



EMİN ALPER SİNEMASINDA ÖTEKİLİK: TEPENİN ARDI VE KURAK GÜNLER FİLMİNİN ÖTEKİLİK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

OTHERNESS IN EMIN ALPER'S CINEMA: AN ANALYSIS OF TEPENİN ARDI AND KURAK GÜNLER IN THE CONTEXT OF OTHERNESS

Emrah DOĞAN¹



ORCID: E.D. 0000-0002-3808-1067

Corresponding author/Sorumlu yazar:

¹ Emrah Doğan

Bitlis Eren University, Türkiye

E-mail/E-posta: edogan@beu.edu.tr

Received/Geliş tarihi: 11.04.2024

Benzerlik Oranı/Similarity Ratio: %2

Revision Requested/Revizyon talebi:

22.05.2025

Last revision received/Son revizyon teslimi:

14.06.2025

Accepted/Kabul tarihi: 26.06.2025

Etik Kurul İzni/ Ethics Committee Permission:
There is no element in the study that requires ethics committee approval. / Çalışmada etik kurul onayı gerektiren bir unsur bulunmamaktadır

Citation/Atıf: Doğan, E. (2025). Emin Alper Sinemasında Ötekilik: Tepenin Ardı ve Kurak Günler Filminin Ötekilik Bağlamında İncelenmesi. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 15 (3), 803-815.
<https://doi.org/10.7456/tojdac.1674067>

Öz

Sinema, toplumsal gerçekliği yansıtmaya ve yeniden inşa etme gücüyle kültürel ve sosyolojik analizlerde önemli bir yer tutar. Farklı bireylerin ya da grupların dışlanma ve marjinalleşme biçimlerini gözler önüne seren bu sanat dalı, aynı zamanda birey-toplum ilişkisini, kimliğin nasıl şekillendiğini ve sosyal yapının dinamiklerini perdeye taşıyarak ideolojilerin ve toplumsal normların izini sürmemize olanak tanır. Bu bağlamda, Emin Alper'in *Tepenin Ardı* (2012) ve *Kurak Günler* (2022) filmleri, ötekilik olgusuna nasıl yaklaşıp getirdiğini incelemek açısından dikkat çekicidir. Yeni Türkiye Sineması'nda toplumsal gerçekçi anlatımıyla öne çıkan Alper, bireylerin iktidarla ve toplumun yerleşik normlarıyla olan çatışmalarını derinlemesine ele alarak ötekileştirme süreçlerini katmanlı bir biçimde işler. *Tepenin Ardı*, kırsal bir çevrede gelişen kolektif paranoyanın ve düşman yaratma güdüsünün, öteki algısını nasıl şekillendirdiğini gözler önüne sererken; *Kurak Günler* ise taşra toplumunun bireyi hukuk, ahlak ve cinsiyet kimliği çerçevesinde nasıl dışladığını anlatır. Her iki film de, ötekileştirmenin psikolojik, sosyolojik ve politik yönlerini ortaya koyarken, bireyin toplum içindeki konumunu da tartışmaya açar. Bu inceleme, Alper'in söz konusu filmlerinde ötekiliğin ne şekilde temsil edildiğini, bu temsillerin hangi mekanizmalarla inşa edildiğini ve bu yaklaşımların Yeni Türkiye Sineması çerçevesinde nasıl değerlendirilebileceğini analiz etmektedir. Bu amaçla, nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi tercih edilmiş; karakterlerden mekân kullanımına, sinematografiden anlatı yapısına kadar çeşitli sinemasal unsurlar üzerinden filmler detaylı biçimde çözümlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ötekilik, Ötekileştirme, Sinema, Yeni Türkiye Sineması, Emin Alper.

Abstract

Cinema has an important place in cultural and sociological analyses with its power to reflect and reconstruct social reality. This art form, which reveals the forms of exclusion and marginalization of different individuals or groups, also allows us to trace ideologies and social norms by bringing the individual-society relationship, how identity is shaped, and the dynamics of social structure to the screen. In this context, Emin Alper's films *Tepenin Ardı* (2012) and *Kurak Günler* (2022) are remarkable in examining how he approaches the phenomenon of otherness. Alper, who stands out with his social realist narrative in New Turkish Cinema, deeply explores the conflicts of individuals with the government and the established norms of society and processes the processes of othering in a layered manner. *Tepenin Ardı* reveals how the collective paranoia and the drive to create enemies that develop in a rural environment shape the perception of the other; *Kurak Günler* tells how the provincial society excludes the individual within the framework of law, morality, and gender identity. Both films reveal the psychological, sociological and political aspects of othering, while also opening up the individual's position within society to discussion. This study analyzes how otherness is represented in Alper's films, with what mechanisms these representations are constructed, and how these approaches can be evaluated within the framework of New Turkish Cinema. For this purpose, content analysis, one of the qualitative research methods, was preferred; the films were analyzed in detail through various cinematic elements, from characters to the use of space, from cinematography to narrative structure.

