Pontecorvo'nun yaklaşımındaki sorunu güçlü bir biçimde göstermekteydi

empatisine dönüşebileceği açıktır.

Faşizmi anlatisallaştırma girişimi, amaç onu etik olarak yargılamak olsa bile, bu anlatının nesnesi olarak algılanan şeyi (“yaşanmış bir deneyim” olarak faşizm) temsile dönüştürür ve sonuç olarak faşizmin ahlaki ve siyasi temsillerini böyle bir olayın yeneden sahnelenmesine; stilize veya estetize edilmesine dahil eder. Nitekim sinema ve yazın dünyası, Nazilerin farklı şekillerde küçümsendiği temsillerle doludur. *Schindler'in Listesi*'ndeki (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993) alkolik ve rüşvetçi bürokratlar, Wilhelm Reich'in *Faşizmin Kitle Psikolojisi*'nde bahsettiği ve Roberto Rossellini'nin yönettiği *Roma Açık Şehir*'de de (*Roma città aperta*, 1945) karşımıza çıkan homoseksüel işkenceciler ya da farklı kitaplarda (örneğin *Kötülüğün Sıradanlığı*) ve filmlerde karşımıza çıkan insanları deney fareleri gibi kullanan acımasız ve hesapçı bilim insanları benzeri temsiller olayın “gerçekliğini” ahlaki ve ahlak dışı duruşların teatrallğine (dramatlığına) dönüştürür. Sonuç olarak, özelde Naziler ve genelde faşistler artık farklı söylemlere kayan genelleştirilmiş ve toplumsal cinsiyetle, cinsellikle, dinle ve bilimsel etikle ilgili farklı kötülük nitelikleri kazanmıştır (Ravetto, 2001, s. 3-4).

Faşizmi, toplumsal normlar açısından düşük görülen başka alışkanlıklarla ilişkilendirmek buradaki temsil sorunlarından sadece biridir. En net şekilde *Salo ya da Sodom'un 120 Günü*'nde (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975) görülen bu tür temsillerdeki diğer bir problem ise, faşizmi norm dışı tavırlar sergileyen bir grup sorunlu tipe indirgemesidir. Bu durum, çarpık enformasyonla veya sorunlu ideolojilerle manipüle edilen sıradan zihinlerin neler yapabileceğiyle, toplumda genel kabul gördükten sonra her şeyin normalleştirilebileceğiyle ya da kötülüğün insan doğasındaki uzantılarıyla yüzleşmeye engeldir. Diğer taraftan Nazileri sıradan insanlar gibi göstermek onlarla empati kurmanın yolunu açabileceği için de başka bir tehlike barındırır.

Şu durumda biri faillerle diğeri ise onların yarattığı trajediyle ilgili olan iki farklı temsil sorunuyla karşı karşıyayız. Tarihsel belgeler taranarak, gerçekçi ve derinlikli karakter portreleri çizilerek ve doğru (mesafeli) dramaturjik tercihler yapılarak faillerle ilgili çoğu problem aşılabılır. Böylece onlarla empati kurulmadan, onları doğuran toplumsal, bireysel ya da varoluşsal koşullar anlaşılabilir. Nitekim *Beyaz Bant* (*Das weiße Band - Eine Deutsche Kindergeschichte*, Michael Haneke, 2009) ya da *Yılanın Yumurtası* (*The Serpent's Egg*, Ingmar Bergman, 1977) gibi yapımlar veya *Siegfried Kracauer*'in Alman Sinemasının belli bir dönemine dair kaleme aldığı *Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* gibi tarihsel araştırmalar Nazizm öncesi döneme

ona göre. Sefalet içindeki Terese'nin (Emmanuelle Riva) son eylemi, toplama kampının elektrikli tellerine tutunarak intihardır. Bu sahnede kamera kaydırmalı çekimle kadının tellere asılı cansız bedenini son bir kez göstermek üzere ilerler. Rivette bu çekimde, Terese'nin ıstırabını sağaltan, hatta bu ıstıraba ihanet eden, ilhamını geleneksel güzellik idealinden alan bir estetik uyum ve denge olduğunu belirtecektir” (Saxton ve Rivette'den aktaran Arslan, 2020, s. 18-19).

farklı şekillerde ışık tutmaya çalışarak bunu yapmışlardır. Temsil sorununun eylemler ve bu eylemlerin doğurduğu acılarla ilgili tarafında ise başka bir çözüm bulmak gerekecektir. Çünkü Nazizmin doğurduğu vahşeti, bir şiddet pornografisine dönüştürmeden doğrudan göstermek neredeyse imkânsızdır. Diğer taraftan, Adorno'nun da altını çizdiği gibi, "Auschwitz, Yunan şehir devletlerinin yıkımından sadece vahşetin derecesi açısından farklı olan ve bu yüzden de serinkanlı bir nesnellikle seyredilebilecek bir şey değildir" (Adorno, 2000, s. 150). O nedenle tarafsız kalmaya çalışan mesafeli bir sinema diliyle bunları görselleştirmek gerçekten zordur.

Bunlar kadar belirgin ve dikkat çekici olmasa da, Nazilerin bedene yükledikleri ideolojik ve sapkınca anlamlar da, onların kurduğu ölüm kamplarının aleni temsilini etik açıdan sorunlu hale getirmektedir. Susan Sontag, *İradenin Zaferi (Triumph des Willens, 1935)* ve *Olympia 1. Teil - Fest der Völker (1938)* gibi propaganda amaçlı belgeselleriyle bilinen Leni Riefenstahl'ın filmlerinden ve fotoğraf çalışmalarından hareketle başladığı tartışmasında Faşist sanatın bedenle kurduğu ilişkiyi şu şekilde açıklar:

Faşist sanat kısmen totaliter sanatın özel bir varyantına sahiptir. Sovyetler Birliği ve Çin gibi ülkelerin resmi sanatı ütopyan bir ahlaka temellidir. Faşist sanat da ütopyan bir estetiği -fiziksel mükemmelliğin estetiğini sunar. Nazi dönemindeki ressamlar ve heykeltıraşlar sık sık çıplak insan bedenini tanımladılar, ancak bedensel kusurları göstermeleri yasaktı. Onların çıplak insan bedenleri erkek sağlık dergilerindeki resimlere benzer; bunlar dindarca asexual ve (teknik anlamda) pornografik resimlerdir, çünkü bir fantezinin mükemmelliğine sahiptirler (Sontag, 2008, s. 217).

Gerek Riefenstahl'ın filmlerinde gerekse de dönemin heykellerinde, resimlerinde ve afişlerinde sürekli vurgulanan bu "fantezinin mükemmelliği" Nazi ideolojisinin ayrılmaz bir parçasıdır. O nedenle, Ari ırkın göz alıcı temsillerine karşın kamptaki ölümcül derecede sıska insanların görüntülerinin sürekli dolaşıma sokulması, bilinçaltı düzeyde bile olsa zihinlerdeki Alman ve Yahudi temsillerini, tam da Nazilerin arzulanabileceği doğrultuda besleyip büyütmektedir.

Adorno'nun görüşlerine atfen "Nazilerin ortaya çıkışıyla, duyuma ya da masumane yaratıkların yaşamına ilişkin tüm estetik geri döndürülemez bir biçimde bozulmuştur" diyen Terry Eagleton (2010, s. 429) yukarıda bahsi geçen tüm temsil sorunlarını özetlemiştir aslında. Bu durum, Nazizmle ilgili her türlü anlatisallaştırmayı zora soksa da en çok da temsilin doğrudanlığına bel bağlayan sinemayı etkilemiştir. Sinema tarihindeki en önemli sanatsal kırılmalardan birinin bu dönemde yaşanmış olması o yüzden tesadüf değildir.

Birbirinden farklı özelliklere ve bağlamlara sahip birçok çalışma İkinci Dünya Savaşı'nı sinema sanatı açısından bir dönüm noktası olarak kabul eder. Bunun tek bir nedeni yoktur. Sosyal, ekonomik, politik ve kültürel değişimler ister istemez sinemayı

da yakından etkilemiştir.<sup>3</sup> En başta gerçekçi ve modernist sinema çabalarının bu dönemden sonra yoğunlaştığı kabul edilir. Örneğin Andras Balint Kovács'a göre “‘klasik’ ve ‘modern’ sinema arasındaki karşıtlık gerçekten savaş sonrası” dönemin bir ürünüdür (2010, s. 21). Çünkü bilinen sinema savaşla birlikte bir çıkmaza girmiştir ve bu çıkmaz sinemacıları farklı arayışlara yönlendirmiştir. Gilles Deleuze'un deyişiyle söylersek, savaş sonrası dönemde “eylem imge” (Deleuze, 2014, s. 205) kesin bir krize girmiştir. “Sinemanın zaten hiç değişmeyen durumu” (Deleuze, 2014, s. 264) olan bu kriz üzerinde savaş bir tür katalizör etkisi yapmıştır aslında:

Bununla beraber, eylem-imgeyi sarsan kriz, etkilerini ancak savaştan sonra açık bir şekilde gösteren ve kimileri toplumsal, ekonomik, siyasal ve ahlaki, kimileriye sanata, edebiyata ve özellikle de sinemaya daha içsel olan çok sayıda nedene bağlıydı. Herhangi bir sıra gözetmeksizin dile getirecek olursak: Savaş ve savaş sonrası, “Amerikan rüyası”nın bütün yönleriyle sarsılması, azınlıkların yeni bilinci, hem dış dünyada hem de insanların zihninde imgelerin yükselişi ve enflasyonu, edebiyatta deneyimlenmiş yeni anlatı tarzlarının sinema üzerindeki etkisi, Hollywood'un ve eski janrların krizi (Deleuze, 2014, s. 265-266).

Kendi özgün taksonomisinde savaş öncesi sinemayı “hareket imge” olarak tanımlayan Deleuze'e göre (2014) bu dönemin filmleri eylem odaklıydı. Burada karakterlerin eylemleri olay örgüsünü değiştirerek anlatıyı ileri doğru taşımaktaydı. Ama savaşın travmatik ve şok edici etkilerinden sonra bu durum değişir. Deleuze'un de belirttiği gibi (2014, s. 162) “karakterler kendilerini artık daha ziyade ‘motive edici’ duyu-motor durumlar içinde değil, *saf işitsel ve görsel durumlar* tanımlayan gezinti, yolculuk ya da başıboş dolaşma halinde” bulurlar. Çünkü insanlık artık eylemlerin durumları ortaya çıkarabileceğine veya global durumların değişim yaratabilecek bir eylem yaratabileceğine olan inancını kaybetmiştir (Deleuze, 2014, s. 266). Bununla bağlantılı olarak neden-sonuç ve eylem odaklı klasik anlatı formatı da yerini daha zihinsel, sübjektif ve esnek anlatılara bırakmıştır.

Deleuze'un bu tespitleri, savaş sonrası sinemadaki genel kırılmaları teşhir etmenin yanında, doğrudan faşizmin temsiliyetiyle ilgili problemlerin kaynağına ve çözümüne dair de ipuçları içermektedir. İnsanlığı eylemin gücünden soğutan ve buna şüpheyle bakmasına neden olan Nazizmin kendisinin de filmlerde eylem halinde değil de, bu eylemi çağrıştıran başka imgelerle ve neden-sonuç zincirinin belirgin olmadığı olay örgüleri ile temsil edilmesi bir çözüm olabilirdi. Nitekim bazı yapımlarda böyle de

<sup>3</sup> Gerçekçi hareketle sinemadaki dönüşümün başladığı ilk yerlerden biri olan İtalya'daki durumu, Yeni Gerçekçi sinemanın öncülerinden biri olan Yönetmen Roberto Rossellini şu sözlerle özetler (1968, s. 450): “1944'te, savaştan hemen sonra, İtalya'da her şey yıkıldı. Başka alanlarda olduğu gibi, sinemada da, film yapanların hemen hemen topu ortadan silinmişti. Gerçi şurada burada bazı denemeler vardı, vardı ama bu gibilerin davranışları da pek sınırlıydı. Düzenli bir sanayinin yokluğu, göreneğe çok az bağlı girişimlere yol açtığından, uçsuz bucaksız bir özgürlük baş göstermişti. Atılan her adım iyiydi. Bizi, deneysel işlere atılmağa iteleyende de bu durum oldu”.



olmuştur. Toplumsal ve kolektif hafızanın gücüne güvenen Hollywood dışı bazı yapımlar, doğrudan kamplara girmek yerine onun çeperinde dolanarak ya da eylemin dışında kalarak bilineni çoğunlukla göstermeden işaret ve ima etmişlerdir. Bu tutum savaş ve savaş sonrası belgesellerden itibaren kendini hissettirir.

Belki de yukarıda sayılan temsil problemlerinin de etkisiyle, Nazizme ve kamplara dair ilk filmler genellikle belgesel mahiyetinde olmuştur. Hatta Amerikan rüyasının önemli isimlerinden olan Frank Capra gibi stüdyo yönetmenleri bile savaş döneminde belgesel filmler çekmişlerdir. Ama *Why We Fight? (Neden Savaşıyoruz?)* başlığında toplanan ve hükümet tarafından sübvansede edilen *War Comes to America* (Frank Capra ve Anatole Litvak, 1945) gibi erken dönem belgeseller genellikle cepheye odaklanan ve toplumu savaşa ikna etmeye çalışan propaganda tarzı işlerdir. Oysa Amerika dışı sinemacılar faşizmle yüzleşmeye dair daha kayda değer, özgün ve önemli belgeseller yapmışlardır.

Fransız yönetmen Alain Resnais'nin *Gece ve Sis'i (Nuit et Brouillard, 1956)* hem savaş sonrası için erken bir tarihe ait olması, hem güçlü şiirsel metni ve hem de özgün sanatsal yaklaşımı ile bu bağlamda akla gelen ilk örneklerden biridir. Yönetmen bu toplama kampı araştırmasında, *Hiroşima Sevgilim (Hiroshima Mon Amour, 1959)* benzeri kurmaca filmlerinde olduğu gibi vahiysele olanla modern ve belgeseli iç içe geçirir (Orr, 1997, s. 35). *Hiroşima Sevgilim'*de olduğu gibi *Gece ve Sis'*te de yönetmen, “genelksel anlatı şemalarıyla temsil edilemeyecek olana, başkallığa” uygun bir form arar (Arslan, 2020, s. 20). İsmi, Adolf Hitler'in direnişçi aktivistleri bastırmak ve ortadan kaldırmak için yürürlüğe sürdüğü bir kararnameden (*Nacht und Nebel*) alan film, sadece isminde değil, görüntülerinde de faşizmin kendi yaratımlarından beslenir. Geçmişe ait siyah-beyaz belge görüntülerin bir bölümü Leni Riefenstahl'ın propaganda filmlerinden alınmıştır. Bu şaşalı görüntülere eşlik eden ve kampların gerçek yüzünü gösteren başka arşiv görüntüleri olsa da *Gece ve Sis'*in asıl gücü boş kampın son halini gösteren renkli çekimlerde (Görsel 1). Boş kampın dışında ve içinde yavaş yavaş dolaşan kameranın çektiği görüntülerin üzerine bindirilen çarpıcı ve şiirsel metin, belgesellerden beklenebilecek mesafeyi ihlal ederek tamamen öznel bir sunum ortamı yaratmış olsa da, üzerinden yaklaşık on yıl geçmiş olan trajedinin belleklerdeki izini etkili bir şekilde tazeler. Bu renkli görüntülerdeki “dehşet sahnesinin namevcutluğu” (Arslan, 2020, s. 250), önündeki ya da sonundaki siyah-beyaz görüntülerle ve dış sesdeki duygulu metinle başka bir mevcudiyet kazanır. Bu, tahayyül edilemeyecek kadar acı olan bir deneyimin, sinematik araçların yardımıyla başka şekillerde temsil edilmeye çalışılmasının ilk örneklerinden biridir. Robin Wood, *İradenin Zaferi* ile *Gece ve Sis'*in karşılıklı olarak ele alındığı ilginç çalışmasında filmle ilgili şu değerlendirmede bulunur:

Malzemenin duygusal etkisi çok güçlü olmayabilir ama Resnais ve senaryo yazarı Jean Cayrol izleyiciyi uzaklaştırmak ve analitik özgürlük vermek için mümkün olan her şeyi yaparlar. Film, dayanılmaz olan durumu

düşünmeyi olanaklı hale getirmeyi dener. Elde edilen uzaklık paradoksal olarak bize gösterilenlerin korkunç doğasının giderek bilincine varmamızı sağlar: Korkuyla uyuşmak yerine izleyicinin düşünebilmesi, tahayyül edebilmesi ve anlayabilmesi için alan ve özgürlük sağlanır. İnsan burada yarım saatlik bir belgesel içinde araçların ve etkilerin karmaşıklığıyla (özellikle Riefenstahl ile karşılaştırıldığında) çarpılır. Müzik etkiyi artırıcı olmak yerine kontrpuan olarak kullanılır; benzer biçimde soğuk, özlü anlatı sürekli olarak görüntülerin etkisine (etkilerini azaltmaksızın) kontrpuan oluşturur. Bütün film aracı (film) öne çıkararak biçimsel değişimlerin karmaşık modeli üzerine kurulur, öyle ki hakikilik duygusu sürekli olarak filmin dilinin bilincinde olmakla koşutluk içindedir: Şimdi / geçmiş, renkli / siyah-beyaz, hareketli görüntü / fotoğraflar, stilize kamera hareketi / otantik haber filmi. Gördüklerimiz üzerine düşünmek için -belki bir noktaya kadar- cesaretlendiriliriz (Wood, 2008, s. 225-226).



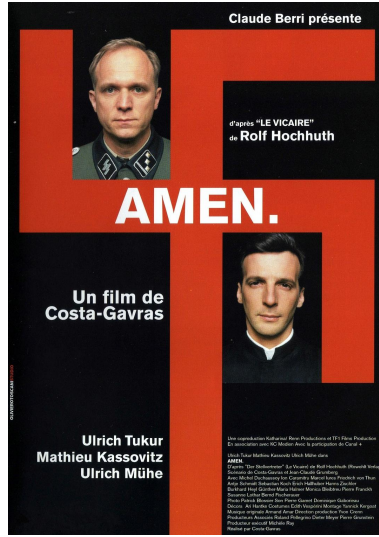
**Görsel 1.** *Gece ve Sis* filminden bir kare

Wood'un burada özetlediği modernist, mesafeli ve eklektik diyebileceğimiz yöntemler, tahayyül edilemeyen temsiline dair ilk ve aynı zamanda da karmaşık anlatısal ve sinematik tekniklerdir. Daha sonraki dönemlerde, kolektif bilinçte artan imgelerin de etkisiyle sinemacılar daha kısa ve basit çözümlerle bunu aşmaya çalışmışlardır. Özellikle kurmaca filmlerde karşımıza çıkan muğlak ve imalı gösterim buradaki en yoğun strateji haline gelir. Bir tiyatro oyunundan Costa-Gavras tarafından uyarlanan 2002 tarihli *Âmin* (*Amen.*) bu yapımlardan biridir.