Keywords: Otherness, Othering, Cinema, New Turkish Cinema, Emin Alper.



GİRİŞ

Toplumsal gerçekliği hem yansıtmaya hem de yeniden inşa etme gücüne sahip olan sinema, kültürel ve sosyolojik analizlerde önemli bir alan olarak karşımıza çıkar. Birey-toplum arasındaki ilişkiyi, kimlik inşasını ve sosyal dinamikleri derinlemesine işleyen sinema, ideolojileri, sosyal normları görünür kılar. Bu noktada, özellikle *öteki* ve *ötekileştirme* kavramları, sinemada farklı biçimlerde temsil edilirken, bireylerin ya da grupların nasıl dışlandığı, nasıl marjinalleştirildiği etkileyici biçimde aktarılır. Dolayısıyla sinema, toplumsal ayrışmaları ve politik-kültürel iktidar mücadelelerini anlamak ve anlamlandırmak için güçlü bir araçtır.

Bu çalışma, Emin Alper'in *Tepenin Ardı* (2012) ve *Kurak Günler* (2022) filmlerinde ötekilik temasının nasıl işlendiğini incelemektedir. Alper, Yeni Türkiye Sineması'nda toplumsal gerçekçi anlatımıyla öne çıkan bir yönetmen olarak dikkat çeker. Filmleri, bireyin iktidar yapıları ve toplumun yerleşik normlarıyla olan ilişkisini irdeleyerek ötekileştirme süreçlerini çok katmanlı bir bakışla değerlendirir. *Tepenin Ardı* filminde, kırsal bir bölgede gelişen kolektif paranoya ve düşman yaratma eğilimlerinin öteki algısını nasıl biçimlendirdiğini gözler önüne sererken; *Kurak Günler*, taşra toplumunda bireyin hukuk, ahlak ve cinsiyet kimliği temelinde nasıl dışlandığını anlatır. Her iki filmde de Alper, ötekilik olgusunu psikolojik, sosyolojik ve politik çerçevede bireyin toplum içindeki yerini ve bu yerin nasıl şekillendiğini sorgular.

Bu bağlamda çalışma, söz konusu iki film üzerinden ötekiliğin temsili ve Yeni Türkiye Sinemasındaki öteki anlatılarının nasıl yapılandığını ortaya koymayı hedeflemektedir. Sinema ile sosyoloji arasındaki ilişki çerçevesinde, ötekileştirmenin izini süren bir analiz sunulmaktadır. Bu kapsamda şu sorulara odaklanılacaktır: Emin Alper'in filmlerinde öteki nasıl temsil edilmektedir? *Tepenin Ardı* ve *Kurak Günler* de kimler, hangi toplumsal ya da kültürel mekanizmalar aracılığıyla ötekileştirilmektedir? Bu ötekileştirilen temsiller, Yeni Türkiye Sineması bağlamında nasıl konumlandırılabilir?

Bu incelemede, ötekilik temasını anlamlandırmak için nitel araştırma yöntemlerinden bir olan içerik analizi tercih edilmiştir. İçerik analizi, metin, görsel ve semboller aracılığıyla anlam üretmeyi amaçlayan sistematik bir yöntemdir ve özellikle filmler gibi görsel anlatılar üzerinden yürütülen çalışmalarda karakter, diyalog, mekân, sinematografi ve anlatı yapısı gibi çok boyutlu unsurların incelenmesine olanak tanımaktadır. Bu çerçevede, Alper'in her iki filminde de ötekilik teması, karakterlerin konumlanması, mekânların işlevi, sinematografik tercihler ve toplumsal-politik bağlam üzerinden derinlemesine ele alınacaktır.

KAVRAMSAL OLARAK ÖTEKİ VE ÖTEKİLEŞTİRME

Öteki kavramı çok boyutlu bir kavramdır. Bu kavram hem bireysel hem de toplumsal düzeyde kimlik oluşumu ile toplumsal sınırların belirlenmesinde ve ayrımının inşa edilmesinde temel bir rol oynar. *Öteki* kavramı sosyoloji literatüründe, bireylerin ve grupların kendilerini tanımlarken farklılıklar üzerinde kimlik oluşturma süreçlerinde ortaya çıkan önemli bir olgudur. Bu anlamda *öteki*, *biz* ve *onlar* ayrımını yaparak toplumsal ilişkilere biçim vermektedir.