Vatikan'ın savaş dönemindeki rolüne (daha doğrusu işlevsizliğine) odaklanan filmde, toplama kamplarının da önemli bir yeri vardır. Çünkü filmin önemli karakterlerinden olan Kurt Gerstein (Ulrich Tukur) Nazilerin toplu katliamlar için Zyklon-B (siyanür bazlı pestisit) gazı kullandığını fark eden bir kimya mühendisidir. Schutzstaffel (SS) memuru olmasına rağmen Vatikan'ı ve diğer ülkeleri bu konuda bilgilendirmeye ve onları tavır almaya ikna etmeye çalışan Gerstein'in insani çabası, anlatının iskeletini oluşturur.

Sadece tartışmalı afiş seçimiyle (Görsel 2) değil, dini ve politik kurumların

pragmatik ve bencilce tutumları yüzünden en ahlak dışı eylemler karşısında bile nasıl üç maymunu oynadığını masaya yatırarak da provokatif tavrını sürdüren politik yönetmen Costa-Gavras, kampların görselleştirilmesinde ise çok daha temkinlidir. Öyküdeki tüm tartışma kamplarda işlenen insanlık suçlarıyla ilgili olmasına rağmen yönetmen burayı doğrudan göstermeyi tercih etmez. Bunun yerine bazı belirtsel ve dolayımli gösterenlerle bunu ima eder. Filmin bütçesiyle de ilgili olabilecek olan bu tutumda ekranın sınırları önemli bir dramaturjik yardımcıdır. Çünkü Costa-Gavras kadraja sadece dolu gidip boş gelen vagonları alır. Bu vagonların nerede boşaltıldığıyla ilgili eksik enformasyon, hem öyküsel bağlamla hem de izleyicinin tarihsel bilgileriyle tamamlanır.



Görsel 2. Amen. afişi

Kampa dair eksik parçaları kolektif bellekten beslenerek tamamlamaya çalışan başka bir film ise daha yakın tarihli olan *Saul'un Oğlu*'dur (*Saul Fia*, László Nemes, 2015). Film, öyküsünden dolayı *Amen.*'dekine benzer bir ekran dışı stratejisini çok fazla uygulayamaz. Çünkü kamptaki cesetlerin taşınmasından ve imha edilmesinden sorumlu olan bir Sonderkommando'nun öyküsüne odaklanan filmin ana karakteri Saul Ausländer (Géza Röhrig) doğrudan vahşetin göbeğindedir. Bu nedenle karakterin görüldüğü birçok kadraja kamptaki insanlık dışı görüntüler de belli belirsiz girer. Ama yönetmen seçtiği çerçeve oranıyla (1.37:1) ve film boyunca Saul'un merkezde olduğu yumuşak odaklı yakın ve orta plan çekimlerle arka planda olup biten her şeyi bulanıklaştırır (Görsel 3). Kurmaca Holokost filmlerinin değişmez klişeleri olan *Arbeit Macht Frei* kapısı ya da mahkum ve gardiyanları gösteren genel plan görüntüler yoktur (Ratner, 2016, s. 58). Çünkü bunlar seyircinin zihninde, daha önce izlediği belgesel filmlerden ve başka kurmacalardan çoktan yer etmiştir.

Nemes, belgeselci selefleri Claude Lanzmann ve Marcel Ophuls gibi, en yürek parçalayıcı genel görüntülerin bile, mesafelerinden dolayı bir tür rahatlama sağladığı- nın farkındadır (Ratner, 2016, s. 58). Bu nedenle yönetmen, herkesin bildiği ve tehlikeli bir şekilde aşinalaştığı vahşeti yine herkesin aşına olduğu klişeleşmiş imgelerle yeniden yaratmak yerine oğluna son görevini yerine getirmeye çalışan bir babanın çabasına ve dramına odaklanır. Başka cesetleri ortadan kaldırırken neredeyse robotlaşmış hareketlerde bulunun babanın, oğluna ait olduğunu sandığı ceset karşısındaki tutumu ve bu tutumun insana dair sordurduğu sorular zaten yeterince fazla şey söylemektedir. O nedenle herkesçe bilinen ve temsil edilmesi bu nedenle de sorunlu olan eylemler hep net odağın dışındadır.



**Görsel 3.** Saul'un Oğlu filminden bir kare

Costa-Gavras ve Nemes, bulanık odakla ya da doğru çerçeveleme teknikleriyle temsil edilemeyen için farklı çözümler bulmuş olsalar da odaklandıkları yer yine de alışılmıştır. Onlar da, başka bir çok Auschwitz filminde olduğu gibi, buradaki insanlık suçlarıyla ilgilenmişlerdir. Diğer tüm kamp filmlerinin dışarıda bıraktığı başka bir kamp yaşamı, *Amen.* ve *Saul'un Oğlu*'nda da yine çerçevenin dışındadır. Kamp içindeki insanlık dışı durumlar varken, duvarların hemen diğer tarafındaki daha "normal" görünen başka yaşamlarla ilgilenmek hem ahlaki hem de öyküleme stratejisi açısından mantıksız görünmektedir. Ama insanlık "dışı" denen şeyin aslında ne kadar da insana için olduğunu anlamak için belki de duvarın diğer tarafına bakmak daha doğru bir tercih olacaktır. Çünkü nasıl ki herhangi bir eylemi doğru analiz etmek için o eylemin nesnelere çok öznelere odaklanmak gerekiyorsa, soykırıma kadar uzanan şiddet suçlarında da kurbanlar yerine failere bakmak daha açıklayıcı olabilir.

İsminden itibaren bu durumun farkındalığını yansıtan belki de en yerinde örneklerden biri, Joshua Oppenheimer ve Christine Cynn'in 2012 tarihli *Öldürme Eylemi* (*The Act of Killing*) isimli belgeselidir. Endonezya'daki askeri diktatörlüğün kontrolündeki paramiliter grupların 1965-66 arasında işlediği toplu cinayetlere odaklanıp, olayları büyük oranda Anwar Congo'nun başı çektiği failerin sözleriyle aktarmaktadır.

Katillerin, bazen gururla bazen de eğlenerek aktardıkları (kimi zaman absürt bir şekilde sahneledikleri) vahşetle ilgili bu rahat tavırları kan dondurucu olmanın ötesinde düşündürücüdür de. Yönetmen, biraz da zorunluluktan<sup>4</sup> yöneldiği bu tercihle, ne kadar vahşi olurlarsa olsunlar eylemleri öznelere üzerinden anlamaya çalışmanın daha doğru bir yaklaşım olduğunu da göstermiştir. Sapkınca bağlanılan ideolojilerin, empati gibi en temel insani duyguları bile nasıl yerle bir ettiği ya da insanda zaten var olan şiddeti nasıl ortaya çıkarttığı bu yaklaşımla birinci ağızdan ispatlanmıştır. Yeni tarihli bir kurmaca film ise, failer üzerinden kurulacak anlatının bu bağlamdaki işlerliğini Auschwitz üzerinden doğrulamaya çalışmaktadır.

## Cehennemın Dibinde Pastoral Yaşam

*İlgi Alanı*, ilk bakışta bir gündelik rutinler öyküsü gibi görünmektedir. Dedikodu yapan kadınlar, çay ve kek partileri, doğum günü kutlamaları, çalışan adamlar, iş toplantıları, ev işleriyle ilgilenen hizmetliler, oyun oynayan çocuklar... Benzer bir iş kolunda çalışan adamların ailelerinin oturduğu herhangi bir lojman kompleksindeki gündelik yaşam nasılsa burada da her şey nerdeyse aynıdır. Hatta bakımlı bahçeleriyle ve ışıltılı bahar güneşiyle çoğu lojman yaşamından daha sıcak ve samimi görünmektedir. Ama doğrudan kadraya girmese de farklı şekillerde kendini hissettiren başka bir dünyanın gölgesi, bu pastoral yaşamın üzerinde bir kara bulut gibi dolaşmaktadır.

Bunun normal bir lojman yaşamı olmadığı filmin başından itibaren bir şekilde kendini hissettirir aslında. Açılıştan normalden çok daha uzun süren (yaklaşık üç dakika) karanlık ekran ve ona eşlik eden kasvetli müzik, kuş civıltılarıyla ve parlak bir piknik sahnesiyle bölündüğünde bunun, birbirine taban tabana zıt iki dünyanın öyküsü olduğunun ipucu daha en baştan verilmiştir seyirciye. Hizmetlilerin alışılmamış ürkeklikleri gibi başka anomaliler de bu duyguyu besler. Ama pastoral cennetin karşıtını oluşturan dünyanın asıl belirtileri ses kanalındadır.

Filme dair ön bilgilendirmeler (tanıtım yazıları vs.), kullanılan üniformalar, isimler ve sohbetler bu lojmanın neresi olduğuyula ilgili çok fazla gizeme yer bırakmamıştır aslında. Seyirciler daha ilk sahnelerden itibaren olayların nerede ve ne zaman geçtiğinin gayet bilincindedir. Olayların, 1940'ların başında Polonya'da Nazilerin kurduğu Auschwitz toplama kampında geçtiği saklanmaz. Yönetmenin ve senaristin anlatı sürprizleriyle seyirciyi şaşırtmak gibi bir amacının olmadığı bellidir. Görüntülere eşlik eden ve alan dışından gelen seslerin çağrıştırdığı vahşet ve lojman sakinlerinin bu vahşet karşısındaki umursamaz tavırları kendi başına yeteri kadar düşündürücüdür zaten.

Anlatı yapılanması olarak baktığımızda filmin birbirine paralel ve eşzamanlı akan

<sup>4</sup> Çünkü ülkelerinde halk kahramanı olarak görülen Anwar gibi cellatlar kendilerini, kurban yakınlarına göre çok daha rahat ifade etmektedirler.

iki öykü katmanı olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan biri, hepimizin farklı kaynaklardan hakkında bilgi sahibi olduğumuz soykırım amaçlı kurulmuş toplama kampıyken, diğeri SS üyesi kamp yöneticilerinin ve subaylarının ailelerinin yaşadığı lojman yaşamıdır. Bir-birinden sadece bir duvarla ayrılmış bu iki dünya arasındaki inanılmaz tezatlığı vurgulamak için yönetmen, çapraz kurgu ya da paralel anlatım gibi bilindik sinematik ve anlatısal tercihlere başvurmaz. Zaten böyle bir yaklaşım filmi, faşizmin temsiliyetiyle ilgili etik, politik ya da insani sorunları pek önemsemeyen Hollywood standardına yaklaştırdı. *İlgi Alanı'nı* onlardan farklı kılan şey, tıpkı Fransız formatta yazılmış bir senaryo gibi, bu dünyalardan birini görüntü kanalında tutarken diğeri neredeyse tamamen seslerle temsil etmesidir.

Kamp komutanı Rudolf Höss (Christian Friedel) ve karısı Hedwig Höss'ün (Sandra Hüller) Auschwitz'de çocuklarıyla beraber kurdukları “ideal yaşam”<sup>5</sup> kadrajın temel görsel malzemesini oluşturur. Höss ailesinin lüks sayılabilecek villa yaşamı, oldukça mesafeli kamera tercihleriyle bir tür belgeselci bakışla verilir. Bu mesafenin arkasında, çoklu kamera kullanımıyla farklı mekanlardaki sahnelerin eş zamanlı şekilde çekilmesi gibi bazı sıra dışı yapım tekniklerinin de etkisi vardır. Bir odadan çıkıp başka bir odaya geçen oyuncuların performanslarını bölmeyen bu yaklaşım, filmin dramatik etkilerden uzak notan (düz) aydınlatmasının da prodüksiyon kısmını açıklar. Diğer taraftan bu ruhsuz aydınlatma, zaten mesafeli bir konumda duran kamera bakışını daha da nesnelleştirir. Böylece yönetmen, onca “sıcak” görünümüne rağmen villa sakinlerinin yaşamına gıptaıyla bakmamızı ya da onlarla bir tür empati kurmamızı engeller. Ama Höss ailesine mesafeli durmamızı sağlayan asıl unsur, sinematik stilde değil, onlarla ilgili tarihsel bilgilerimizde ve filmdeki karakter temsillerinde yatmaktadır.

Ailenin yanı başlarındaki soykırımı karşı takındıkları umursamaz tavır, Rudolf Höss'ün Holokost'taki işleviyle<sup>6</sup> ilgili film dışı bilgilerle birleştiğinde yeterli anlatısal mesafeyi sağlar. Öyküye serpiştirilen bazı rahatsız edici detaylar bunu daha da güçlendirir. Çiçekler üzerine yapılan sohbet, Hedwig'in annesi Linna Hensel'in (Imogen Kogge) ziyareti, çay partileri, piknikler ve at gezintileri gibi gayet normal şeyler olayların nerede ve ne zaman geçtiğiyle ilgili bilgilerle birleştiği zaman zalimce bir bencilliğin ve vurdumduymazlığın gösterenleri haline gelir. Duvarların arkasında ne olduğuyla ilgilenen tek kişiymiş gibi görünen Linna'nın bile derdi başka şeylerdir. Kızı bahçesinin güzelliklerinden bahsederken kadın bir zamanlar evine temizliğe gittiği Esther Silberman isimli Yahudi kadının da orada olup olmadığı ihtimalini düşünür. Ama o bile eski

<sup>5</sup> Buradaki idealden kasıt tabii ki Nazi idealleridir. Kocasından tarafından “Auschwitz'in kraliçesi” olarak isimlendirildiğini annesiyle yaptığı sohbetten öğrendiğimiz Hedwig, Doğu Avrupa'da tam da Hitler'in önerdiği tarzda bir Alman ailesini kurmuş olmalarının gururunu filmde dile getirir.

<sup>6</sup> Höss'ün 1946 yılında imzaladığı kendi yeminli ifadesi bu işlev hakkında yeteri kadar bilgi vericidir: “Bu vesile ile, 1941-1943 yılları arasında komutanlığını yürüttüğüm Auschwitz Toplama Kampı'nda 2 milyon Yahudinin gaz odalarında ve 1/2 milyon Yahudinin de diğer yöntemlerle öldürüldüğünü yeminli ifade ile beyan ederim” (aktaran Korucu, 2019, 23 Kasım).

tanıdığından ziyade onun perdeleriyle daha yakından ilgilenir. Başlarına ne geleceği hakkındaki belirsizliklerin ürkekliliğiyle hareket eden hizmetliler dışındaki herkes için geçerli olan “ürkütücü” kayıtsızlık, kamp komutanının kayınvalidesi bayan Hensel için de fazlasıyla geçerlidir. Ama buradaki ürkütücülüğü yaratan asıl şey çerçevenin içinde değil, dışındadır.

Filmde, alan dışı unsurlarla ara ara hatırlatılan bazı gerçekler bir taraftan “onların bir şeyden haberi yoktu” savını boşa çıkartırken diğer taraftan seyirciye de nerede bulunulduğu gerçeğini hatırlatır. Yönetmen görüntü kanalına taşımadığı bu alan dışı dünyayı kurarken farklı yerlerden destek alır. Bunların bir kısmı sinematik ya da anlatsal araçlarken bir kısmı tamamen filmin dışındadır.

Gösterilmeyen bu dünyaya ait öncelikli bilgi kaynağı, seyircilerin tarihsel bilgileridir. *İlgi Alanı* gibi ana akım dışı spesifik bir filmin seyircisinin, yakın sayılabilecek tarihe ait olaylarla ilgili temel düzeyde de olsa bilgi sahibi olması beklenebilecek bir durumdur. Seyircisine güvenmediği için her şeyi açıklamaya çalışan popüler sinemanın aksine, “seyircisine güvenen” diğer çoğu ana akım dışı filmde olduğu gibi *İlgi Alanı* da filmsel anlatının dışarıda bıraktığı bazı unsurları seyircinin tamamlayacağını varsayar. Nitekim Auschwitz’de duvarların diğer tarafında neler olup bittiği, temel düzey tarih bilgisine sahip her seyircinin bildiği bir gerçektir. Ancak ham tarihsel bilgi, filmin ihtiyaç duyduğu dramatik çatışması için tek başına yetersizdir. O nedenle yönetmen Glazer, kullandığı bazı sinematik tekniklerle seyirciye bu gerçeği farklı şekillerde hatırlatır.

### Duvarın ötesinin farklı tezahürleri

Mizansen içerisinde yaratılan diegetik (öykü kaynaklı) sınırlar (*İlgi Alanı*’nda kamp duvarları) ile film kadrainin kendi doğal sınırları (ekranın kenarları) filmik uzam için sorunlu bir durum iken filmik anlatı için neredeyse bir nimettir. Rudolf Arnheim’in da belirttiği gibi ekranın sınırlarını sinema için bir dezavantaj olarak görmek hatadır (2009, s. 22). Çünkü beyaz perdenin öykü anlatıcıları bu sınırlar sayesinde bir taraftan bilgi paylaşımını kontrol ederken diğer taraftan kendi dünyalarını daha rahat bir şekilde kurarlar. İzleyiciler ile karakterler arasındaki bilgi düzeylerini farklılaştırarak gerilim, beklenti, heyecan ya da sürpriz gibi temel anlatsal motivasyonların elde edilmesi; sınırlı bir gösterim ile sınırsızın ima edilmesi<sup>7</sup> ya da izleyicinin hayal gücünün devreye sokulması gibi kazanımlar ancak ekranın yarattığı sınırlar ve bu sınırların dışarıda bıraktığı dünya sayesinde mümkündür.

Sinematik uzamı anlamak için onu iç ve dış olarak düşünmemizi öneren Noël

<sup>7</sup> “Filmlerde açık biçimde sunulan öykü uzamı, perdede gösterilen dünyanın bir parçasıdır, ima edilen öykü uzamı ise çerçevenin dışında kalan ancak karakterlerin görebildiği, onların iştme mesafesinde olan, ya da eylem yoluyla ima ettikleri her şeydir” (Chatman, 2009, s. 89).

Burch'a göre ekran içi uzam basitçe gözün ekranda gördüğü her şeyi içerirken ekran dışı uzam daha karmaşıktır (Burch, 1983, s. 17). Burch, dördü çerçevenin kenarlarının (sağ, sol, alt, üst) dışında, biri kameranın arkasında ve biri de önünde olmak üzere altı farklı bölgeden oluşan bu karmaşık yapının kendini belli etme yollarını ve işleyiş şeklini *Aşk Uğrunda Katil* (*Variété*, Ewald André Dupont, 1925), *Nana* (Jean Renoir, 1926), *Bir İdam Mahkumu Kaçtı* (*Un Condamné à Mort S'est Échappé*, Robert Bresson, 1956), *Yankesici* (*Pickpocket*, Robert Bresson, 1959) ve *Tek Oğul* (*Hitori Musuko*, Yasujirô Ozu, 1936) gibi filmler üzerinden keşfetmeye çalışır.

Alan dışı uzamın varlığının ortaya çıkması en çok birilerinin kadraja giriş çıkışları üzerinden olur. Karakterlerin ekrana dahil oldukları ya da ekrandan çıktıkları bölgeler aktif birer film mekanına dönüşür. Herhangi bir kişinin görünmediği durumlarda da dikkat dışarıda olacağı için ekran dışının varlığı güçlü şekilde hissedilir. Böyle durumlarda her taraftan giriş olabileceği için tüm ekran dışı bölümler potansiyel olarak aktif iken, biri giriş yaptıktan sonra giriş yapılan taraf geriye dönüşlü olarak daha baskın hale gelir. Bunların dışında birinin vücudunun bir bölümünün görünmemesi ya da bakışlarını dışarıya doğru yöneltmesi de ekran dışı bölgeyi aktif ve bilinir hale getirir. Sesli filmin ortaya çıkışından sonra ise çerçeve dışının kullanımıyla ilgili yeni olanaklar da ortaya çıkmış olur. Artık ses de, alan dışının öykü dünyasına katılmasının bir aracı haline gelmiştir (Burch, 1983, s. 17-30).

Burch, film uzamının iç ve dış şeklindeki diyalektik yapılanmasının önemli bir ayağı olarak gördüğü ekran dışı uzamın yönsel durumuyla ve kullanım şekliyle ilgili yaptığı bu tür sınıflandırmalara ek olarak bir de somut (*concrete*) ve imgesel (*imaginary*) ekran dışı uzamdan bahseder. Buna göre seyirciler bazı durumlarda (örneğin o bölgeyi ya da kişiyi daha önceden görmüşse) çerçeve dışı bölgeye dair somut bir bilgiye sahipken bazı durumlarda öngörüyle ya da hayal gücüyle bu dünyayı imgeleminde canlandırmak zorunda kalmaktadır. Bu canlandırma bazen geçiciyken bazen de film boyunca devam eder. Gösterilmeyip ima edilen bölge bir süre sonra görünür oluyorsa bu geçici bir merakken, bazen film boyunca hiç gösterilmeyebilir. Bu durumda her şey seyircinin hayal gücüne kalmaktadır (Burch, 1983, s. 23).

Tahmin edilebileceği gibi klasik sinema somut, sadece geçici olarak gösterilmeyen ya da seyircinin kolaylıkla tamamlayabileceği ekran dışı uzamı yoğun olarak kullanmaktadır. Ama bazı yerlerin, nesnelerin ya da kişilerin film boyunca hep bir gizem olarak kalması ve film bittiğinde de buna dair bir bilgi verilmemesi, genel izleyicinin alışık olmadığı bir "yarım kalmışlık" duygusu uyandıracığı için ana akım sinema tarafından pek tercih edilmez. Bazı popüler filmlerde, öykü için pek önemi olmayan nesnelere oyun olsun diye gözden uzak tutulsa da bunlara pek anlam yüklenmez. Örneğin *Ucuz Roman'* da (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994) içini hiç göremediğimiz gizemli



çanta, Alfred Hitchcock tabiriyle bir MacGuffin<sup>8</sup> olmanın ötesine geçemez. Ama asıl derdi (farklı motivasyonlarla da olsa) görünenden ziyade görünmeyenlerle ilgili olan Andrei Tarkovski, Robert Bresson<sup>9</sup> ya da Michelangelo Antonioni gibi ana akım dışı yönetmenler, tamamen çerçeve dışı bıraktıkları yerlere çok büyük anlam atfedebilirler. Bu çalışmada ele aldığımız *İlgi Alanı* da, gösterilmeyenin gösterilenlerden daha çok şey ifade ettiği ya da onları daha anlamlı hale getirdiği nadir örneklerdendir.

*İlgi Alanı*'nda da, Burch'un tanımladığına benzer somut ve imgesel alan dışı kulanımları olsa da bunların mahiyeti ve ortaya çıkış şekilleri oldukça özgün ve anlam yüklüdür. Filmdeki çoklu kamera kullanımı, en bilindik ve somut çerçeve dışı kurgularını bile ilginç hale getirir. Örneğin hizmetçilerin ekrandan çıktıkları ve girdikleri bölümler, görünürde Burch'un analiz ettiği *Nana*'dakine benzese de arada önemli bir fark vardır. Gerek *Nana*'da, gerekse de çerçeve dışının klasik kullanımında, çerçevenin dışındaki görünmeyen alan, diegetik olarak ne kadar somut ve inandırıcı olursa olsun gerçekte bir yanılısamdır. Çünkü orada öykü uzamının devam ettiği varsayılrsa da aslında olan şey genellikle film ekibidir. Gerçek sahne çerçeveyle birlikte biter. Ancak burada bir karakter bir sahneden çıkıp diğer sahneye girdiğinde her şey eş zamanlı olarak gerçekleşmektedir ve çerçeve dışı yaşam gerçekten de devam etmektedir. Yani burada çerçeve dışı bir kurgu değil, gerçektir. Bu da *İlgi Alanı*'nın uzamsal ve somut alan dışılarını daha gerçekçi hale getirir. Ama filmin bu bağlamdaki asıl sıra dışılığı imgesel boyuttakiyle ilgilidir.

Yukarıda da farklı şekillerde değinildiği gibi filmde biri görünen ve diğeri de görünmeyen iki öykü kanalı birlikte akmaktadır. Kamp duvarları ve çerçevenin sınırları kampın bilinen yüzünü gözlerden uzak tutmaya yardımcı olurken, ses, duman ve ışık gibi bir takım belirtisel göstergeler orada olup bitenleri bize hatırlatır. Özellikle ses kanalının yaptığı katkı bu anlamda çok büyüktür. Gereğinden fazla aydınlık olan villa yaşamının neredeyse her anında duyulan fırın homurtularına ara ara çığlıklar, bağırımlar ve silah sesleri de eşlik eder. Lojmanlardaki seçici olmayan gerçekçi ses tasarımının<sup>10</sup>

<sup>8</sup> İsmi Hitchcock'un röportajlarında anlattığı bir tren fıkrasından alan MacGuffin, genellikle bir gerilim filmde karakterlerin (özellikle de kötü adamların) çok önemsemediği ama seyircinin pek de umursamadığı şeyler için kullanılmaktadır. Bu şeyin mücevher, bir cinayetin kanıtı ya da bir barış anlaşmasının "gizli maddesi" olması seyirci için çok da önemli değildir. Bu sadece olay örgüsünü harekete geçiren bir kıvılcımdır (Whitty, 2016, s. 245).

<sup>9</sup> Tarkovski'nin önceden teorik olarak belirlediği tasarımı sanatsal pratiğiyle tam bir uyum içinde gerçekleştiren yegane insan olarak tanımladığı Bresson, sadece filmleriyle değil, sinema üzerine yazdıklarıyla da çerçeve dışının sinematik aktarım açısından ne kadar önemli olduğunu altını çizer. Yönetmenin *Sinematograf Üzerine Notlar*'ında yaptığı şu tespit ise, *İlgi Alanı*'nda çarpıcı bir şekilde tekrar karşımıza çıkan sesin inşa edici gücünü çok iyi ifade eder: "Göz (genelde) yüzeysel, kulak ise derin ve yaratıcıdır. Bir tren düdüğü gözümüzde bütün bir garın görüntüsünün canlandırır" (Bresson, 2012, s. 46).

<sup>10</sup> Öykü için önemli olan diyalogların ve benzeri önemli seslerin tek yönlü (*unidirectional*) mikrofonlarla kaydedilmesi ve kurgudaki ses uygulamaları ile diğer ortam seslerinin önüne geçirilmesi uygulamasının sektöre ugratılması bilinçli bir tercih olabileceği gibi çoklu kamera kullanımının zorunlu bir sonucu da

alan dışından gelen bu kâbus sesleriyle birleştirilmesi, filmin yarattığı cennet/cehennem ikiliğini daha da güçlendirir.

Film boyunca hissedilen burası ve orası ya da cennet ve cehennem ikiliği hep alan dışı üzerinden işler. Bu yönüyle bakıldığında *İlgi Alanı*'nda Burch'un bahsettiği iç ve dış diyalektiğinin uç bir versiyonunun olduğunu söyleyebiliriz. Duvarın ötesindeki dünyanın karakter giriş çıkışlarıyla, kamera hareketleriyle, kurguyla ya da aç-karşı aç çekimlerle somutlaşmaması, yine Burch'un sınıflandırmasındaki imgesel ya da farazi dışarıyı akla getirir. Ama seyircinin önceden farklı şekillerde gördüğü ve kısmen aşına olduğu başka imgeler yardımıyla burayı hayal edebiliyor olması Burch'un sınıflandırmasında tam da karşılığı olmayan ara bir duruma işaret eder. Bu, film içerisinde tam olarak somutlaştırılmayan ama başka filmlerin ya da fotoğrafların bıraktığı izler üzerinden tamamlanan bir dünyadır.

Filmde, standart ekran dışı çözümlerinin ötesine geçen diğer bir konu da, duvarların ardındaki dünyanın kendini belli edişindeki farklılıklardır. Sesin, sadece basit bir ekran dışı belirteci olarak kullanılmayıp, villa yaşamının ışıltılı dünyasının atmosferini nasıl kararttığına yukarıda değinilmişti. Gerçekten de ses, hem ekran içi hem de ekran dışı kullanımıyla *İlgi Alanı*'nın en güçlü yönlerinden birini teşkil eder. Ancak çerçeve dışındaki karanlığın öykü dünyasında yankılanmasını sağlayan tek araç fırınların homurtusu değildir. Nadir de olsa lojman sakinlerinin kendi aralarındaki sohbetlerde, Höss'ün kızına okuduğu *Hansel ve Gratel*'in imalı alt metninde, ara ara beliren karanlık dumanlarda, ufukta görülüp kaybolan trenlerde ve Höss'ün nehirde bulduğu kemik parçaları gibi ince detaylarda gösterilmeyen toplu katliamın izleri hep hissedilir. Bahçedeki kırmızı bir çiçeğin yakın plan çekiminin yerini yavaş yavaş ve tamamen kıpkırmızı bir ekrana bırakması gibi kimi sıra dışı kurgu uygulamaları da bu listeye dahil edilebilir. Bazen tek tek, bazen de birlikte (kırmızı çiçeğin üstüne binen kamp sesleri gibi) kullanılan bu alan dışı belirteçler, duvarların ardındaki gösterilmeyen vahşetin her daim hissedilmesini sağlar. Görünen dünyanın rahatsız edici düzeydeki pastoralliği böylece daha da rahatsız edici ve sorunlu hale gelir.

Yönetmen, alan dışının bu etkili kullanımı sayesinde, bir an olsun seyircinin ve karakterlerin ekrandaki ışıltılı dünyanın keyfini sürmesine izin vermez. Filmin finalinde midesi bulanmasına rağmen bir türlü kusmayı başaramayan Höss'ün görüntüsünün arasına sızan bir belge görüntü<sup>11</sup> ise seyircideki bu rahatsızlığın gerçek nedenini açıklar gibidir. Çünkü yönetmenin bir röportajında da (aktaran O'Hagan, 2023, 10 Aralık) söylediği gibi bu film aslında geçmiş değil, şimdi hakkındadır.

olabilir. Çünkü sahnede birden fazla kamera olduğu zaman ses ekibinin ses kaynağına yaklaşmaları ve seçici kayıt almaları da zorlaşmaktadır.

<sup>11</sup> Filmde kameranın sınırları ihlal ederek duvarın diğer tarafına geçtiği bu istisnai görüntü günümüze aittir. Artık çoktan bir müzeye dönüşmüş olan kampın günlük temizlik rutini bir taraftan orada bir zamanalar yaşanmış şeyler hakkında bilgilerimizi tazelerken diğer taraftan olayları günümüze bağlar.

## Sonuç

Faşizmle, Nazizmle, kamplarla ve bunlarla bağlantılı insanlık suçlarıyla ilgili söylenebilecek yeni hiçbir şeyin kalmadığını düşündüğümüz bir dönemde gösterime giren *İlgi Alanı*, olaylardan yaklaşık seksen yıl sonra Avrupa'da yeniden yükselmeye başlayan aşırı sağcı eğilimler döneminde söylenebilecek ya da söylenmesi gereken halen çok şeyin olduğunu göstermiştir. Üstelik film, tıpkı içeriğinde olduğu gibi biçiminde de, özgün yaklaşımların tükendiği sanılan bir alanda heyecan verici sinematik tekniklerle bunu yapmıştır. Sinemanın aslında ekrandakilerden çok ekranın dışındakileriyle işleyen bir sanat olduğunu, faşizmin bambaşka bir yüzünü ortaya dökerek gösterir. Yönetmenin hem kadrajı kullanma şekli hem de o kadrajı odakladığı yer, iyice dijitalleşen ve platformların algoritmalarına teslim olmuş gibi duran günümüz sinemasının estetik ve politik durumu için halen bir umut olduğunu düşündürür. Bu bağlamda *İlgi Alanı*'nin hatırlattığı diğer bir şey de, filmin görsel stiline, onu yaratanların genel söyleminden, politik duruşundan ve etik kaygılarından bağımsız olmadığıdır. Film üretme biçiminin ve kullanılan sinematik tekniklerin salt bir prodüksiyon ya da biçem değil, aynı zamanda ahlaki ve yeri geldiğinde de vicdani bir mesele de olabileceğini bu film ile yeniden hatırlarız. Bununla beraber, gerçek politik sinemanın didaktik sloganlarla değil, ancak sinemanın kendi araçlarıyla yapıldığında işlevsel olabileceği gerçeği de yine *İlgi Alanı* ile bir kez daha karşımıza çıkmıştır.

Söz konusu yapım tekniklerinden birisi olan çoklu kamera kullanımı ile bununla bağlantılı duran ışık ve renk tercihleri filmi tarihsel bir dramadan çok günümüz belgesellerine yaklaştırarak hem gerçeklik hissini artırmış hem de olayları bugünden koparmayan bir şimdilikle donatmıştır. Sinemadan çok belgesele yaklaşan bu “ham” estetiğe ek olarak filmin ekran dışı uzama ve sese yaklaşımı da ele aldığı konunun hassasiyetleriyle uyumlu bir fark yaratmıştır. *İlgi Alanı*, bilinen kamp filmlerinin odaklandığı vahşeti ekran dışına alarak kamerasını daha önce pek de dikkat edilmeyen kampın mutlu azınlığına çevirmiştir. Bu yaklaşım bir taraftan acının temsiliyetiyle ilgili sorunları bertaraf ederken diğer taraftan faşizmle ilgili daha derinlikli bir bakışın da önünü açmıştır. Hollywood kamp filmlerinden aşına olduğumuz şeytani ve duygusuz Naziler yerine işinde gücünde gibi görünen sıradan adamların ve kadınların oluşturduğu bir topluluk üzerinden konuya eğilmesi filmi; insan doğası, kitle psikolojisi ve kötülüğün sıradanlığı gibi konularda çalışanlar için görsel bir materyal haline getirmiştir. İçerikle ilgili bu tercihi görsel stildeki ve sinematik sunumdaki tercihlerle de desteklemiş olması, biçimsel seçimlerin sadece estetik ve dramatik çözümlenmelerle değil, aynı zamanda etik ve ideolojik yaklaşımlarla birlikte ele alınması gerekliliğini tekrar göstermiştir. Bu bağlamda, içerikle uyumlu doğru biçimsel tercihlerinden dolayı *İlgi Alanı*'nin önümüzdeki dönemlerde işi insanla ve toplumla olan pek çok araştırmacı tarafından çalışma nesnesi haline getirileceğini de şimdiden öngörebiliriz.

## Kaynakça

- Adorno, T. (2000). *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar* (2. Baskı) (Çev. O. Koçak ve A. Doğan). İstanbul: Metis.
- Arnheim, R. (2009). *Sanat Olarak Sinema* (1. Baskı) (Çev. R. Ünal Tamdoğan). İstanbul: Hil.
- Arslan, U. T. (2020). *Kat: Sinema ve Etik* (1. Baskı). İstanbul: Metis.
- Bresson, R. (2012). *Sinematograf Üzerine Notlar* (1. Baskı) (Çev. N. Güngörmüş). İstanbul: Küre.
- Burch, N. (1983). *Theory of Film Practice* (1. Baskı) (Çev. Helen R. Lane). Londra: Praeger.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* (1. Baskı) (Çev. Ö. Yaren). Ankara: De Ki.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-İmge* (1. Baskı) (Çev. S. Özdemir). İstanbul: Norgunk.
- Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi* (1. Baskı) (Çev. B. Gözkân, H. Hünler, T. Armaner, N. Ateş, A. Dost, E. Kılıç ve B. Kiroğlu). İstanbul: Doruk.
- Glazer, J. (Yönetmen). (2023). *İlgi Alanı (The Zone of Interest)* [Film]. ABD, İngiltere, Polonya: A24.
- Horatius, Q. (2016). *Ars Poetica* (1. Baskı) (Çev. C. C. Çevik). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Korucu, S. (2019, 23 Kasım). *Osmanlı'da Geleceğin Auschwitz Komutanı: Rudolf Höss*. Bianet. <https://bianet.org/yazi/osmanli-da-gelecegin-auschwitz-komutani-rudolf-hoss-216178/> Erişim Tarih: 19 Ocak 2024
- Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980* (1. Baskı) (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki.
- O'Hagan, S. (2023, 10 Aralık). *Jonathan Glazer on his Holocaust film The Zone of Interest: 'This is not about the past, it's about now'*. The Guardian.

<https://www.theguardian.com/film/2023/dec/10/jonathan-glazer-the-zone-of-interest-auschwitz-under-the-skin-interview/> Erişim Tarihi: 21 ocak 2024

Orr, J. (1997). Sinema ve Modernlik (1. Baskı) (Çev. A. Bahçivan). Ankara: Ark.

Ratner, M. (2016). Imagining the Unimaginable: Interview with László Nemes on Son of Saul. *Film Quarterly*, 69(3), 58-66.

Ravetto, K. (2001). Unmaking of Fascist Aesthetics (1. Baskı). Minneapolis: University of Minnesota.

Rossellini, R. (1968). Yeni-Gerçekçilik (Çev. Ç. S. Birsell). *Türk Dili*, 196, 450-453.