Biz ve *onlar* ayrımı yapılarak ötekileştirilenler, tercih hakkı tanımaksızın başkaları tarafından zorla dayatılan kimliklerin yükünü taşımak zorunda bırakılan kalabalıklar olarak yer alırlar. Bu ötekileştirilen kimlikler, kendilerine verilen bu yükten ne kurtulabilirler ne de onu üzerinden atmalarına izin verilir. Tek tipleştirilen, küçümseyen ve insanlıktan çıkarılan kimlikler olarak damgalanırlar (Bauman, 2017, s. 51).

Öteki kavramına tarihsel olarak baktığımızda Hegel'in *Tinin Görüngübilim* adlı çalışmasında bu kavramın tartışıldığını görebiliriz. Hegel'e göre, *ben* kendi farkındalığını ancak bir *öteki* (yani dış dünya veya bir olgu) aracılığıyla yaşar. Aynı şekilde algıladığımız *öteki* de *ben* aracılığıyla duysal olarak anlam kazanır. Başka bir ifadeyle *ben* ve *öteki* birbirine bağımlıdır ve birbirlerini tamamlar (Hegel, 1986, s. 75). Hegel'in *ben* ve *öteki* arasındaki ilişki varoluşçulukta Sartre tarafından da geliştirilmiştir. Sartre'a göre *yansıtan* ve *yansı*, *biri* ve *öteki* olarak birbirine bağlıdır. Yansıtan, yalnızca yansıyı yansıtmak için vardır. Yansı ise ancak bir yansıtan tarafından anlam kazanır. Bu karşılıklı bağımlılık, iki terimin bir birlik içinde birbirini işaret etmesiyle anlam kazanır. Ancak

yansıtan sadece yansidan ibaretse ve yansı yansıtanın içinde varolmak için bir şeyse, bu ikisi bir arada hiçliğe çöker. Bu hiçlikten kaçınmak için yansıtanın bir şeyi yansıtmaması gerekir. Eğer yansı, yansıtanın bağlamından bağımsız bir şekilde var oluyorsa artık bir yansı değil, kendinde bir şey olur. Bu anlamda yansı ve yansıtan, biri ve öteki olarak sürekli bir dönüşüm içinde var olur ve birbirlerini hem var eder hem de kendi içinde dönüştürler. Her biri aynı anda hem “**biri**” hem de “**öteki**” olma potansiyelini taşır (Sartre, 2010, s. 250).

Felsefi temelleri Hegel ve Sartre tarafından atılan *öteki* kavramı sosyal alanda, postkolonyal, iktidar, kimlik, antropolojik, kültürel temsiller ve semboller bağlamından da tartışılmıştır. Postkolonyal bağlamda *öteki* kavramını Edward Said’in *Oryantalizm* adlı çalışmasında değinilmiştir. Said göre, Batı kendi kimliğini *rasyonel*, *modern* ve *üstün* olarak tanımlarken, Doğu’yu *öteki* olarak inşa etmiştir. Doğu’yu *öteki* olarak tanımlama süreci sadece bireyler arasında olan bir süreç değil, kültürel ve ideolojik araçlar yoluyla sistematik olarak devam etmektedir. Özellikle kitle iletişim araçları (televizyon, sinema toplum haberleşme araçları), Doğu’yu tanımlayan önyargılar ya da ötekileştirme sürecini pekiştirmektedir (Said, 1998, s. 45). Edward Said’in Batı’nın Doğu’yu ötekileştirmesi üzerinden anlattığı *öteki* kavramını Spivak, *subaltern* (aşağı tabaka) kavramıyla daha da derinleştirmiştir. Spivak göre, sömürge sonrası toplumlarda alt gruplar marjinalize edilerek temsil haklarından tamamen yoksun bırakılmıştır (Spivak, 2010). Bu durumda alt tabaka, sadece ötekileştirilmekle kalmamış bununla birlikte ötekileştirilen bu gruplar susturulmuştur.

Ötekinin ötekileştirme süreci, bilgi ve iktidar arasındaki ilişkiyle de bağlantılıdır. Michel Foucault’a göre, bilgi ve güç arasındaki ilişki *ötekinin* tanımlanmasında ve kontrol atına alınmasında merkezi bir rol oynamaktadır. Foucault, *Deliliğin Tarihi* adlı eserinde akıl hastalığına dair bilgi üretmekten ziyade, on yedinci yüzyılda günümüze kadar aklın delilik üzerinde nasıl bir iktidar uygulandığını, *Kliniğin Doğuşu* eserinde hastalık fenomeninin toplum, devlet ve kapitalist kurumlar açısından nasıl bir meydan okuma yarattığını ve hastalara hangi statünün verildiğini, *Hapishanenin Doğuşu* çalışmasında iktidar ilişkilerini ve *Kelimeler ve Şeyler* eserinde ise bilimsel söylemlerin içindeki iktidar mekanizmalarını incelemiştir. Onun bütün bu çalışmalarının temel amacı, bilgi ve iktidar arasındaki ilişkileri ve özellikle iktidar mekanizmalarının tarihini ve işleyiş biçimlerini merkez alarak analiz etmektir (Foucault, 2012, s. 171). Foucault’un bu çalışmaları, bizlere toplumsal normlarda *normal* ile *anormal* arasında sınırları inceleyerek kimliklerin nasıl kategorize edildiğini ve *öteki* üzerinden nasıl bir düzen kurulduğunu göstermektedir.