Sontag, S. (2008). Büyüleyen Faşizm (Çev. E. Yılmaz). B. Bakır, Y. Ünal ve S. Saliji (Ed.), *Sinema, İdeoloji, Politika; Sinemasal Yazılar 1* (1. Baskı) (s. 205-221). Ankara: Orient.

Tarkovski, A. (2008). Mühürlenmiş Zaman (1. Baskı) (Çev. F. Ant). İstanbul: Agora.

Thomson, D. (2018). Bir Film Nasıl İzlenir? (1. Baskı) (Çev. A. Ay). İstanbul: Alfa.

Whitty, S. (2016). *The Alfred Hitchcock Encyclopedia* (1. Baskı). Maryland: Rowman-Littlefield.

Wood, R. (2008). Faşizm/Sinema (Çev. E. Yılmaz). B. Bakır, Y. Ünal ve S. Saliji (Ed.), *Sinema, İdeoloji, Politika; Sinemasal Yazılar 1* (1. Baskı) (s. 223-238). Ankara: Orient.

# Kültürel Milliyetçilik Bağlamında G.O.R.A. Film incelemesi

Serkan Saylık\*

## ÖZ

Türk bilim kurgu sinemasının 2000'ler sonrasındaki gelişimini gözler önüne seren *G.O.R.A.* (Ömer Faruk Sorak, 2004) filmi, barındırdığı bilim kurgusal öğeler ile türün Türkiye'deki örnekleri arasında öne çıkmaktadır. Film, "Türkler uzayda" sloganıyla Anadolu kültürünü uzaya taşıyarak izleyiciye sunarken, bu anlatımı kültürel milliyetçilik perspektifinde şekillendirmektedir. Türk motiflerinin ve mizah öğelerinin başarılı bir şekilde işlendiği film, *Star Wars: Episode IV: A New Hope* (George Lucas, 1977), *Star Trek: The Motion Picture* (Robert Wise, 1979), *The Matrix* (Lana Wachowski ve Lilly Wachowski, 1999) ve *The Fifth Element* (Luc Besson, 1997) gibi uluslararası yapımlardan teknik ve görsel açıdan esinlenmiş olup, yerel kültüre özgü bir anlatı yaratmayı başarmıştır. Çalışmada, kültürel milliyetçiliğin ne anlama geldiği ele alınarak, *G.O.R.A.* filminin bu bağlamdaki ideolojik ve tematik çözümlemesi yapılmaktadır. Filmde kullanılan Türk motifleri ve uyarlamaların yerleştirme sürecine katkısı incelenmekte; Türk bilim kurgu sinemasına kazandırdığı yenilikler ve özgün bakış açısı değerlendirmeye tabi tutulmaktadır. Bu kapsamda *G.O.R.A.*'nın, hem Türk sinema kültürüne hem de bilim kurgu türüne kattığı değerler analiz edilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** kültürel milliyetçilik, bilim kurgu, yerleştirme, fütüristik, uyarlama

\* Yüksek lisans öğrencisi, Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü  
ssayliq@gmail.com, ORCID: 0009-0005-7543-553X

# G.O.R.A. Film Review in the Context of Cultural Nationalism

## ABSTRACT

The film *G.O.R.A.* (Ömer Faruk Sorak, 2004) reveals the development of Turkish science fiction cinema after the 2000s and stands out as a notable example of the genre in Turkey with its sci-fi elements. The film introduces Anatolian culture to space with the slogan "Turks in Space", presenting this narrative from the perspective of cultural nationalism. Successfully integrating Turkish motifs and humor, the film draws technical and visual inspiration from international productions like *Star Wars: Episode IV: A New Hope* (George Lucas, 1977), *Star Trek: The Motion Picture* (Robert Wise, 1979), *The Matrix* (Lana Wachowski and Lilly Wachowski, 1999), and *The Fifth Element* (Luc Besson, 1997), while creating a narrative unique to local culture. This study examines the meaning of cultural nationalism and provides an ideological and thematic analysis of *G.O.R.A.* within this context. It explores how the Turkish motifs and adaptations used in the film contribute to the localization process, assessing the innovations and unique perspective the film brings to Turkish science fiction cinema. Within this scope, the study analyzes the value *G.O.R.A.* adds to both Turkish cinema culture and the science fiction genre.

**Keywords:** cultural nationalism, science fiction, localisation, futuristic, adaptation

## Extended Abstract

The film *G.O.R.A.*, directed by Ömer Faruk Sorak in 2004, stands as a significant example of Turkish science fiction cinema, notable for its unique integration of Anatolian culture within a genre typically dominated by Western narratives. The film introduces a variety of classic science fiction motifs such as teleportation, lightsabers, spaceships, and exotic planetary landscapes, paying homage to iconic works of the genre while redefining these elements within a Turkish context. By adapting the genre's conventional features through an Anatolian lens, *G.O.R.A.* showcases how science fiction can be reinterpreted within Turkish cinema, employing local humor and culturally specific language to create a familiar yet imaginative world for Turkish audiences.

According to the director, *G.O.R.A.* drew technical and thematic inspiration from globally renowned science fiction films like *Star Wars: Episode IV: A New Hope* (George Lucas, 1977), *Star Trek: The Motion Picture* (Robert Wise, 1979), *The Matrix* (Lana Wachowski and Lilly Wachowski, 1999), and *The Fifth Element*, (Luc Besson, 1997). However, despite these influences, the film crafts an original structure centered around Turkish culture and humor. This approach ensures that *G.O.R.A.* is not merely an imitation of Western science fiction but rather a distinctive work that explores universal sci-fi themes through a culturally unique perspective. The film's narrative and characters serve as vehicles for Turkish cultural elements, highlighting the potential of Turkish cinema to contribute to the science fiction genre with its own identity.

One of the film's central achievements is its intensive incorporation of Turkish cultural references and identity markers. The protagonist, Arif, a carpet-seller from a small Turkish town, represents the archetype of the traditional Turkish artisan. When Arif is abducted by aliens and finds himself navigating life on another planet, he retains his Turkish identity, maintaining his language, customs, and values. He speaks Turkish with everyone he encounters, including extraterrestrial beings, and attempts to adapt his own cultural practices to the unfamiliar alien world. Through Arif, the film humorously yet meaningfully illustrates the concept of cultural persistence, underscoring the significance of maintaining cultural identity in the face of globalization and foreign influence.

In addition to language, *G.O.R.A.* incorporates various Turkish idioms and traditional expressions that emphasize values specific to Turkish society. For instance, Arif's speech is peppered with sayings and phrases that resonate with Turkish viewers, grounding the character in familiar cultural territory even as he experiences otherworldly adventures. The film also uses humor to make cultural comparisons, often highlighting the absurdity of certain Western sci-fi tropes when juxtaposed with the pragmatic and down-to-earth mentality associated with Turkish culture. This



approach exemplifies the film's ability to localize universal themes, presenting a sci-fi narrative that feels both accessible and relatable to Turkish audiences.

Beyond cultural motifs, *G.O.R.A.* develops a nationalist discourse within its science fiction framework, employing symbols and themes that resonate with Turkish identity and pride. Objects such as Turkish tea, traditional foods like *sucuk* (a type of sausage) and *pişmaniye* (a type of Turkish sweet), and the use of the Turkish lira as currency in the space market serve as subtle yet powerful representations of Turkish culture. These elements not only enrich the world-building of the film but also highlight the importance of cultural nationalism, suggesting that Turkish identity can hold its own even in a futuristic, intergalactic setting. The choice to depict Turkish customs and commodities in space is an imaginative assertion of cultural pride, a visual reminder that Turkish traditions have value and significance, regardless of setting or context.

In this context, *G.O.R.A.* provides a cinematic expression of Turkish cultural identity and national sentiments, using humor and relatable scenarios to make the science fiction genre accessible to Turkish audiences. The film's success lies in its ability to blend universal sci-fi themes with culturally specific content, offering a fresh perspective on how Turkish cinema can engage with and redefine genre conventions. Through Arif's journey and the film's imaginative setting, *G.O.R.A.* affirms the enduring relevance of Turkish culture, even in a fictional space context, and exemplifies the potential of Turkish cinema to make unique contributions to global narratives.

## Giriş

Bilim kurgu sineması, barındırdığı teknolojik ve bilimsel öğeler sonucunda oluşan bir film türü olarak, üretildiği ülkenin ve bulunduğu zamanın teknolojisinden faydalanmaktadır. Bu bağlamda özellikle Hollywood sineması ürettiği bilim kurgu filmler ile dünya sinemasında öncü bir yere sahiptir. Türkiye’de ise özgün olamamakla birlikte genelde Hollywood etkisinde kalan bir bilim kurgu sineması oluşmaktadır. Türkiye’de yapılmış birçok bilim kurgu filmi, Hollywood yapımı filmlerin daha düşük bütçeli ve daha zayıf teknolojileriyle yeniden uyarlama biçiminde karşımıza çıkar. Birçoğu Yeşilçam döneminde yapılan bu uyarlamalar daha sonra, özellikle de 2000 sonrasında daha özgün bir hal almaya başlamaktadır (Çalışkan ve Karadaş, 2016).

Türlerin zaman içinde yaşadıkları değişimler ve yeniden uyarlanış şekilleri kültürlerin etkisinde olduğunu görürüz. Bu bağlamda türün kültür ve hikaye anlatımı ile olan ilişkisini milliyetçilik üzerinden aktaran Savaş Arslan, Türk sinemasındaki yeniden yapımlar ve uyarlamaları “Türkleştirilmiş” ve kültürel kodlarla yeniden ortaya çıkmış yapıtlar olarak değerlendirir. Aynı yapımların tema, karakter, diyalog ve hikayelerin yeniden yorumlanmış halini barındıran bu filmlerin bir kültürel özenti olduğu söylenmektedir (Arslan, 2011). Türk Bilim Kurgu sinemasının 1955’lerde başlayan serüveni maddi ve teknik altyapı yetersizliği ile karşımıza absürt komedi türünde filmler ortaya çıkarmaktadır. 2000’ler sonrası *G.O.R.A.* (Ömer Faruk Sorak, 2004) filmi ile başlayan yüksek çözümlülük ve teknik donanımlı görsel şölen filmleri Türk Bilim Kurgu sinemasına yeni bir soluk getirir. Türk bilim kurgu sinemasının birebir kopya şeklinde ürettiği filmlerden, Anadolu temalı filmlere geçiş süreci oluşmaktadır.

Bu çalışmada, *G.O.R.A.* filmi ile ortaya konan milliyetçi ideoloji öğelerinin Türk bilim kurgu sinemasına yansımaları irdelenmektedir. Filmin teknolojik altyapı olarak ilerlemiş olması Türk bilim kurgu sinemasının gelişimi açısından önemli olup içinde barındırdığı öğeler kapsamında incelenmeye değer bir çalışma olarak karşımıza çıkar. Film tematik analiz yöntemi ile incelenmekte olup, filmin ideolojik çözümlemesi, tematik analiz, görüntülerin ürettiği anlamlar ve ideolojik seslenişler başlıkları altında irdelenmiştir. Bu bağlamda *G.O.R.A.* filminin kültürel milliyetçilik bağlamında incelenmesi ortaya konulmaktadır. Bu film üzerinden milliyetçi ideolojinin Türk bilim kurgu sinemasına yansımalarını göstermek amaçlanmaktadır. İdeolojik bakış açısının filmler yoluyla aktarılması ve oluşturduğu alt metinler çerçevesinde yansımaları, bu çalışmanın ana argümanıdır. Söz konusu tartışmalarda, ilgili literatürden de faydalanılarak, eleştirel bir çözümleme ortaya konulmaya çalışılmıştır.

*G.O.R.A.*, “Bir Uzay Filmi” sloganıyla Türk bilim kurgu sinemasının gelişmiş bir örneği olarak ve bir uzay operası şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Senaryosunu Cem Yılmaz’ın yazdığı ve BKM Yapım aracılığı ile piyasaya sürülen film barındırdığı oyuncu kadrosu ile de dikkat çeker. Film, Türk bilim kurgu sinemasında görsel efektler ve

modern teknolojinin kullanıldığı yüksek bütçeli bir film olarak da yerini alır. *G.O.R.A.* filmi içinde barındırdığı ışınlanma, ışın kılıçları, farklı bir gezegenden manzaralar ve uzay gemisi gibi unsurlar filmi bilim kurgu türüne dahil edilir. Yönetmene göre Türk sinemasında bilim kurgu eleştirilenin tersine Türklere özgü bir dille aktarılmakta ve Anadolu geleneğini öne sürmektedir. Dünya bilim kurgu sinemasının örneklerinden esinlenmekte ve *Star Wars: Episode IV: A New Hope* (George Lucas, 1977), *Star Trek: The Motion Picture* (Robert Wise, 1979), *The Matrix* (Lana Wachowski ve Lilly Wachowski, 1999) ve *The Fifth Element* (Luc Besson, 1997) gibi filmler teknik açıdan örnek olmaktadır. Yönetmen bir söyleşisinde şunları dile getirmektedir (aktaran Yücel ve Öperli, 2004, s.38-45):

Biz hakikaten çok Anadolu usulü bir bilim kurgu filmi çektik ama Anadolu'nun geçmişten günümüze dünya medeniyetleri açısından önemini düşündüğümüzde, bu "Anadolu usulü bilim kurgu" tanımlaması yoksunluğa değil, zekaya işaret ediyor. Bizde kendi kadro ve imkanlarımızla, bir bilim kurgu evreni yaratabiliyormuşuz. Zaten *G.O.R.A.*'dan çıkacak en önemli sonuç şu: Biz de epey yetenekliymişiz.

*G.O.R.A.* ile ilgili farklı bir görüş ise *Turist Ömer Uzay Yolunda* (Hulki Saner, 1973) filmi ile olan benzerliğidir. Filmin temel aldığı motif, Türkler ile uzay arasındaki o büyümlü bağlantı. Türkler ve uzay temasına Türk mizahi hep ilgi duydu. *Turist Ömer Uzay Yolunda* filmi, Türkler ve uzay teması üzerine kurulu ilk mizah yapıtlarından biridir (Çalışlar, 2004). Filmin sanat yönetmeni Bahattin Demirkol film yapım sürecini anlatırken şunlara değinmektedir: "Başka bir gezegende olacağız. O gezegende, teknik olarak bizim dünyadaki göz algılama alışkanlıklarımızdan farklı bir algı yaratacak bir konsept bulmamız lazım ki farklı bir gezegende olduğumuzu hissedelim" (Yücel ve Öperli, 2004, s. 38-45).

*G.O.R.A.* filmi, yönetmenlerinin de dile getirdiği gibi sıkça Anadolu geleneğine ve Türk kültürüne dair mizahi referanslar ve göndermeler yaparken, filmin ana karakteri Arif, geleneksel Türk esnaf kültürünün temsil eder ve uzayda bile bu kültürel özelliklerini sürdürdüğünü görürüz. Bu, Türk kültürünün evrensel mizahi unsurlarını ön plana çıkarmaktadır. Filmde Türkçe dilinin ve deyimlerinin komedi unsuru olarak yoğun bir şekilde kullanılması, kültürel kimliğin vurgulanmasına hizmet eder. Arif'in uzaylılarla olan iletişimde bile Türkçeyi kullanması, dilin kültürel bir kimlik unsuru olarak önemini gösterir.

Arif'in karakteri, zeka ve kurnazlık gibi Türk kültüründe olumlu görülen özellikleri temsil ederken, uzayda bile bu özellikleri sayesinde sorunları çözmesi, Türk kültürüne dair pozitif bir algı yaratmaktadır. Filmde Arif karakteri üzerinden gösterilen Türklük bağlamı bir zeka, başarı, güç ve kurtarıcılık motifleri, milliyetçi ideolojiyi film boyunca bize sergilemektedir. Film içerisinde değinilen Türk çayı, sucuk, pişmaniye gibi otantik ve etnik yiyecekler, pazarda Türk parasının geçerli olması, Ceku'nun Yeşilçam filmleri

izlemesi, pazar içerisinde satılan Türk malları ve diyaloglarda geçen “ulan” ve “abi” hitapları film içerisindeki Türk(çe)leştirme unsurları olarak görülmektedir.

Türk bilim kurgu filmleri, üreticileri ve izleyicilerinin gözünde, Türk sinemasının metinsel, pragmatik ve söylemsel olarak aşağı bir pozisyonda algılanmasına sebep olan pozitivist-teknokratik bir söylem taşımaktadırlar. *G.O.R.A.* gibi bir parodi filmi bu kompleksi tersine çevirir ve kendi alternatif temasını sunar. Çağdaş Türk sinemasının taklit pratiği bir kez daha *G.O.R.A.* ile karşımıza çıkmakta, hem klasikleşmiş Türk bilim kurgu filmlerinin kültürel milliyetçilik ile harmanlanarak yeniden uyarlama olarak taklit edildiği gösterilirken hem de metinlerarasılık kapsamında Amerikan bilim kurgu filmlerinin ileri teknoloji ürünü efektleriyle ulusal sinemada kendini var edebileceğini kanıtlamaktadır.

### Görüntüsel Anlamlar, İdeolojik Seslenişler

*G.O.R.A.* filmi ilk gösterime girdiğinde harcanan yüksek bütçe ve kullanılan teknoloji ile dikkatleri üzerine çekmiştir. Açılış sekansı ve daha sonrasında da *Star Wars* evreninden esinlendiği görüntüler ile bize oldukça uzay operası benzeri bir seyir sunar. Kullanılan teknoloji ve görsel efektler ile Türk bilim kurgu sinemasında o döneme kadar yapılan ilk görsel şölen olarak karşımıza çıkar. Bunun yanı sıra filmde bolca görsel alıntılar ve göndermeler görmekteyiz. Bunlar, daha önce sözü edilen kült bilim kurgu filmlerinden imajlar olarak karşımıza çıkar. Filmin ilk sahnelerinde Arif’in turist rehberi gibi Japon bir kafileyi tarihi mekana götürüp oradan da kendi halı dükkanına götürmek için yaptığı kurnazlığı görmekteyiz. Burada Kapalıçarşı esnafını canlandıran karakter turistleri dolandıran bir konumda yer almaktadır. Görsel 1’de gösterilen karenin sekansında “abi dükkana Amerikalılar geldi” diyerek Arif’in dükkana çağrıldığı ve karşısında Prens Charles kılığındaki uzaylıyı görmesi bize uzaylıların varlığının emperyal/dış bir oyun olduğunu anlatmaktadır.



**Görsel 1.** Arif ve Prens Charles

Filmin devamında Arif’in uzaylılar tarafından kaçırıldıktan sonra tüm dünyalıları bir yere hapsedmeleri, distopik bilim kurgu filmlerinde olduğu gibi uzaylıların dünyayı

yok edeceği ve insanlığı esir alacağı korkusunu göstermektedir. Dünyalıların hep birlikte televizyonda bir hayvan belgeseli izlediği ve Arif'in gelip yayını sakıncalı bulduğu için kapattığı sahnede yaşanan ilişkinin hayvansal bir dürtü olduğunu ve bunun ahlaki değerlere uygunluk bağlamında bir pürüz ortaya çıkarması dolayısıyla Arif tarafından kapatıldığını görürüz.



*Görsel 2. Arif ve siyahi karakter*

Görsel 2'deki karede Arif ile siyahi bir karakteri karşı karşıya getirirken, Arif'in karşısındakine "The Cosby Show" demesi dönemin popüler komedi programını akla getirmekte ve Arif'in karşısındakini gülünç bulduğunu göstermektedir. Aynı şekilde Amerikalı karakterin siyahi bir esir olması, siyahilere karşı olan tutum ve davranışı da gösterir. Siyah beyaz görüntülerde uzaylıların teknolojik olarak dünyadan ileride olduğunu ve dünyaya ilk gelişleri olmadığını gösterir. Uzaylı komutanın prensese pişmaniye ve halı götürdüğü sahnede prensesin de Yeşilçam filmi izlemesi ile tüm dünyanın hatta evrenin bile Türk dünyasıyla ilişkili olduğu mesajı iletilmektedir. İzlenen filmde Sadri Alışık'ın başrolünde olması da bunu desteklemektedir. Arif ve arkadaşlarının G.O.R.A.'dan kaçtıkları sahnede yeryüzüne ulaştıklarında her yerin çöl olduğunu ve yerel halkın açlık ve sefalet ile yüz yüze kaldığını görürüz. Bu görüntüler bize olası gelecekte yaşamın yer altına çekileceğini ve yüzeyde kalanların çok zor zamanlar yaşayacağı distopik bir evren de olduğunu gösterir.

Filmin son sekansında, artık birçok dövüş tekniği öğrenmiş olan Arif'in, düşünü basıp sevdiği kişiyi ve G.O.R.A. gezegeninin kaderini kurtardığını izleriz. Arif'in tek başına bunları yapabilmesi aidiyetleri temelinden yükselen gücünü bize göstermektedir. G.O.R.A. filminde otorite, kolonyalizm, direniş, görev, dayanışma, kahramanlık ve milliyetçilik gibi kavramlar üzerinden yapılan ideolojik vurgular, anlatı süresince Arif'in sürekli öne atılarak kahramanlık yaptığı ve ait olduğu çevreyle özdeş kılınan sivri akıllılık ve kurnazlık gibi birtakım karakter özelliklerini öne çıkardığını görmekteyiz. Kaçırılan dünyalılarının hepsinin Türkçe konuşuyor olması, uzayda Yeşilçam filminin izlenmesi, halı, pişmaniye, sucuk gibi gereçler ve yiyecekler, pazarda dolar yerine Türk lirasının geçerli olması kültürel milliyetçiliğin ideolojik yansımaları olarak karşımıza çıkar.

Filmin antagonisti Komutan Logar, baskıcı ve otoriter bir lider olarak tasvir edilir.

Logar'ın despot yönetim tarzı ve halk üzerindeki baskısı, otoriter rejimlerin eleştirisi olarak yorumlanabilir. Arif'in, Logar'a karşı direnişi ve onun sistemini zekasıyla alt etmesi, bireyin otoriteye karşı durabileceğini ve özgürlüğünü savunabileceğini göstermektedir. *G.O.R.A.* gezegenindeki sömürgeci tavırlar, dünya üzerindeki emperyalist güçlerin eleştirisi olarak değerlendirilebilir. Arif'in dünyadan kaçırılması ve zorla farklı bir kültüre entegre edilmeye çalışılması, kolonyalizmin bir alegorisi olarak çerçevelenir. Arif'in bu duruma karşı çıkışı ise bireysel özgürlüğün ve kültürel kimliğin korunması gerekliliğini vurgular.

Filmde, geleneksel ve modern değerler arasındaki çatışma sıkça ele alınmaktadır. Arif, dünyadan getirdiği "esnaf zekası" ile modern teknolojiyi ve uzaylı kültürünü alt eder. Bu, modernleşmenin sadece teknoloji ve bilimle değil, aynı zamanda zeka ve pratik bilgiyle de mümkün olduğunu gösterir. Arif, uzayda bile Türk kimliğini ve kültürel değerlerini korumaya çalışmakta ve esprileri, davranışları ile dünya görüşü, Türk milliyetçiliği ve kültürel kimliğin önemini vurgulamaktadır. Aynı zamanda bu, farklı kültürler arasında uyum sağlanabileceğini ve farklılıkların zenginlik olarak görülebileceğini gösterirken, filmdeki birçok sahne, popüler kültüre ve tüketim toplumuna yönelik incelikli eleştiriler içerir. Bu eleştiriler, absürt ve mizahi bir dille aktarılırken yönetmen, modern toplumun yüzeyselliğine ve maddiyatçılığına dikkat çekmektedir.

## Sonuç

Türk sinemasında 1950'lerdeki bilim kurgusal öğelerin mirası zamanla yapılanmış ve değişmiştir. Düşük bütçeli ve teknik altyapı yetersizliklerinin olduğu ilk filmler zamanla yerini yüksek teknoloji, yüksek bütçeli ve özgün senaryolu filmlere bırakmıştır. Bu bağlamda *G.O.R.A.* bu türün önemli bir örneği olarak karşımıza çıkmıştır. Zengin içeriği, yerleştirilmiş öyküsü ve Anadolu teması ile farklı ve yeni bir seyir sunmuştur. Türk bilim kurgu sinemasının karakteristiğinde görüldüğü gibi uzay ve uzaylı, Türklerin uzaydaki hakimiyeti ve kadının metalaştırılması gibi temalar benimsenmiştir. Barındırdığı bu temalar ile kültürel milliyetçilik tartışmasına olanak tanımıştır. Sonuç olarak Türk sinemasında aşağıdan Türkleştirme ve oksidental bakış açısı ile oluşturulan yeniden uyarlamalar, yerleştirmeler, kültürel kodlar, teknik yetersizlikler ve vasat hikayelerin karşımıza çıkardığı bilim kurgu pratiğinin, gelişen ve büyüyen imkanlardan ülkemiz ölçüğünde de faydalanılmasıyla, sinema alanının özgün senaryolar ve niteliği geliştirilmiş yapımlar üzerinden yer yer fütüristik nitelikler de barındıran üretime yöneldiği bir çizgi görülmektedir.

## Kaynakça

Akser, M. (2013). Teknoloji Duygularına Karşı: Türk Bilim Kurgu Filmi ve Parodisi G.O.R.A. Bir Uzay Filmi. D. Bayrakdar (Ed.), Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 10: Sinema ve Hayal (1. Baskı) (s. 323-335). İstanbul: Bağlam.

Arslan, S. (2011). Cinema in Turkey: A New Critical History (1. Baskı). Oxford: Oxford University.

Çalışkan, Ö. ve Karadaş, N. (2016). Kültürel ve İdeolojik Açıdan Türkiye’de Bilim Kurgu Filmleri: Uzay Kuvvetleri 2911 ve G.O.R.A.. S. S. Serter (Ed.), Yeni Kadrajlar: Türkiye’de Sinema (1. Baskı) (s. 97-111). Ankara: De Ki.

Çalışlar, R. (2004). “Turist Ömer’den G.O.R.A.’ya Türkler ve Uzay”. Panzehir, Aralık, 8-9.

Sorak, Ö. F. (Yönetmen). (2004). G.O.R.A. [Film]. Türkiye: BKM.

Yücel, F. ve Öperli, N. (2004). “Türk’ün Uzaydan Görünümü”, Altyazı, 34, 38-45.

# Çağdaş Türkiye Sinemasında “Ötekilerin” Temsili: *Tepenin Ardı* Üzerine Bir İnceleme

Sema Sertkaya\* • Ömer Subaşı\*\*

## ÖZ

Ötekilik kavramı, son yıllarda edebiyat, sosyoloji ve sinema gibi birçok alanda tartışılmaktadır. Sinema, ötekilik temasını toplumsal dinamikleri yansıtmak ve eleştirmek için etkili bir araç olarak kullanır. Emin Alper’in *Tepenin Ardı* filmi (2012) bu temayı Türkiye’nin toplumsal gerçeklikleri bağlamında ele alan başarılı bir örnektir. İzole bir çiftlikte geçen hikaye, Faik ve ailesinin tepenin ardındaki Yörükleri ötekileştirmesi üzerinden, etnik ve kültürel farklılıkların algılanış biçimlerini ve bu algının toplumsal korku ve paranoyaları nasıl şekillendirdiğini ortaya koyar. Film, bireylerin içsel korkularının toplumsal dinamiklerle nasıl birleştiğini ve bu korkuların ötekileştirme aracına dönüşerek şiddetli bir çatışmaya nasıl zemin hazırladığını çarpıcı bir şekilde işler. Aile içi ilişkilerdeki gerilim, toplumsal paranoya ve yabancıya duyulan korku üzerinden derinleştirilerek, ötekilik kavramının çok katmanlı yapısı vurgulanır. Alper, bu filmde yalnızca ötekileştirilen toplulukları değil, ötekileştiren bireylerin içsel çelişkilerini ve korkularını da görürür kılarak çok yönlü bir eleştiri sunar. *Tepenin Ardı*, çağdaş Türk sinemasında ötekilik temasını derinlemesine işleyen, toplumsal bilinçaltına dair etkileyici bir sorgulama sunan, çarpıcı bir eser olarak dikkat çeker.

**Anahtar Kelimeler:** sinema, öteki, emin alper, tepenin ardı

\* Yüksek lisans öğrencisi, Mardin Artuklu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü  
semasertkaya@artuklu.edu.tr, ORCID: 0009-0008-3429-623X

\*\* Yüksek lisans öğrencisi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
omersubasi.47@gmail.com, ORCID: 0009-0002-8760-5362



# Representation of the “Others” in Contemporary Turkish Cinema: An Analysis of the *Beyond the Hill*

## ABSTRACT

The concept of the other has been used in many different fields in recent times, one of which is cinema. This study examines how the relationship between cinema and the other is addressed. The exploration of how differences are othered in cinema is conducted through the film *Beyond the Hill* (2012) directed by Emin Alper. The film critiques social paranoia and fear by addressing the theme of otherness in Turkish cinema. The film illustrates how ethnic and cultural differences in Turkey are perceived and how these perceptions interact with social dynamics through the othering of the Yoruks beyond the hill by Faik and his family. Set in an isolated farm, the story deepens by critiquing family interactions and the internal fears experienced by individuals through a social lens. *Beyond the Hill* stands out as a compelling example of the sense of otherness in contemporary Turkish cinema. The film not only portrays the mechanisms of othering but also invites the audience to reflect on the underlying fears and prejudices that shape societal behaviors.

**Keywords:** cinema, other, emin alper, beyond the hill

## Extended Abstract

This article examines how the theme of otherness is addressed and represented in contemporary Turkish cinema through Emin Alper's film *Beyond the Hill* (2012). The concept of the other has become an important theme in cinema, as it has been used in many fields in recent years. The film *Beyond the Hill* addresses the concept of otherness in the context of social criticism directed at Turkish society. The film explores themes of social paranoia and fear through family dynamics and intergenerational conflicts. The paranoia and fears that Faik and his family have about the nomads living beyond the hill form the basis of the process of othering. The characters' paranoia towards the outside world strengthens the theme of social paranoia and fear. Within the family, themes of authority and obedience, power and weakness are explored. In the relationships between Faik's sons Nusret and Mehmet and his grandsons Zafer, Caner, and Süleyman, intra-family othering is observed. Meryem, the only female figure in the family, is at the center of this othering.

The visual and narrative techniques used in the film support the spatial representation of the concept of the other. Isolated rural settings, a dark and gloomy atmosphere, and the characters' constant vigilance to protect their boundaries reinforce the spatial theme of othering. The film questions society's fear of the unknown or the different and its attempt to feel safe by othering. The concept of otherness is often explored in cinema through social, ethnic, religious, sexual, or political identities. Cinema serves as a tool for social communication, reflecting various aspects of othering. Alper's *Beyond the Hill* with its story set in rural Turkey, offers an opportunity to reflect on universal themes such as social paranoia, fear, and othering by addressing them in a local context. The article prepared in this context examines how the relationship of otherness is handled through the film's characters and plot and what criticisms of Turkish society should be generalized from this theme.

Additionally, the article evaluates the current state and contemporary examples of otherness relationships in Turkish cinema, revealing how the representation of the theme of otherness in cinema interacts with social dynamics. The aim of the article is to examine the theme of otherness in contemporary Turkish cinema through the film *Beyond the Hill* and to reveal the film's social criticism. The film aims to detail how it defines and represents the system of otherness, how it applies the themes of social paranoia and fear, and how it emphasizes intergenerational conflicts and intra-family othering through visual and narrative techniques. In this context, the representation of others on the cinema screen emerges as an important tool for questioning the power dynamics and norms existing in society. The article discusses how the theme of otherness is handled in the film *Beyond the Hill* and how this theme differs with its social criticisms directed at Turkish society. It details how the characters and events in the film experience this theme, the spatial and narrative representations of the

existence of otherness, elements of social paranoia and fear, intra-family dynamics, and intergenerational frictions.

In conclusion, *Beyond the Hill* is an important example of the theme of otherness in contemporary Turkish cinema. While addressing themes of social paranoia and fear, the film presents the spatial and narrative representation of othering through family dynamics and intergenerational conflicts. The film addresses the psychological pressure and social paranoia created by an invisible enemy. Faik's othering of the nomads beyond the hill is used as a metaphor for the conditions of othering and enemy creation that spread throughout society. The film also addresses intra-family dynamics, intergenerational conflicts, and individuals' internal fears. *Beyond the Hill*, processed with the feeling of otherness in contemporary Turkish cinema, is of great importance in terms of addressing the creation of social discrimination and the concept of others. While offering the audience a tension-filled atmosphere, the film also prompts viewers to think about paranoia and othering on both social and individual levels. This study reveals how the concept of otherness is addressed in cinema and how this theme is processed in the context of social criticism.

## Giriş

Bu makale, Emin Alper'in *Tepenin Ardı* (2012) filmi ötekilik teması üzerinden bir toplumsal eleştiri bağlamında incelenecektir. Çalışmada filmin ötekilik kavramını nasıl tanımladığını ve temsil ettiğini, toplumsal paranoya ve korku temalarını nasıl işlediğini, aile dinamikleri ve kuşaklar arası çatışmaları nasıl desteklediğini ve kuşakların aile bireyleri arasında nasıl ötekileştirildiğinin görsel ve anlatsal tekniklerle nasıl vurgulandığını ve Türkiye toplumuna dair öteki kavramına ilişkin nasıl bir eleştiri sunduğu ele alınmaktadır. Ötekilik kavramı filmde, ailenin günlük hayatının yanı sıra, Faik'in ve ailesinin tepenin ardında yaşayan Yörüklerle ilgili duyduğu paranoya ve korkuları ön plana çıkarması ile kendini gösterir. Toplumsal paranoya ve korku teması filmde, karakterlerin dış dünyaya karşı büyük bir paranoya içinde olması ve Faik'in tepenin ardındaki Yörüklerin çiftliğine zarar vereceğine kendisini ve ailesini inandırması ile daimi bir hazır bulunma içerisinde olmasıyla aktarılır.

Aile dinamikleri ve kuşaklar arası çatışmalar ile birlikte hissedilen ötekileştirme ise, Baba figüründeki Faik'in oğulları Nusret ve Mehmet ile torunları Zafer, Caner ve Süleyman arasında işlenen ilişkide, otorite ve itaat, güç ve zayıflık temaları ile ailede ki tek kadın figürü olan Meryem üzerinden ailesel bir ötekileştirmenin işlendiği görülür. Filmde kullanılan görsel ve anlatsal teknikler ile öteki kavramının mekânsal temsiline izole edilmiş kırsal mekânlar, karanlık ve kasvetli atmosfer, karakterlerin sürekli sınırlarını koruma güdüsü ile tetikte beklemeleri ötekileştirme kavramının mekânsal temasını destekler niteliktedir. Film, toplumun bilinmeyene veya farklı olanı ötekileştirerek kendini güvende hissetme çabasını sorgulayarak toplumsal eleştiri olgusunu açıklamaktadır.

Bu makalenin amacı, *Tepenin Ardı* filmi üzerinden çağdaş Türkiye sinemasında ötekilik temasını incelemek ve filmin toplumsal eleştirisini ortaya koymaktır. Filmin ötekilik üzerinden nasıl bir toplumsal analiz sunduğunu, karakterlerin ve olayların bu temayı nasıl işlediğini derinlemesine analiz etmeyi hedeflemektedir. Böylece kültürel kimliklerin nasıl inşa edildiği ve diaspora topluluklarının ötekilik deneyimleri ortaya konulmaktadır. Filmin ayrıntılı bir analizi yapılarak filmdeki karakterler, olay örgüsü ve temalar üzerinden ötekilik kapsamlı bir tartışma geliştirilmektedir. Bu analiz, filmin görsel ve anlatsal olarak belirsizliğinin değerlendirildiği ve toplumsal eleştirinin nasıl sunulduğunun açıklandığı Tablo 1 çerçevesi üzerinden yapılmıştır. Nitel içerik analiz yönteminin benimsendiği çalışma kapsamında sözü edilen tabloyla *Tepenin Ardı*'nda ötekilik, toplumsal paranoya ve korku temalarını keşfetmek için çeşitli unsurların kullanılması pratiklerinin vurgulandığı yapılandırılan bu genel çerçevede sunulmuştur.