Sosyolojik açıdan *öteki* kavramı ve ötekileştirme, toplumsal normlar, iktidar ilişkileri ve ekonomik sistemlerle ilişkilendirilirken, antropolojik perspektiften bakıldığında kültürel kimlik, etnik gruplar ve tarihsel süreçlerin bu olguyu nasıl etkilediği üzerinde durulmaktadır. Ötekiye sosyolojik açıdan bakıldığında Bourdieu, ötekileştirme sürecinin sosyal, ekonomik ve kültürel sermaye eksiklikleriyle doğrudan ilişkili olduğunu savunur. Bourdieu’ya göre, toplumsal sınıfları birbirinden ayıran temel fark sahip oldukları sermaye miktarıdır. Bu sermaye, ekonomik, kültürel ve sosyal sermaye gibi farklı unsurlardan oluşmaktadır. Sınıflar hem ekonomik hem de kültürel sermaye açısından en zengininden en yoksula doğru bir dağılım göstermektedir. Genellikle yüksek gelirli ve iyi eğitilmiş serbest meslek sahipleri, düşük gelirli ve daha az diplomalı büro çalışanlarından ayrılmaktadır. Büro çalışanları genellikle orta ve alt sınıf kökenlidir ve küçük tamirat işleri gibi gündelik uğraşlarla zaman geçirmektedir. Daha düşük gelirli vasıflı ve yarı vasıflı işçiler ile en düşük gelire sahip eğitimsiz ve genellikle alt sınıflardan gelen vasıfsız işçiler en üst sınıftakilerle hemen her açıdan zıt konumdadır (Bourdieu, 2015, ss. 177-178). Bourdieu’nun bu yaklaşımı bizlere özellikle alt sınıflar, göçmenler ve azınlıkların sosyo-ekonomik eşitsizliklerin etkisiyle marjinalleştirildiğini, ötekileştirildiğini veya toplumsal sistemin dışında bırakıldığını göstermektedir.

Sosyo-ekonomik eşitsizliklerle de marjinalleştirilmeyi veya ötekileştirilmeyi Foucault, biyopolitika kavramı üzerinden açıklamaktadır. Egemen yapılar ya da yönetenler, normatif kimlikleri belirleyip bunların dışında kalan yönetilenlere zoraki benimsettiği kurallarla onları *öteki* olarak konumlandırmaktadır (Foucault, 2015, s. 13). Bu anlamda ötekileştirme, yalnızca bireysel ya da toplumsal bir olgu olmasının ötesinde devlet mekanizmasının veya yönetenlerin güç dinamiklerini korumanın bir aracı olarak da işlev görmektedir. Bununla birlikte, medya ve siyaset de ötekileştirme

süreçlerinde önemli bir oynamaktadır. Özellikle anaakım medya söylemleri azınlıkları marjinalleştirme ve ötekileştirme işlevi görmektedir (Van Dijk, 1993, s. 3).

Antropolojik açıdan ötekileştirmeyi ele alırsak, kültürel kimlikler, ritüeller ve toplumsal aidiyet mekanizmaları üzerinde durmamız gerekmektedir. Örneğin Benedict Anderson ötekileştirmeyi ulus-devlet kimliği ilişkisi çerçevesinde ele alarak, ulusal kimliklerin inşa sürecinde *biz* ve *onlar* ayrımının kritik bir rol oynadığı üzerinde durmaktadır (Anderson, 1995). Mary Douglas ise ötekileştirmeyi kültürel temizlik anlayışıyla bağlantılı olduğunu analiz eder. Toplumlar belirli grupları *kirli* veya *düzensiz* olarak etiketleyerek onları normatif yapıların dışına itmektelerdir (Douglas, 2001). Clifford Geertz ise ötekileştirmenin sembolik boyut üzerinde durarak, ritüellerin ve mitlerin topluluklar arası sınırları belirleme ve ötekileştirme süreçlerinde nasıl işlev gördüğü üzerinde durur. Ona göre, dini törenler ve ulusal bayramlar, kimlik inşasıyla birlikte toplumsal ayrışmayı derinleştiren pratiklerdir (Geertz, 2010).