Temel Bileşenleri Tanılama	Sınıflandırma	Yorumlama
Yörüklerin öteki olarak temsili	Kültürel ve etnik Farklılık	Bilinmeyenenden düşman yaratma ve ötekileştirme yönündeki toplumsal eğilimleri yansıtır
Aile dinamikleri ve kuşak çatışmaları	Kişilerarası ilişkiler ve otorite	Aile içi mücadeleleri ve içerideki ötekiliğin devamını vurgular
Faik'in Yörükler hakkındaki paranoyası	Toplumsal Paranoya ve korku	Daha geniş toplumsal korkuları ve algılanan bir düşmana duyulan ihtiyacı sembolize eder
Ailenin savunmacı davranışı	Psikolojik ve duygusal tepkiler	Korku ve paranoyanın davranış ve ilişkiler üzerindeki etkisini gösterir
Zafer'in psikolojik mücadeleleri	Bireysel iç çatışma	Toplumsal ve ailevi baskıların kişisel etkilerini temsil eder
İzole kırsal ortam	Ötekiliğin mekânsal temsili	Dışlanmışlığı ve "biz" ile "onlar" arasındaki ayrımı vurgular
Karanlık ve kasvetli atmosfer	Görsel sembolizm	Korku, belirsizlik ve bilinmezlik temalarını vurgular
Sembol olarak çitler ve silahlar	Fiziksel ve mecazi engeller	Koruma arzusunu ve öteki tarafından işgal edilme korkusunu tasvir eder

*Tablo 1. Nitel çözümleme birim tasarımları*

## Sinemada kavramsal olarak temsil ve öteki

Bir anlatının başkalarına beden, nesne ya da herhangi bir metafor aracılığıyla anlatılması ve bunu aktarma çabasına temsil denilebilir. Genel olarak temsil, uzun uzun anlatılacak bir hikayenin veya olayın sahnelenmesi veya herhangi bir nesne aracılığıyla aktarılmasıyla elde edilir. Temsilin kendine has bir dili vardır. Temsil, araştırmacıya anlamlı bir şey söylemek veya dünyayı anlamlı bir şekilde sunmak için dili kullanmaktır. Stuart Hall'ün vurguladığı öteki kavramı ise kültürel çalışmaların öncelikle etnik kökene dayanmasıdır. Ona göre öteki kavramı, başta sosyoloji, analiz psikolojisi ve antropoloji olmak üzere çeşitli kültürel çalışmalarda belirli bir kişi veya bir grubun kimliğinden farklı olarak alt insan olarak tanımlanan kişiler öbeğidir (Hall, 1997, s. 45).

Temsil ve öteki kavramları sinemanın ana temaları arasında yer almakla beraber tarihsel olarak bu kavramlar çok eskiye dayanır. Günümüzde bu duruma katkıda bulunan temel faktörlerden biri de medyadır. Dolayısıyla medyanın doğrudan ötekileştirme görevini üstlendiğini söylemek doğru olacaktır. Sinema, bir araç olarak ötekileştirmenin çeşitli yönlerini de yansıtır. Aslında sinema sadece bir sanat değil aynı zamanda toplumsal bir iletişim aracıdır. Bu işlevi nedeniyle sinema, kamuoyu oluşturma yanısıra insanların düşünce, davranış ve tutumlarını yönlendirmede de önemli bir rol oynamaktadır (Cengiz, Ayaz ve Bediroğlu, 2021, s. 432). Sinemasal açıdan algılanması gereken dil; Sinemanın dili ve kullandığı ifade dilidir. Temsil, kişinin yaşadığı dünyayla ilişkisinin sınırlarını belirleyen önemli bir faktördür. Toplumsal perspektiflerin belirlenmesine yardımcı olan kültürel temsilleri onaylama gücü, toplumsal gücün

korunması ve toplumsal değişimin sağlanması açısından önem arz etmektedir (Ryan ve Kellner, 2016, s. 34-35).

Öteki sözcüğü ise mevcut kültürün kabul görmüş değerleri içinde dışlanmış olan kimse olarak tanımlandığından bilinen ve tanımlananın dışında kalanları ifade etmek için kullanılmaktadır. Stereotip ya da kalıplaşmış yargı olarak adlandırılan bu değerlendirmeler, insanların yetiştiği siyasi alandan bağımsız değildir. Bu durum “biz” ve “onlar” ayırımına yol açmakta olup toplumsal ötekileşmenin de temellerini ortaya çıkarılmaktadır (Ünür, 2013, s. 253). Kendini veya kendinden olmayanları tanımlama sürecine ötekileştirme denir. İnsanların içinde yaşadığı ve kültürel dünyasını oluşturan durumlar, olaylar, nesnelere ve kişiler belirli toplumsal anlamlarla kuşatılmıştır. Dünyayı anlamak ve anlamlandırmak için bu toplumsal anlamların belirli bir düzeyde tanınma ve yorumlanma sürecinden geçmesi gerekir. Bu süreçte ise; birçok farklı olay ve kategoriler kullanılır. İnsanlar; yaş, yerleşim yeri, gelir düzeyi, meslek ve medeni durum gibi çeşitli kategorilere ayrılabilirler gibi aitlik kriterine göre, “biz” ve “onlar” şeklinde de kategorize edilebilir (Arar ve Bilgin, 2010, s. 2; Aka, 2015, s. 1090; Zariç, 2010, s. 7).

Sinemada öteki belirli bir karakterin veya grubun, normatif veya baskın kültürden farklı olduğu, yabancılaştığı veya dışlandığı anlamına gelir. Sıklıkla sosyal, etnik, dini, cinsel veya politik kimlikler üzerinden işlenir. Ötekilik, bireylerin veya grupların belirli bir sosyal veya kültürel normdan farklı oldukları algısıyla yabancı sayılmalarını veya dışlanmalarını ifade eden bir kavramdır. Sinemada bu farklılıklar etnik, dini, cinsel veya kültürel temellere dayandırılır. Bu kavram, sosyoloji ve kültürel çalışmalar bağlamında kimlik ve toplumsal ilişkilerin derinlemesine incelenmesine olanak sağlayan bir kavramdır. Sosyolojik ve kültürel çalışmalarda ötekilik sıklıkla güç ilişkileri, kimlik oluşumu ve toplumsal hiyerarşiler üzerinden incelenir. Bu bağlamda ötekilik, sosyal grupların nasıl tanımlandığını, sınıflandırıldığını ve dışlama mekanizmalarını analiz etmek için sıklıkla kullanılır. Bireylerin ve grupların kimliklerini nasıl tanımladıklarını ve toplumun bu kimlikleri nasıl algıladığını anlamamıza yardımcı olur.

Normatif kimlikler sosyal olarak kabul edilen normları takip ederken diğerleri bu normların dışında kalanlardır (Hall, 1997). Ötekiler, genellikle sosyal normlara uymadıkları için damgalanırlar. Bu marjinalleşme, ötekilerin sosyal, ekonomik ve politik kaynaklara erişimini sınırlar (Berger ve Luckmann, 1966). Bu bağlamda filmlerde ve sinema perdesinde ötekilerin temsili önem arz etmektedir. Sinema genellikle sosyal normları ve kimliği sorgulamak için kullanılır. LGBT+ bireylerin temsili, cinsel kimlikleri veya yönelimleri nedeniyle toplumda ötekileştirildikleri ve ayrımcılığa uğradıkları bir alan olarak bir yere sahiptir. LGBT+ karakterlerin filmlerde tasvir edilmesi, çoğu zaman cinsiyet normlarına uymadıkları için ayrımcılığa ve ötekileştirilmeye maruz kalmalarıyla ilişkilendirilmektedir. Ötekilik, bireylerde ve gruplarda bilinmeyene veya farklılığa dair korku ve paranoyayı uyandırır. Özellikle toplum belirli bir grubu veya bireyi dışlamaya veya ayrımcılık yapmaya başladığında bu duygular artabilir. Ötekilik duygusuyla

başa çıkmanın yolları da vardır. Empati, anlayış ve eğitim gibi yaklaşımlar, farklı olanları anlamak ve kabul etmek için önemli araçlar olabilir. Toplumda daha fazla hoşgörü ve anlayışın teşvik edilmesi, korku ve paranoyanın azalmasına ve toplumsal uyumun artmasına yardımcı olabilir.

## Çağdaş Türkiye Sinemasında “Ötekilerin” Temsili: *Tepenin Ardı*

Türkiye sineması başlangıcından toplumun gelişimine paralel olarak değişimlere uğramıştır. Bu anlamda toplumsal hareketlerden, siyasi çalkantılardan, göçten, darbeden ve köyden kente göç gibi unsurlardan doğal olarak etkilenmiştir. Toplumun yaşadığı krizlerden, değişimlerden etkilenmiş olduğundan Türkiye sinemasında ötekileştirme olgusu da değişmiştir. Kıbrıs konulu filmlerde Yunan kadınları aşağılanmış, köyden kente göç edip gettolara yerleşen iyi niyetli saf köylüleri sömürmeye çalışan zenginler canavarlaştırılmış, özellikle Yeşilçam dönemi çoğunlukla kalıplaşmış ve yüzeysel karakterlere dayalı olarak işlenmiştir. Çağdaş Türkiye sinemasında ise sınıfsal farklılıkları geniş bir perspektiften ele alarak toplumsal dinamikleri ve insan ilişkilerini derinlemesine inceler. Bu filmler, sınıf konusunu toplumun çeşitli katmanlarında ve farklı bağlamlarda ele alarak izleyiciye derin bir düşündürme fırsatı sunar.

1980’lerde Türkiye’deki siyasi ve toplumsal değişimlerin sinemaya yansımaları, ötekilik temalarının daha derinlemesine ve eleştirel bir şekilde ele alınmasını sağlamıştır. 1980 askeri darbesi ve sonrasındaki siyasi atmosfer, politik ötekilik temalarının sinemada daha görünür hale gelmesine yol açmıştır. Yılmaz Güney’in *Sürü* (1978) ve *Yol* (1982), Yavuz Turgul’un *Muhsin Bey* (1987), Zeki Demirkubuz’un *Masumiyet* (1997) gibi filmleri bu dönemde dikkat çekmiştir. 1990’lı yıllardan itibaren sadece Türkiye’de değil, dünyada da sinema alanında geçmişe odaklanan yapımların genellikle azınlık hafızaları ve azınlık kimlikleri ele aldığı görülmektedir. Bu bağlamda yakın tarihi araştıran ya da geçmişini günümüze bağlayarak ele alan yapımların sayısı da her geçen gün artmaktadır. Bu akımın devamını sağlayan filmlerden biri de *Tepenin Ardı* olmuştur. Bu filmde geçmişini kaydetme, geçmiş hatıraların geri getirilmesi açısından bugünle ilişkili bir durumdadır (Duruel Erkiç, 2014, s. 109).

Türkiye sinemasında 2000’li yıllarla birlikte ötekilik teması daha sofistike ve çok katmanlı bir şekilde ele alınmaya başlanmıştır. Filmler sosyal, politik ve kültürel değişimlerin etkisiyle ötekilik kavramını daha derinlemesine irdelemektedir. 1980’li yıllarda başlayan kimlik arayışı, 1990’lı yıllardan itibaren gecekondulaşma, küreselleşme, azınlık hafızası ve göç eksenine dönerken 2000’li yıllarda ise siyasi tarihi inceleyen ve geçmişini bugün ile ilişkilendiren bir anlayışın hakim olduğu görülmüştür. *Tepenin Ardı*’nda da Türkiye’nin kırsal kesiminde izole bir çiftlikte geçen gerilim dolu bir hikaye ele alınmaktadır. Filmde dış dünyadan kopmuş bir çiftlikte yaşayan üç kuşak erkeğin birbirleriyle ve çevreleriyle olan ilişkileri mercek altına alınmakta; baba Faik, oğulları

Nusret ve Mehmet ile torunları Zafer, Cafer ve Süleyman üzerinden hikaye ilerlemektedir. Buna göre Faik, iki oğlu Nusret ve Mehmet ve torunu Zafer, tatil için Faik'in kırsal kesimdeki çiftliğine gelirler. Faik'in çiftliği, tepenin ardındaki göçebe Yörükler tarafından tehdit edildiği düşünülen bir mekândır. Filmin başında, ailenin günlük hayatının yanı sıra, Faik'in ve ailesinin tepenin ardında yaşayan Yörüklerle ilgili duyduğu paranoya ve korkular ön planda işlenir. Faik, Yörüklerin çiftliğe zarar vereceğine olan inancı ile Yörükleri sürekli olarak düşman görür ve böylece Yörükleri öteki olarak ilan eder.

Film ilerledikçe, tepenin ardında gerçekten bir tehdit olup olmadığı olgusu belirsizdir. Faik ve ailesi, bu muhtemel tehdiye karşı bir savunma sistematiği geliştirerek daha kuşkulu ve saldırgan davranışlar sergilerler. Bu süreçte, aile içindeki gerilimler ve kuşaklar arası çatışmalar gün yüzüne çıkmaya başlar. Faik'in oğulları Nusret ve Mehmet'in aralarındaki çekişmeler ve büyük torun Zafer'in psikolojik durumu, hikayeyi derinlikli hale getirir. Ormancılıktan emekli olan Faik, dedesinden kalan topraklarla uğraşmaktadır. Arazisi sadece onun sınırları değil aynı zamanda evidir. Bu bakımdan sembolik olarak Faik, otoriteyi temsil etmektedir. Sınırlarına giren her yabancı, ister insan olsun ister hayvan, savaşılmaması gereken bir düşman ve ötekidir. Yörükleri ötekileştiren ve sürekli bir tehdit olarak gören Faik, aslında kendi geçmişinden kaynaklanan travmalarla yüzleşememektedir. Onun paranoyası, ötekileştirme temasının ana unsurlarından biridir (Dönmez-Colin, 2008).

Faik'in yaşadığı deneyimde tepenin ardındaki ötekiler Yörüktür. Bu durum bir başkası için Yahudi, bir başkası için de Rum, Ermeni veya Kürt olabilir. Bizden olmayan veya olmadığına inandığımız herkesin olması gereken yer "tepenin ardı"dır. Mehmet ve ailesi ise Faik'in sahadaki yardımcısıdır. Mehmet uysaldır ve Faik'in sözlerine karşı çıkmaz, kendisine söyleneni yapar. Mehmet'in ailesi de Yörüktür ancak Faik'in himayesinde asimile olmuştur. Filmde her ne kadar ailedenmiş gibi gösterilse de aileden biri olmadığını, özellikle Faik'in borcunu istediği sahnede görürüz. Mehmet arafta kalmış, ötekileştirilmiştir. Hiçbir yere ait olmayan yersiz ve yurtsuz biri gibidir. Ne tam manasıyla geçmişine bağlı olabilmek ne de geçmişinden kopabilmek şeklinde ifade edilen bu durum (Uysal, 2017, s. 240) Mehmet özelinde görülebilmektedir.

Mehmet'in karısı Meryem karakteri, toplumun belirlediği rollerin dışında yaşama arzusu taşıyan, toplumun dayattığı gelenekçilik ile kendi yaşamak istediği modern değerler arasında sıkışmış biridir. Bu sıkışmışlık hem sosyal boyutta hem de erkeklik hegemonyası üzerinden ötekileştirmeye işlenmektedir. Meryem filmde her zaman ev işlerini yaparken, yemek hazırlarken veya çay verirken görülür. Faik'in oğlu Nusret, Meryem'e tecavüz eder. Bu durum kadının cinsel bir obje olarak görüldüğü ve kadın cinsiyetine karşı bakışın toplumda nasıl ele aldığını gösterir. Kendinden olmayan herkese istenildiği gibi davranmakta özgür olunan bir anlayış hakimdir, çünkü Meryem de kocası gibi Yörüktür. Taciz ve tecavüz sahneleri, kadın karakterlerin kişisel sınırlarının ihlal edilmesi ve güçsüzleştirilmesi üzerine kurulmuştur ve seyirciyi bu konuda duyarlı



hale getirmeyi amaçlar.

Yönetmen Alper, karakterlerin derinlikli portrelerini yaratma konusunda ustaca bir iş çıkararak çağdaş sinemanın potansiyelini gösterir. Film, büyük ölçüde izole bir çiftlikte ve çevresindeki doğada geçer. Bu mekân, ötekileştirme ve paranoya duygularını besler. İzole çiftlik, karakterlerin dış dünyadan kopuk yaşamlarını ve sürekli bir tehdit altında olduklarına dair hislerini güçlendirir. Çevredeki doğa, bilinmeyen ve kontrol edilemeyen bir unsur olarak, sürekli bir dış tehdit algısını canlı tutar. Çiftlik etrafındaki çitler, fiziksel bir sınır olmanın ötesinde, karakterlerin zihinlerindeki ötekilik duygusunu simgeler. Çitler, içeri ve dışarı arasındaki sınırı belirlerken, aynı zamanda karakterlerin kendi iç dünyalarındaki sınırlamaları ve korkuları da temsil eder. Filmde sıkça kullanılan silahlar, hem gerçek hem de sembolik anlamda ötekileştirme ve paranoya duygularını pekiştirir. Silahlar, karakterlerin korkularını ve savunma mekanizmalarını somutlaştırır.

Çiftliğin etrafındaki tepeler, bilinmeyen ve keşfedilmemiş bir bölgeyi simgeler. Bu tepeler, karakterlerin korkularının ve ötekileştirme duygularının projeksiyon alanı olarak işlev görür (Arslan, 2011). Ötekilik teması, semboller ve metaforlar aracılığıyla derinleştirilir. Film boyunca Yörükler ile mücadele edilmesi fakat Yörüklerin asla gösterilmemesi, çitlerle çevrili kırsalın varlığı öteki olarak tanımlanan olguların varlık simgesidirler. Film öteki olarak adlandırılanlar ile normatif toplum arasındaki ayrımı simgelemektedir. Sinemada ötekilik, belirli görsel (ışıklandırma, kostüm, mekân) ve anlatsal (diyalog, olay örgüsü) tekniklerle vurgulanır. Bu filmde de karanlık ve izole mekânlar, öteki karakterlerin yabancılaşmasını simgeler. Baskın grubun ötekilere uyguladığı baskı ve kontrol, sinemada senaryoda işlenen hikayenin ana unsurlarından biri olarak karşımıza çıkar.

Sinemada işlenen öteki karakterler, kendi kimliklerini savunmak veya yeniden tanımlamak için direniş gösterebilir. Bu filmin hikayesinde de ötekileştirilen bireyler ve bu bireylerin dahil oldukları olay örgüsü, karakter gelişimi açısından önem arz etmektedir. *Tepenin Ardı*'ndaki karakterler çağdaş sinemanın stereotiplere meydan okuyan, derinlikli ve çok boyutlu temsiller sunma çabalarını yansıtmaktadır. Faik'in Yörüklerle olan çatışması, aslında Türkiye'deki etnik ve kültürel farklılıkların nasıl ötekileştirildiğini de yansıtır. Zafer'in askerlik sonrası yaşadığı travmalar, Türkiye'deki asker – sivil ilişkilerini sorgular. Filmin, ötekilik kavramını soyutlamadan gerçekçi bir bağlamda işlemesi ve karakterlerin iç dünyalarını derinlemesine keşfetmesi yönetmenin benimsediği yalın ve yoğun dilin bir sonucudur.

## Sonuç

Toplumsal değişim ve bilgi – iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmelere paralel bilgisayarların üretim mekanizmalarında etkin kullanımı, sanat ve tasarım alanında önemli gelişmelerin yaşanmasına aracılık etmiş ve kültür alanında yeni bir paradigmanın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu yeni paradigma, tasarımın üretim sürecinden sergilenme boyutuna, alımlayıcının deneyim aşamasından yaratımın izleyici ile buluşma mekânına ve hatta devam eden üretimin izleyici tarafından tamamlanma noktasına kadar geleneksel sanatın alışlagelmiş anlatılarının dışında bir kültürün yaratılmasını sağlamıştır. Yeni medya teknolojilerinin sanatın içine entegre edilmesiyle farklı kategorilerde ayrılan dijital sanat formları, –sanal platformlarda kodlar ve yazılım yoluyla üretilmesi ve ağlar yoluyla dolaşıma girmesi bakımından– birbirleriyle etkileşimli yeni bir alan yaratarak melez türler de ortaya çıkarmış, dijital enstalasyon, video enstalasyon ve multimedya yerleştirmeleri bu etkileşimli tasarımların önemli aktarım formları arasında yer almıştır.

Günümüz gerçekliğinde ve yaşanan toplumun kültür deneyiminde üzerinde durulması gereken diğer önemli unsur, dijitalleşmenin kültürel yapı içerisine dahil oluşunun belirli bir tarihte gerçekleşen bir olay değil bir süreklilik olduğu ve geçmişin farklı dinamiklerinin teknolojinin yarattığı yeni çalışma alanları ve toplumsal taleple disiplinlerarası bir düzlemde dönüştüğüdür. Araştırma kapsamında örnekleme alınan formlar arasından enstalasyonun dijital kültür içinde dijitalleşmesi, etkileşimli multimedya yerleştirmelerine dönüşmesi, performans sanatının dijital sanat yaratımları ile bir araya gelmesi bunun önemli kanıtları arasındadır. Elbette performansın dijital sanatla bir araya gelmesi de bu sürecin bir devamıdır; çağdaş sanat içinde kavramsal yerleştirmelerden ayrılarak yeni bir deneyim alanı bulan dijital enstalasyonlar sanata ilişkin tanımlanmış katı sınırların da yıkılmasına aracılık etmiş, sanat yaşamın içine geçmişte olduğundan çok daha belirgin olarak dahil edilmiştir. Bu etkileşim alanlarından olan müzik festivalleri salt işitsel bir etkinlik olmanın ötesinde günümüzde bir deneyim mekânı haline gelmiş, görsel veri olarak dijital kültür ürünlerinin de farklı araçlarla performans sürecine dahil edildiği etkileşimli bir platforma dönüşmüştür.

Bu kapsamda dijital sanatın ve performansın bir araya gelerek yaşamın içinde yeni bir alan yaratmasının bireyin yaşam biçimlerinden düşünsel pratiklerine, sosyal yaşantı ve davranışlarından kültürel taleplere, ekonomik birikimlerden toplumsal değerler ve psikolojik beklentilere kadar çok katmanlı bir değişimin göstergesi olduğu tanımlanabilir. Teknoloji gelişmeye devam ettiği sürece, bütün bu dinamiklerin farklı etkileşim mekanizmaları yaratarak değişmesi ve kültür alanında yeni sanat formlarının ortaya çıkması ya da mevcut yaratım alanlarının alımlanma süreci bakımından yeni stratejilerin geliştirilmesi kaçınılmazdır.

## Kaynakça

- Alper, E. (Yönetmen). (2012). *Tepenin Ardı* [Film]. Türkiye: Bulut.
- Aka, A. (2015). Öteki Kimliklerle Birlikte Yaşayabilme Olanakları Üzerine: Çanakkale İli Örneği. *International Journal of Social Sciences and Education Research*, 1(4), 1089-1101. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/356110>
- Arar, B. Y. ve Bilgin, N. (2010). Gazetelerde Ötekileştirme Pratikleri: Türkiye Basını Üzerine Bir İnceleme. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 30, 1-17.
- Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A New Critical History* (1. Baskı). New York: Oxford University.
- Berger, P. ve Luckmann, T. (1966). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge* (1. Baskı). Illinois: Anchor.
- Cengiz, G., Ayaz, Y. ve Bediroğlu, A. (2021). Stuart Hall Perspektifinden Temsil ve Öteki Kavramı: "My Name is Khan" ve "Crash" Filmleri Bağlamında Değerlendirme. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 38, 428-457. <https://doi.org/10.14520/adyusbd.928266>
- Dönmez-Colin, G. (2008). *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging* (1. Baskı). Clerkenwell: Reaktion.
- Duruel Erkılıç, S. (2014). Türk Sinemasında Tarih. Ş. A. Çelik (Ed.), *Sinemada Bir Asır: Türk Sineması'nın 100. Yılına Armağan* (1. Baskı) (s. 102-111). Ankara: Medeniyet ve Kültür Araştırmaları Merkezi.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (1. Baskı). Los Angeles: Sage.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2016). *Politik Kamera* (5. Baskı) (Çev. E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı.
- Ünür, S. (2013). Görünmeyen Kimlikler: Öteki Kimliği Bağlamında "Kayıp Şehir" Dizisinin Analizi. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 8(2), 251-273. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/17725>
- Uysal, E. (2017). Gilles Deleuze Felsefesinde "Yersiz-yurtsuzlaşma" ve "Organsız Beden" Kavramlarıyla Mark Rothko Resimlerine Bakış. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 63, 233-242. <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS7312>

Zariç, M. (2010). Ötekileştirmeden Bütünleşmeye Hüseyin Su Öyküleri. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(3), 5-20.





# Akran Zorbalığının Afişler Üzerinden İncelenmesi

Hamdullah Kaplan\*

## ÖZ

Temel okuma ve yazma öğretiminden yüksek bilişsel, duyuşsal ve psikomotor bilgi becerilerin öğrencilere kazandırıldığı okullar, çeşitli derecede toplu öğretimin yapıldığı ve öğrenim görenlerin güvenliğinin sağlandığı kurumlardır. Bu eğitim öğretim kurumları bazı öğrencilerin yüzünden bazı istenmedik hal, hareketler sebebiyle patolojik ve travmatik sorunlara yol açabilmektedir. Göstergebilim, işaretlerin ve sembollerin nasıl anlam kazandığını inceleyen bir disiplindir. Genel olarak akran zorbalığıyla ilgili afişlerin göstergebilim açısından analizi, bu afişlerin nasıl anlamlar ürettiğini ve ilettiğini anlamamıza yardımcı olabilir. Akran zorbalığıyla ilgili afişlerde kullanılan görseller, metinler, renkler; izleyicilere ve takip edenlere farklı anlamlar aktarabilir. Akran zorbalığı, dünya çapında yaygın bir sorundur; özellikle çocuklar ve gençler için yıkıcı sonuçlara yol açmaktadır. Bu sorunu ele almak için farkındalık yaratmak ve önlemeyi teşvik etmek önemlidir. Afişler, akran zorbalığına karşı farkındalık yaratmada ve önlemede etkili bir araç olabilmektedir. Akran zorbalığıyla mücadelede afişlerin yanında diğer yöntemlerin de kullanılması önemlidir. Ancak afişler, bu sorunun önlenmesi ve çözümü için önemli bir adım olabilir. Bu çalışmada, görsel gücüne dayalı olarak akran zorbalığıyla ilgili afişlerden rastgele örneklem ile seçilmiş üç afiş göstergebilimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** göstergebilim, akran zorbalığı, olumsuz davranışlar, afiş

\* Uzman öğretmen, Millî Eğitim Bakanlığı  
kaplanhamdullah@yahoo.com, ORCID: 0009-0008-9816-8835

# Analyzing Peer Bullying Through Posters

## ABSTRACT

Schools are institutions where the highest level of cognitive, affective and psychomotor knowledge and skills are given, starting from reading and writing teaching, and where children receive education in a safe place by providing various degrees of collective education. These educational institutions may cause pathological and traumatic problems due to some students' undesirable behaviors and actions. Semiotics is a discipline that studies how signs and symbols acquire meaning. In general, analyzing posters about peer bullying in terms of semiotics can help us understand how these posters produce and convey meanings. The images, texts and colors used in posters about peer bullying can convey different meanings to viewers and followers. Peer bullying is a widespread problem worldwide and has devastating consequences, especially for children and teenagers. To address this problem, it is important to raise awareness and promote prevention. Posters can be an effective tool in raising awareness against and preventing peer bullying. However, posters can be an important step in preventing and solving this problem. In this study, three posters about peer bullying, selected by random sampling based on their visual power, were examined using the semiotic analysis method.

**Keywords:** semiotics, peer bullying, negative behaviors, poster



## Extended Abstract

The highest level of cognitive, affective, and psychomotor information and abilities are taught in schools, beginning with reading and writing instruction. Schools also offer several levels of group education, ensuring that children obtain an education in a secure environment. These educational institutions may cause pathological and traumatic problems due to some students' undesirable behaviors and actions. Peer bullying, defined as a pattern of aggressive behavior and behavior that occurs constantly and repeatedly within the same age group, causing negative consequences, both physically, emotionally or socially, is a negative and undesirable action that is frequently seen in school. This type of bullying has a negative impact on both the perpetrator and the students who are bullied.

Peer bullying is not a problem that only occurs within school walls. This damaging and destructive behavior can cause problems for victims outside of school, at home, on the street, in the park, or even on the way to school. Peer bullying is not just a physical attack or verbal insult. It is also a complex conceptual framework built on an imbalance of power and the desire to victimize. Literature research shows that peer bullying is a global problem and is especially common in schools. This situation can have devastating consequences for both victims and society. Peer bullying is not just a joke or a tiff, but a deliberate and repeated form of aggression. This occurs when a powerful person systematically harms a weak or less powerful person by physically or verbally attacking, harassing, or threatening them.

Semiotics is a discipline that studies how signs and symbols acquire meaning. Peer bullying is an important social problem that is on the agenda of almost the whole world, especially in developed Western countries. Many social responsibility projects are being carried out in different geographies of the world to combat this problem. Posters have an important place in these projects. They are useful in many ways, such as raising awareness, providing information, encouraging behavioral change, giving a positive message and appealing to different audiences.

In general, analyzing posters about peer bullying in terms of semiotics can help us understand how these posters produce and convey meanings. The images, texts and colors used in posters about peer bullying can convey different meanings to viewers and followers. Peer bullying is a widespread problem worldwide and has devastating consequences, especially for children and teenagers. To address this problem, it is important to raise awareness and promote prevention. Posters can be an effective tool in raising awareness against and preventing peer bullying. It is important to use other methods in addition to posters in the fight against peer bullying. However, posters can be an important step in preventing and solving this problem.

Posters are a powerful communication tool created by combining visuals and text in an impressive way. Form-content harmony of visual and text, selected colors, font and format, size of text elements significantly impact the awareness and attention-grabbing of the poster. In this study, three posters about peer bullying, selected by random sampling based on their visual power, were examined using the semiotic analysis method. As a result of the analysis, the symbols and visual images commonly used in posters effectively represent the issue of peer bullying. For example, symbols such as outcast or upset children, children displaying aggressive behavior, or emoticons containing rude words are frequently used.

Posters generally appear to have a colorful and emphatic design to create an emotional impact. Most posters give a positive message and encourage preventing or stopping peer bullying. Some posters use shocking or disturbing images to emphasize a negative situation. It has been concluded that such posters aim to raise more awareness and make people sensitive to the problem. Posters can be an important tool in the fight against peer bullying. Posters with strong images and messages can make people aware of this problem and realize that more needs to be done.

Posters can also provide support by showing victims that they are not alone and that they can get help. However, for posters to be effective, it is not enough for them to be visually striking and have clear messages. Posters should also be designed according to the principles of semiotics. The importance of visual communication is increasing nowadays, and posters are one of the frequently used tools to raise awareness in society, create sensitivity and provide behavioral change. This study aims to reveal the world of meaning in these posters by making a semiotic analysis of posters focusing on peer bullying.

## Giriş

Okullar temel okuma ve yazma öğretiminden yüksek bilişsel, duyuşsal ve psikomotor bilgi becerilerin öğrencilere kazandırıldığı, çeşitli derecede toplu öğretimin yapıldığı ve öğrenim görenlerin güvenliğinin sağlandığı kurumlardır. Okullar için güven ortamı çok önemlidir. Okul ortamı bazı nedenlerden ötürü güven ortamı bozulmaya uğrayarak ciddi sorunlara neden olabilecek bir yer durumuna dönüşebilir. Öğrencilerin saldırgan davranışları okulun güven ortamının bozulmasının en önemli nedenlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Okullardaki bu saldırı içeren davranışlar: saldırgan dil ve üslup, başkalarını rahatsız edecek kaba davranışlar, kavga, okul malına zarar verme, diğer öğrenci ve öğretmenlere karşı saygısız davranışlar, öğrencilere veya okul malına zarar verme, gasp, fiziksel ve zihinsel şiddet, alaya almak gibi türlerde görülebilmektedir (Kapıcı, 2004, s. 35).

Zorba sözcüğünün sözlük anlamı baskıcı ve acımasız davranış gösteren kişi anlamına gelmektedir. Akran zorbalığı ise bir ya da daha fazla çocuğun başka bir çocuğa fiziki, sözlü veya internet ağlarında zarar verecek eylemler ve davranışsal tutum sergilemesidir. Zorbalığı gerçekleştiren şahsa zorba; zorba davranış ve eylemlere uğrayan kişi ise “mağdur, kurban” kavramlarıyla isimlendirilmektedir. Kimi bilimsel çalışmalar ve araştırmalar zorba eylem ve davranışların çok önemli fiziksel – zihinsel problemlere neden olduğunu ortaya koymaktadır (Morita, 1985, s. 11).

Zorbalığa maruz kalan mağdur/kurban çocukların eğitim öğretim kurumlarında güvensizlik ve mutsuzluk duyguları, okul fobisi, depresyon, korku, uyuyamama sorunları, yatağını ıslatmak vb. psikolojik destek gerektiren problemler olduğu ortaya çıkmıştır. Ayrıca zorbalığa maruz kalan çocukların olumsuz benlik saygısına, yalnızlık ve yalıtılmışlık yaşadıkları görülmüştür (Morita, 1985, s. 13). Akran zorbalığı başta gelişmiş Batı ülkeleri olmak üzere neredeyse tüm dünyanın gündeminde olan önemli bir sosyal sorundur. Bu sorun ile mücadele konusunda dünyanın farklı coğrafyalarında çok sayıda sosyal sorumluluk projesi yürütülmektedir. Bu projelerde afişler önemli bir yer tutmaktadır. Farkındalık yaratmak, bilgi vermek, davranış değişikliği teşvik etmek, olumlu bir mesaj vermek ve farklı kitlelere hitap etmek gibi birçok açıdan faydalıdır.

Ülkemizde okul zorbalığı hususundaki araştırılma ve incelemelerin diğer ülkelere nazaran çok gecikmiş başladığı görülmektedir; ne var ki son zamanlarda Türkiye’de de eğitim öğretim kurumlarının hemen hemen tüm sınıf seviyelerinde akran zorbalığı hususunda araştırmaların gitgide arttığını gözlemliyoruz (Ayas ve Pişkin, 2011, s. 46). Akran zorbalığı çocuğun okula uyumunu, ruhsal ve psikolojik durumunu, sosyal uyumunu ve akademik becerilerini olumsuz etkiler, bozar. Akran zorbalığı, hem zorbalığı yapan hem de zorbalığa uğrayan öğrencilerde negatif benlik algısının oluşmasına neden olmaktadır. Alanyazında yer alan çalışmalara ve araştırmalara istinaden akranları tarafından zorbalığa uğrayan öğrencilerde okul performansı düşük olmakta, özgüven

eksikliği yaşanmakta, okul fobisi gelişmekte ve sosyal ilişki kurmada zorluk yaşanmaktadır (Çankaya, 2011, s. 211).

Akran zorbalığı mağduru olan çocuklar, ileriki zamanlarda kendilerini değersiz hissedebilmekte ve intiharlara kadar varan kendine zarar verme davranışlarına da yönelebilmektedirler. Ebeveynlerin aşırıya kaçan korumacı tutumlarıyla büyüyen öğrenciler ve anne-babaların eğitim-öğretim hayatına fazla dahil olan çocukların akran zorbalığına karşı daha savunmasız oldukları tespit edilmiştir (İnan, 2005, s. 67). Okulda zorbalık yapan öğrenciler; yaşamın ilerleyen dönemlerinde suç işleme olasılıkları daha yüksektir, ayrıca sosyal etkileşimlerde sorunlar yaşayabilirler (Olweus, 1991, s. 16). Akran zorbalığıyla mücadeleyle yönelik sosyal sorumluluk kampanyalarında afişler önemli bir yere sahiptir.

Dünyanın farklı coğrafyalarda akran zorbalığı ile mücadele kampanyalarının ve bu kampanyalarda kullanılan afişlerin incelenmesi Türkiye’de bu alanda yürütülen ve ileride yürütülecek olan sosyal sorumluluk kampanyalarına olumlu katkılar sağlayacaktır. Bu çalışma kapsamında dünyanın farklı coğrafyalarında akran zorbalığı ile mücadele kapsamında hazırlanmış üç afiş göstergebilimsel yöntem kullanılarak incelenmiştir. Görsel iletişimin önemi günümüzde giderek artmaktadır ve afişler, toplumda farkındalık yaratmak, duyarlılık oluşturmak ve davranış değişikliği sağlamak için sıkça kullanılan araçlardan biridir. Bu çalışma, akran zorbalığına odaklanan afişlerin göstergebilimsel analizini yaparak, bu afişlerdeki anlam dünyasını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

## Çalışma tasarımı

Akran zorbalığının eğitim kurumlarında çok fazla arttığı ve gitgide çok ciddi sorunlara sebebiyet verdiği dönemde bu soruna bilimsel araştırmalarda daha fazla yer verilmiş, önem kazanmaya başlamıştır. Okullarda sıkça görülen agresif saldırı içeren eylem ve davranış çeşitlerinin en çok görülenlerinin başında akran zorbalığı gelmektedir. Akran zorbalığıyla ilgili afişlerin göstergebilim açısından analizi konusunda yapılan önceki çalışmalar incelendiğinde, benzer bir araştırma alanının olduğu ve bu alanda çeşitli bulguların elde edildiği görülmektedir. Ne var ki bu incelemelerde genellikle afişlerin içeriği üzerinde durulmuş olup göstergebilimsel teoriler ya hiç kullanılmamış ya da çok az kullanılmıştır. Akran zorbalığıyla ilgili afişlerin göstergebilimsel açıdan incelenmesine dair literatürdeki eksikğin bu çalışmayla giderilmesi hedeflenmiştir. Çalışmada benimsenen niteliksel araştırma tekniği olarak göstergebilimde gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki uzlaşma odaklıdır ve neredeyse doğallaşmış bulunan toplumsal nitelikli bir sözleşme değeri taşır. Bu, anlamın sabit veya evrensel olmadığı, ancak belirli bir toplumda veya kültürde kabul edilen bir sözleşmeye dayandığı anlamına gelir.