SİNEMADA VE YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA ÖTEKİ VEYA ÖTEKİLEŞTİRMENİN TEMSİLİ

Sinema, toplumsal kimlikleri, kültürel çatışmaları ve bireysel aidiyetleri yansıtan güçlü bir anlatım aracıdır. Bu anlamda *öteki* ve *ötekileştirme* kavramları sinemada, genellikle toplumun anaakımında farklı olan marjinalleştirilmiş veya dışlanmış grupların temsilini ifade etmektedir. Bununla birlikte, ırk ve etnisite gibi farklılıklar haz kaynakları olarak metalaştırıldığında, öteki ile kurulan ilişkiler, egemen grupların kendi iktidarlarını pekiştirdikleri alternatif bir alan olarak işlev görmektedir (Hooks, 1992, s. 23).

Anaakım Hollywood sineması, Batılı olmayan halkların ve marjinalleştirilmiş grupların sistematik olarak ötekileştirilmesinde etkili olmuştur. İlk filmler, *öteki*yi egzotik, tehlikeli veya insanlık dışı olarak tasvir etmiştir. Anaakım sinemanın beyazların ve erkeklerin egemen bakış açısı çerçevesinde anlatısını Laura Mulvey, “**Görsel Haz ve Anlatı Sineması**” adlı makalesiyle eleştirmiş ve çözümlemiştir. Mulvey’e göre Hollywood sineması, erkek bakışı çerçevesinde sinematik tekniklerin egemen güç yapılarını pekiştirerek kadın bedenlerinin erotikleştirilmesine yol açmıştır. Bu nesneleştirme, kadınların anlatılarını ve deneyimlerini marjinalleştirilmiş ve onları erkek arzularına hizmet eden bir konuma getirmiştir (Mulvey, 1975, s. 8). Bununla birlikte, cinsiyetçi temsillere ek olarak, Hollywood filmlerinde ırksal ve kültürel ötekileştirme de yaygındır. Richard Dyer, *White* adlı kitabında, Hollywood filmlerinin beyaz olmayan karakterleri (tarihsel olarak karmaşık kültürel kimlikleri) basitleştiren stereotiplerle dolu olduğunu savunur. Filmlerde genellikle siyah yüzler abartılmış, siyah ve beyaz ırk arasındaki fark çok net bir şekilde ortaya konulmuştur (2017, s. 51). ABD çok etnisiteli olmasına rağmen, Amerikan kimliği tarihsel olarak beyaz ırkla özdeşleştirilmiştir. Örneğin Arnold Schwarzenegger’in *Conan* filmleri, barbarlık, klasik uygarlığın yok edilmesi ve beyaz olmayanla ilişkilendirilmesine rağmen, inşa edilmiş bedenin ideal özellikleri beyazlık çağrışımları taşımaktadır. Bu ideal beden ise, sert, zengin, tüysüz ve bronzlaşmış özellikleriyle beyazlık imajını pekiştirmektedir (Dyer, 2017, s. 150).

Anaakım sinema genellikle Batılı olmayan halkları marjinalleştirerek ya da egzotikleştirerek, onları gizem veya tehdidin durağan görüntülerine indirmektedir. Örneğin Edward Said’e göre, sinemada Arap karakterler sıklıkla olumsuz ve klişeleşmiş biçimlerde sunulmaktadır. Bu karakterler, aşırı derecede tüketici, savruk, kanlı ve vahşi bir canı ya da seks düşkünü stereotipik rollerle perdeye yansıtılmaktadır. Aynı zamanda anaakım sinemada esir tüccarı, kaçakçı ve serseri gibi suç unsurlarıyla özdeşleştirilen bu karakterler, bireysellikten uzak, toplu ve karakteristik özelliklerden yoksun yığınlar halinde de gösterilmektedir (1998, s. 388).

Sinemada ötekinin marjinalleştirilmesi birçok klasik filmin anlatı yapısında gözlemlenebilir: Örneğin Hooks’a göre sinemada Amerikan yerlileri, beyazların dayattığı tek tip ve kalıplaşmış stereotiplerle sunulmuştur. Bu filmlerde karakterler genellikle açık tenli, koyu düz saçlı ve belirli özelliklerle betimlenmiş ve bu imgeler yerli halkın gerçek çeşitliliğini yansıtmak yerine, onları korkak, yamyam ve medeniyetsiz gibi aşağılayıcı rollere indirgemıştır. Bu durum, benzer şekilde Afrikalılar için de geçerlidir ve gerçek kimliklerinin çarpıtılmasına yol açmıştır. Ancak insanlar televizyonda ve sinema

perdesinde kızıl ve siyah insanların aşağılayıcı görüntülerini izlerken, bu görüntülerin nasıl bir acı ve kedere yol açtığını da düşünmemektedir (1992, s. 186). Bu görüntüler, kendisini medeniyetin ve ilerlemenin hakemi olarak konumlandıran Batı'nın kültürel ve siyasi hakimiyetini meşrulaştırmaya hizmet etmiştir.

Siegfried Kracauer'in *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* ve Vivian Sobchack'ın *The Address of The Eye: A Phenomenology of Film Experience* metinleri, filmin gerçekliği nasıl inşa ettiğine dair eleştirel kavrayışlar sağlamışlardır. Kracauer'a göre film, görmediğimiz ve hatta belki de göremediğimiz şeyleri görünür kılmakta, maddi dünyayı psikofiziksel yönleriyle etkili bir şekilde keşfetmemize yardımcı olmakta ve insanların bunu deneyimlemekte özgür olduğunu, sinemanın bir araç olarak fiziksel dünyayı olduğu gibi yakaladığını ve yeniden sunduğunu vurgulamaktadır (1997, s. 300). Sinema fiziksel gerçekliğin değişkenliğine ve yok almasına karşı bir hafıza işlevi görmekle birlikte ben ve öteki ikiliğini pekiştiren seçimler de içermektedir. Ancak film deneyimi ya da seçimi, mevcut veya egemen anlatıları öne çıkaran ve alternatif bakış açılarını dışlayan kültürel varsayımlarla da şekillenmiştir (Sobchack, 1992). Filmin gerçekliği nasıl inşa ettiğine dair çözümlemeler, sinemanın geleneksel anlatı biçimlerini eleştirmiş ve farklı kimliklerin ötekileştirmesini tersyüz etmiştir.

Günümüz sineması, geleneksel ötekileştirme biçimlerine meydan okumaya ve bunları karmaşıklığa başlatmıştır. Çağdaş sinema, kimliğin akışkanlığına ve temsil politikalarına giderek daha fazla dikkat etmektedir. Filmler genellikle kültürel melezlik ve kimliğin karmaşıklığını ön plan çıkararak varolan stereotipleri altüst eden anlatılar sunmaktadır. Homi Bhabha'a göre, ötekinin temsilinde melezlik kavramı öne çıkmaktadır. Melez kimlik, genellikle sömürge tarihlerinden ve göçlerden kaynaklanan farklı kimliklerin harmanlanmasını ifade etmekte ve sabit kimlik kavramına meydan okumaktadır. Bunun yerine daha akıcı ve dinamik benlik anlayışını benimsemektedir. Sinema ise, melez kimlikleri ifade etmek ve keşfetmek için güçlü bir ortam görevi görmektedir. Kültürel etkileşimlerinin karmaşıklıklarını ve postkolonyal bağlamlarda ortaya çıkan kimlik müzakerelerini yansıtmaktadır. Filmler genellikle birden fazla kültürel etkide gezinen karakterleri tasvir etmekte, aralarındaki gerilimleri ve etkileşimleri sergilemektedir (1994, ss. 112-114).

Bağımsız sinema ve uluslararası film festivalleri, anaakım sinemanın ötekileştirme pratiklerine karşı bir alternatif sunmakta ve ötekilik kavramının farklı kültürel bağlamlarda tartışılmasına yol açmaktadır. Aynı zamanda, bağımsız sinemalar ve festivaller sıklıkla alternatif anlatıları ve deneysel biçimleri teşvik ederek Hollywood'un sinema geleneklerine meydan okumaktadır. Anaakım sinemanın normlarına karşı bu direnç, yeniliği ve yaratıcılığı teşvik ederek geleneksel sınırları aşan melez bir sinemaya yol açmaktadır (Elsaesser, 2005, s. 88).

Türkiye sinemasında ise *öteki* ve *ötekileştirme* konuları, toplumsal, siyasi ve ekonomik gelişmelere paralel olarak bir değişim göstermektedir. Ancak buradaki konuların çeşitliliğinde izleyicinin beklentisi de önemlidir. 1950'ler, 1960'lar ve 1970'lerde Yeşilçam sineması klişeleri çerçevesinde, toplumsal sınıf farklılıkları ve kırsal-kentsel çatışmaları ele alınmıştır. 1980'lerde ise Yeşilçam sinemasının kalıpları terk edilmiş, bireyci, yeni ve daha önce denenmemiş sorunlar ve ilişkiler anlatılmıştır (Scognamillo, 2003, s. 370). Ancak bu temsiller çoğu zaman stereotipik ve yüzeysel kalmıştır.