Bu çalışmada incelenen akran zorbalığıyla ilgili afişlerin her biri bir bütün olarak değerlendirilmiş, fakat anlatının temel yapısını ortaya koyabilmek için her bir afiş analitik bölümlere ayrılmış ve bu bölümler içerisindeki anlamlar, karşıtlıklar, semboller, görseller, sloganlar, renkler, mitik yapı ve ideolojik kodlar şu araştırma sorularından hareketle çözümlenmiştir: Akran zorbalığıyla ilgili afişlerdeki görsel ve metinsel öğeler nasıl betimlenmiştir? Afişlerde kullanılan görsel, slogan ve renklerin sembolik anlamları nedir? Afişlerde kullanılan görsel, slogan ve renklerin düz ve yan anlamları nelerdir? Afişlerde ideolojik mesajlar nasıl kodlanmıştır? Çalışmada basit rastgele örneklemeyle aynı türde olan toplu bir nesneden belirli sayıda üyenin seçildiği olasılıksal çözümlenme birimleri belirlenmiştir. Bilindiği üzere basit rastgele örneklemin temel özelliği, her bir örneğin aynı seçilme olasılığına sahip olmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 223). Bu doğrultuda belirlenen üç afiş tutarlılık, objektiflik ve güvenilirlik ilkelere dikkat edilerek çözümlenmiştir.

## Bulgular ve Tartışma

Bu çalışmada analiz edilen afişler, görsel öğeler (resimler, renkler, afişler), sözel içerik (sloganlar, bilgilendirici ifadeler) ve sembolik anlamlar (figürler, simgeler, ikonlar) üzerinden incelenmiştir. Akran zorbalığıyla ilgili afişlerde kullanılan görseller, metinler ve renkler, izleyicilere değişik anlamlar aktarabilir. Bu çalışmada Roland Barthes'ın göstergebilim yaklaşımı, kuramsal çerçeveyi oluşturmaktadır. Göstergelerin nasıl anlam kazandığını ve nasıl yorumlandığını inceleyen Barthes'a göre göstergeler, iki katmanlı bir yapıya sahiptir. Düz anlam ve yan anlam, gösterenin gerçekte neyi temsil ettiği ile kültürel ve ideolojik bağlamda taşıdığı ek ve dolaylı anlamları vurgulamaktadır (Erdoğan, 2010, s. 154).



**Görsel 1.** *Don't stand by, stand up!* (Houston ISD, 2022, 17 Ekim)

Görsel 1'deki afiş, okulda zorbalığa karşı farkındalık yaratmak için tasarlanmıştır. Mavi ve beyaz renklerden oluşan sade bir tasarıma sahiptir. Posterin üst kısmında “Durma, ayağa kalk!” ve “Zorbalığa karşı birleşin” sloganı ve “Okulunuzu zorbalığın olmadığı bir bölge haline getirin” yazısı siyah ve kalın bir tipografiyle yer almaktadır. Metinlerin altında, bir çocuğun sırtını dolaba yaslayıp oturduğu, üzgün ve endişeli bir durumda olduğu görülmektedir. Ayaktaki çocuk ise bu duygu durumunu fiziksel duruşuyla engellemeye çalışmaktadır. İki farklı karakter arasındaki kontrast afişte önemli bir unsurdur: Üzgün çocuk pasifken; diğer karakter aktiftir. Öndeki çocuğun gölgesi üzgün çocuğun üzerine düşmektedir. Bu detay, fiziksel olarak iki çocuğun arasındaki ilişkiyi vurgulamaktadır. Gölge, bir tür bağlantı ve etkileşim anlamına gelmektedir. Böylece insanlar arasındaki empati, dayanışma ve yardımlaşma teması üzerinde durulmaktadır. Mavi ve beyaz renkler, güven, huzur ve barışı; siyah renk ise gücü ve kararlılığı temsil etmektedir.

Afişin kompozisyon detayları, görsel ve metin unsurlarının bir araya gelmesiyle izleyiciye güçlü bir mesaj iletmektedir. Afiş, zorbalığın yıkıcı etkilerini, masum kişilere verdiği zararları ve bu sorunun çözümü için gerekli olan kolektif mücadeleyi ve dayanışmayı vurgulamaktadır. Afişin sade tasarımı ve dikkat çekici görselleri, izleyiciyi afişin mesajına odaklanmaya ve harekete geçmeye teşvik etmektedir. Gösterge düzeyinde çözümlenmeye bakılacak olduğunda birinci afişin ilk göstergesi insan, göstereni oturmakta olan üzgün ve endişeli bir çocuk, gösterileni ise zorbalığa maruz kalan bir çocuktur. Zorbalığa maruz kalan çocuğun temsili zorbalığın kurbanlarının yaşadığı duygusal ve psikolojik acıyı vurgulamaktadır.

Birinci afişin ikinci göstergesi insan, göstereni kollarını açmış ayakta duran bir çocuk, gösterileni ise zorbalığa karşı koyan veya koruma sağlayan bir çocuktur. Zorbalığa karşı koyan veya koruma sağlayan çocuk, zorbalıkla mücadelede aktif rol alan ve başkalarını savunan kişilerin önemini vurgulamaktadır. Üçüncü gösterge nesne, gösteren gölge, gösterilen ise karanlık ve kasvetli atmosferdir. Öndeki çocuğun üzgün çocuğun üzerine düşen gölgesi, zorbalıkla mücadelede sadece harekete geçmenin değil, aynı zamanda mağdur olan kişiye karşı duygusal yakınlık ve destek göstermenin de önemi vurgulanmaktadır.

Afişin mitik yapısı ve ideolojik kodlarıyla dizisel ve dizimsel yapısı dostluk, dayanışma ve sevginin gücü etrafında şekillenmektedir. Bunlar afişi sadece görsel bir araç olmaktan öteye taşıyarak izleyiciye güçlü bir mesaj iletmektedir. Kolektif dayanışmanın bireysel ve toplumsal değişim yaratmadaki gücü vurgulanmaktadır. Bu değerlerin önemi hatırlatılarak ve savunulması teşvik edilmektedir. Üzgün çocuk, güçsüzlüğü; ayaktaki çocuk ise gücü ve korumayı temsil etmektedir. Dolayısıyla karşıtlıklar cesaret ve korku, dostluk ve düşmanlık, sevgi ve nefret, iyilik ve kötülük, güçlü ve güçsüz, aktif ve pasif kavramlarıyla kurulmaktadır.



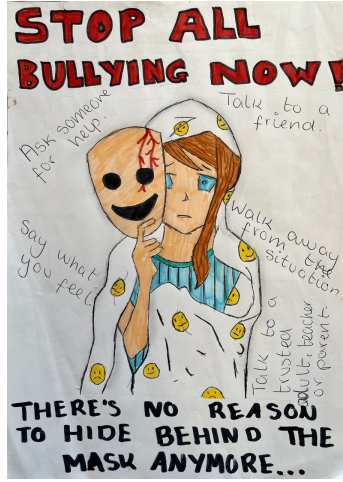
**Görsel 2.** *We say no to bullying (TPT, \_\_\_\_)*

Görsel 2'deki afişin üst hizasında “Zorbalığa hayır diyoruz” sloganı yer almaktadır. Bu slogan, görselin ana mesajını açıkça ifade etmektedir. Zorbalığa karşı sessiz kalmamız ve bu soruna karşı birlikte mücadele etmemiz gerektiğini vurgulamaktadır. Slogan sadece iki çocuğun değil, tüm akranların mesajını yansıtmaktadır. Basit tipografi, mesajın geniş kitlelere ulaşmasını sağlamaktadır. Sloganın altında yer alan iki çocuk ayakta ve yan yanadır. Çocukların biri beyaz tenli ve gözlüklü, diğeri ise siyah tenlidir. Siyah tenli çocuk sağ kolunu beyaz tenli çocuğun omzuna atmış, beyaz çocuk ise sol koluyla siyah çocuğu sırtından kavramış durumdadır. Gülümseyen çocuklardan soldakinin üzerindeki yeşil tişörtte “Zorbalığa hayır” yazmaktadır. Yeşil renk, umut ve yeni başlangıçları; diğerk çocuğun üzerindeki kıyafetin rengi olan gri ise, tarafsızlık ve dengeyi temsil etmektedir.

Zemine hakim olan beyaz, saflık ve masumiyetle ilişkilendirilmekte; afişin dengeli kompozisyonunu korumaktadır. Bu dengenin merkezindeki çocuklar, zorbalığa karşı mücadeleye dair güçlü ve etkili bir mesaj sunmaktadır. Gösterge düzeyinde çözümlenmeye bakılacak olduğunda afişin ilk göstergesi insan, göstereni iki çocuk, gösterileni ise dostluk ve dayanışmadır. Bu iki çocuğun zorbalığa karşı mücadelede dostluk ve dayanışmanın önemini altını çizmesi, bu mücadelede herkesin sorumluluk alması gerekliliğini göstermektedir. Afişteki ikinci gösterge insan, gösteren ten rengi, gösterilen ise farklı ırklardan çocukların birlik ve beraberliğidir. Farklı ten renkleri, görselin mesajını zenginleştirirken çocukların dostluğu ve dayanışması, zorbalığa karşı mücadelede beraberliğin önemini vurgulamaktadır. Başvurulan metafor, zorbalıkla mücadelede her bireyin ve grubun kapsayıcı bir şekilde yer alması gerektiğini vurgulamaktadır.

Afişteki üçüncü gösterge nesne, gösteren yeşil tişört ve gri kazak, gösterilen ise günlük giyim tarzı temsildir. Afişteki iletinin ulaşılabilir, yakın ve samimi olması için bu temsil önemlidir. Farklı ırklardan gelen iki çocuğun yan yana tasvirinin çizdiği eşitlik

vurgusu, ayrımcılığa ve zorbalığa karşı tüm insanların eşit haklara sahip olması gerekliliğini desteklemektedir. “Zorbalığa hayır” sloganı, sevgi ve saygı temelli bir toplum inşasının önemini vurgulamaktadır. Şiddete ve nefrete karşı barışçıl yaklaşımları teşvik etmektedir. Zorbalığa karşı mücadelede tarafların iyilik ve kötülük olarak konumu; sevgi, eşitlik, aktivizm, birlik ve umut gibi değerlerin önemini göstermektedir. Zorbalığın temelini oluşturan olumsuz duyguları ve tutumları dönüştürmeye yardımcı olan bu değerler; izleyiciyi daha iyi bir dünya için birlikte çalışmaya yönlendirmektedir. Karşıtlıklar bu doğrultuda umut ve umutsuzluk, birlik ve yalnızlık, aktivizm ve sessizlik, eşitlik ve ırkçılık, sevgi ve zorbalık üzerinden kurulmaktadır.



**Görsel 3.** Stop all bullying now! (st-cecilia.co.uk, 2023, 19 Aralık)

Zorbalığa karşı farkındalık yaratmak için tasarlanmış bir diğer afiş olan Görsel 3, bilgisayar dizgisi olmadan hazırlanmıştır. Kırmızı renk kullanılarak yazılan ve afişin üst kısmına yerleştirilen “Tüm zorbalıkları durdurun, şimdi!” ana slogan, zorbalığa karşı harekete geçmeyi teşvik etmektedir. Kırmızı renk tehlike, güçlü duygular ve dikkat çekme anlamını taşımaktadır. Zemin rengi olan açık gri, tarafsızlık ve sakinlik duygularını temsil etmektedir. Afişte yer alan kız çocuğu, mutsuz ve kaygılı bir duygu durumu içinde görülmektedir. Bu görüntü, çocuğun zorbalıkla mücadele ettiği durumunu temsil etmektedir.

Afişte yer alan kız çocuğu sağ elinde tebessüm eden bir maske tutmaktadır. Ayrıca kapüşonlu beyaz bir pelerin giymiştir. Bu pelerinin üzerinde mutlu ve mutsuz *emojiler* bulunmaktadır. Afişin solundaki “birinden yardım istemek” ve “ne hissettiğini söyle” ifadeleri destek arama konusunda cesaret vermeyi amaçlamaktadır. Sağ taraftaki “bir arkadaş ile konuşmak”, “durumdan uzaklaşmak” ve “bir güvendiğin yetişkin, öğretmen veya ebeveynle konuş” sözleri ise çözüm önerileri sunmakta ve destek alma yollarına işaret etmektedir. Afişin altında bulunan “Artık maske arkasına gizlenmenin bir sebebi yok...” ifadesi maske takmanın geçici bir rahatlama sağladığını ancak sorunu



kökten çözmediği mesajını vermekte, zorbalığa maruz kalanları cesaretlendirerek seslerini yükseltmeye ve yardım istemeye teşvik etmektedir. Afişteki kompozisyon ve temel unsurlar, zorbalıkla mücadele etmek için cesaret vermeyi amaçlayan bir mesaj çerçevelemektedir. Kız çocuğunun kaygılı görüntüsü ve çevresindeki detaylar, izleyicilerin empati kurmasını sağlayarak toplumsal farkındalığı artırmayı hedeflemektedir.

Afiş, izleyicilerde duygusal bir tepki uyandırmayı ve zorbalığa karşı harekete geçmeyi amaçlamaktadır. Tasarım ve semboller, zorbalığın kurbanlarının yaşadığı duyguları ve zorbalığın yarattığı olumsuz etkileri aktarmaktadır. Altta konumlandırılan metin ise zorbalığa maruz kalan çocuklara umut ve çözüm sunmaktadır. Gösterge düzeyinde çözümlenmeye bakılacak olduğunda afişin ilk göstergesi insan, göstereni çocuğun yüz ifadesi, gösterileni ise içsel acı ve zorbalık mağduriyetidir. Çocuğun yüz ifadesi, üzümlük ve mutsuzluk duyguları bu içsel acının ve zorbalığın etkisini yansıtmaktadır. İkinci gösterge nesne, göstereni maske, gösterileni ise kimliği gizleme ve duyguları saklama çabasıdır. Bunlar, zorbalığa karşı koymak için farklı bir kimliğe bürünme ihtiyacını ve dışarıya mutlu bir görünüm verme amacını temsil etmektedir.

Afişin üçüncü göstergesi nesne, göstereni mutlu ve mutsuz *emojiler*, gösterilen ise duygusal zıtlık ve karmaşık duygulardır. Pelerindeki *emojiler* duygusal zıtlığı ve zorbalığın yarattığı karmaşık duyguları göstermektedir. Mutlu *emoji* zorbalığa karşı koymak için maskelenen bir kimliği ve umudu; mutsuz *emoji* ise zorbalığın yarattığı üzüntüyü ve acıyı temsil etmektedir. Zorbalığa maruz kalanların güçlerini ve seslerini kullanarak sorunun üstesinden gelebileceklerini ifade eden afiş, sadece zorbalığa maruz kalanlara değil, tüm topluma yönelik olarak zorbalığa karşı mücadelede sorumluluk alma çağrısı yapmaktadır. Duyguları bastırmak yerine açıkça ifade etmenin önemini vurgulayarak zıtlıkları zorbalık ve destek, yalnızlık ve birliktelik, umutsuzluk ve umut, korku ve cesaret, maske ve açıklık üzerinden kurmaktadır.

## Sonuç

Bu çalışma, akran zorbalığıyla ilgili afişlerin göstergebilimsel çözümlemesine ilişkin önemli bir kapsam sunmaktadır. Çalışmanın bulguları, afişlerin tasarımı ve metniyle ilgili yeni bilgiler sağlamak ve zorbalıkla mücadelede daha etkili afişlerin geliştirilmesine katkıda bulunma iddiası taşımaktadır. İncelenen afişlerde anlatımı zenginleştirmek ve hedef kitlenin dikkatini çekebilmek için benzetme ve çağrışımlar yoluyla eğretilemelerden; betimleme ve parça – bütün ilişkisi kurma yoluyla da metanomilerden yararlandığı görülmüştür. Akran zorbalığına maruz kalan kişiler üzerinde bunun etkilerinin duygusal ve fiziksel zararlar üzerinden vurgulandığı görülmüştür. Kurbanların sessizliği ve yardım arayışına dikkat çekilerek toplumun sorumluluğunun vurgulandığı görülmüştür.

Akran zorbalığının yaygınlığı konusunda farkındalık yaratmak amacıyla afişlerin etkili bir iletişim aracı olması; afişlerde kullanılan sembollerin, renklerin ve diğer öğelerin izleyicinin duygusal tepkisini uyandıracak ve onları harekete geçirecek olmasını göz önünde bulundurmayı gerektirmektedir. Çalışmada incelenen afişlerde bu durumun yanı sıra zorbalığa karşı çözüm önerileri ve destek alma çağrıları da yer almıştır. Ayrıca akran zorbalığıyla mücadelede bir iletişim aracı olarak afişlerin tek başına yeterli olmayacağını ve ailelerin, okulların ve genel olarak toplumun bu konuda aktif rol alması gerekliliği de çerçevelenmiştir. Sonuç olarak medya ve kültür endüstrileri, eğitim kurumları, kamu yönetim organları başta olmak üzere bilinçlendirme kampanyalarının tüm toplum tarafından sürdürülmesinin öneminin altı çizilmiştir.

## Kaynakça

Ayas, T. ve Pişkin, M. (2011). Lise öğrencileri arasındaki zorbalık olaylarının cinsiyet, sınıf düzeyi ve okul türü bakımından incelenmesi. *İlköğretim Online*, 10(2), 550-568. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/90661>

Çankaya, İ. (2011). İlköğretimde Akran Zorbalığı. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(1), 81-92. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/153431>

Erdoğan, İ. (2010). Öteki Kuram: Kitle İletişim Kuram ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi (4. Baskı). Ankara: Erk.

İnan, Z. (2005). Okullarda Çocuklar Arası Zorbalık. *M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 22, 161-170. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1754>

Houston ISD. (2022, 17 Ekim). It's #BullyingPreventionWeek in #HISD (...) [Gönderi]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CjObtKtAViu/>

Kapıcı, E. G. (2004). İlköğretim öğrencilerinin zorbalığa maruz kalma türünün ve sıklığının depresyon, kaygı ve benlik saygısıyla ilişkisi. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 37(1), 1-13. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/509200>

Morita, Y. (1985). *Sociological Study on the Structure of Bullying Group* (1. Baskı). Osaka: Osaka City University.

Olweus, D. (1991). *Bullying at School: What We Know and What We Can Do* (1. Baskı). Oxford: Blackwell.

st-ceciliass.co.uk. (2023, 19 Aralık). Anti-Bullying Poster Competition Winners. <https://st-ceciliass.co.uk/19-December-2023/news/2023-12-19-anti-bullying-poster-competition-winners>

TPT. (\_\_\_\_). No Bullying Posters Create (...) [Gönderi]. Pinterest. <https://ar.pinterest.com/pin/819725569660082793/>

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (3. Baskı). Ankara: Seçkin.

[www.mediartsdergi.org](http://www.mediartsdergi.org)