Türkiye'de çağdaş sinemanın yeniden canlanması, anaakım sinemaya bir başkaldırı olarak değerlendirilebileceği gibi aynı zamanda toplumsal ve kültürel eşitsizlikleri de içinde barındıran bir süreç olarak görülebilir. Ancak Yeşilçam sonrası sinema, önceki Türkleştirme politikaları ve Yeşilçam'ın hâkim anlatı geleneklerinden tamamen kopmamış fakat bu mirasla hem devamlılık hem de ayrışma içinde varlığını sürdürmüştür. Bu bağlamda çağdaş Türk sineması, etnik azınlıkların ve ötekilerin görünürlüğüne katkı sağlıyor gibi görünse de bu temsil biçimleri çoğu zaman sınırlı ve çelişkili olmuştur. Bununla birlikte sinema perdesinde artan görünürlük, toplumsal rahatsızlıkların, eşitsizliklerin ve ötekileştirmenin ifadesi olarak da okunabilir (Arslan, 2011, s. 251).

1990'lar Türkiye'sinde kimlik kavramı, özellikle kültürel, etnik ve dinsel farklılıklar bağlamında sıkça tartışılan bir konu haline gelmiştir. Bu dönemde, modernleşme projesinin tek bir kimlik temelinde

şekillendirmeye çalıştığı vatandaşlık anlayışı sorgulanmaya başlanmış, ötekileştirilen gruplar görünür hale gelmiştir. Özellikle 1990’lardan itibaren kamu alanında en çok tartışılan ve ötekileştirilenler arasında Kürt, Alevi, Ermeni ve İslamcı kimlikler öne çıkmıştır. Bu kimliklerin toplumsal temsili sinema aracılığıyla şekillendirilmiş, kimi zaman ötekileştirme, kimi zaman da görünürlük sağlama işlevi görmüştür. Bu anlamda sinema, egemen kimlik anlatılarının yeniden üretildiği veya sorgulandığı bir alan olarak öne çıkmıştır. Yani ötekiliğin sinemada temsili, egemen kimlik anlatısına karşı alternatif hikayeler sunarak, farklı kimliklerin görünürlüğünü artırma veya mevcut ötekileştirme pratiklerini pekiştirme işlevi görmüştür (Suner, 2006, s. 23).

1990’ların sonunda ortaya çıkan Yeni Türkiye Sineması ise, modern dünyada Türk ulusal ve kişisel kimliğini yorumlamada yeni ekonomik, estetik ve tematik modeller arayışı içerisine girmiştir. Bu dönemde üretilen filmler, toplumun değişen dinamiklerini yansıtırken özellikle ötekilik ve ötekileştirme olgusunu ele almıştır. Sanat filmlerinde gişe rekorları kıran yapımlara kadar birçok filmde, bireyin kimlik arayışı ve toplumsal normlarla çatışması ön plana çıkarılmıştır. Yeni kuşağın filmlerinde işsizlik, kent ormanında hayatta kalma mücadelesi ve fiziksel ya da zihinsel mekân veya bölgeye yönelik tehditler öteki olarak konumlandırılan bireylerin deneyimleriyle şekillenmiştir. Ulusal, toplumsal, dini, siyasi ve cinsel kimlik meseleleri karşısında bireylerin yaşadığı korku ve aidiyetsizlik hissi, dışlanma ve yabancılaşma temaları etrafında anlatılmıştır. Bu bağlamda Yeni Türkiye Sineması, ötekileştirilen bireylerin hikâyelerini görünür kılarak ulusal ve kişisel kimliğin sınırlarını sorgulayan bir perspektif sunmuştur (Dönmez-Colin, 2008, s. 180).

Yeni Türkiye Sinemasında ötekilik ve ötekileştirmeyi tematik (etnik kimlik, göç ve şehirleşme, cinsiyet ve kadın temsilleri, politik) analizle ve yönetmenlerin perspektifinden filmleriyle değerlendirebiliriz. Yeni Türkiye Sinemasında etnik kimlik ve çatışma temaları sıklıkla işlenmiştir. Özellikle Kürt meselesi, *öteki* kavramının sinemadaki en belirgin yansımalarından biridir. Türkiye’de Kürt sinemasının en önemli isimlerinden biri Yılmaz Güney’dir. Onun filmleri Kürtçe olmasa da Kürtlerin yaşamlarını ve kültürel kimliklerini ele almıştır. Sanat sadece gerçekliğin bir yansıması değil, zamanda hakikati ortaya koyan bir süreç olması nedeniyle Yılmaz Güney’in sineması da baskı altında yaşayan bir Kürt olmanın gerçeğini gözler önüne sermiştir (Kamal, 2009, s. 30). Onun izinden giden yeni dönem yönetmenler, Kürtlerin dışlanma hikayelerini filmlerinde işlemişlerdir. Örneğin Yeşim Ustaoglu’nun yönettiği *Güneşe Yolculuk* (1999) filmi, bir Türk ve bir Kürt gencin dostluğu üzerinden ötekilik ve kimlik meselelerini incelerken; yönetmenliğini Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan’ın birlikte yaptığı *İki Dil Bir Bavul* (2008) filmi, etnik kimlik çatışmalarını eğitim sistemi üzerindeki etkilerini ötekilik perspektifinden ele almıştır.

Göç ve şehirleşme temaları, toplumsal hiyerarşi içinde ötekileştirilen bireylerin ve grupların temsili içerir. Örneğin Nuri Bilge Ceylan’ın *Uzak* (2002) filmi, taşradan kente göç eden bireylerin ötekileşme sürecini minimalist bir dille anlatmış olmakla birlikte, *Kış Uykusu* (2014) filmi, ekonomik eşitsizlikler ve toplumsal dokular üzerindeki etkisini ötekilik bağlamında ele almıştır. Bununla birlikte Ceylan, bireysel yabancılaşma ve toplumsal ötekileştirme temalarını da minimalist bir sinematografiyle işlemiştir. Onun *Bir Zamanlar Anadolu’da* (2011) filmi, küçük bir Anadolu kasabasındaki insanların ötekileştirme biçimlerini incelerken; *Ahlat Ağacı* (2018) film ise, bireylerin toplumsal beklentiler ve kişisel hayal kırıkları bağlamında nasıl ötekileştirildiğini bizlere anlatmıştır.

Zeki Demirkubuz da Yeni Türkiye Sinemasında varoluşsal temalar üzerinden ötekilik kavramını derinlemesine sorgulayan önemli yönetmenlerden biridir. Onun *Masumiyet* (1997) filmi, toplumsal normların dışına itilen bireylerin hikayelerini anlatırken; *Kader* (2006) filmi ise, bireylerin özgürlük arayışlarını ve toplumsal rollerini sorgulama süreçlerini ötekilik üzerinden değerlendirmiştir.

Yükselen feminist hareketin etkisiyle kadınların toplumsal rolleri ve sinemadaki yansımaları da değişime uğramıştır. Yeni Türkiye Sinemasında kadınların arzularını merkeze alan filmler, Yeşilçam sinemasının geleneksel anlatı kalıplarından sıyrılarak, sanat evi veya auteur sineması olarak adlandırılan yeni bir kategori içinde değerlendirilmiştir (Arslan, 2011, s. 223). Yeşim Ustaoglu’nun yönettiği *Pandora’nın Kutusu* (2008) filmi, yaşlılık ve kadınlık kavramlarını ötekilik bağlamından ele alırken; onun *Tereddüt* (2016) filmi, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve bireysel özgürlükler üzerinden

ötekiliği anlatmıştır. Pelin Esmer'in yönettiği *Oyun* (2005) filmi ise, kadınların günlük yaşamlarındaki ötekileştirme pratiklerini, onların kendi hikayelerini sahnelemesi üzerinden tartışmıştır.

12 Eylül Darbesi'nin toplumsal etkileri, politik ötekileştirme pratikleri üzerinden Yeni Türkiye Sinemasında önemli bir yer tutmaktadır. Çağan Irmak'ın *Babam ve Oğlum* (2005) filmi, darbenin aile yapısı ve toplumsal hafıza üzerindeki etkilerini ötekilik çerçevesinde değerlendirirken, Ömer Uğur'un *Eve Dönüş* (2006) filmi ise bizlere siyasi tutukluluk ve travmanın bireyler üzerindeki etkisini derinlemesine anlatmaktadır.

YÖNTEM

Toplumun aynası olan sinema, sosyal, kültürel ve ideolojik anlatıların tartışılması için önemli bir araçtır ve beyaz perdeye toplumsal olguları güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Bu anlamda, beyaz perdeye yansıtılan toplumsal olguların altında yatan derin anlamları çözümlemek için nitel araştırma yöntemleri önemli bir yol göstericidir. Akademik alanda film eleştirilerinde ya da çözümlemelerde nitel araştırma yöntemleri sıklıkla kullanılmaktadır. Bu nitel araştırma yöntemlerinden biri olan içerik analizi de filmleri anlamada ve altında yatan derin anlamları çözümlemede önemli bir araç olarak kullanılmaktadır. İçerik analizi ya da çözümlemesi ise, önceden belirlenmiş kategoriler çerçevesinde sistematik olarak gerçekleştirilen bir araştırma yöntemidir. Bu araştırma yönteminde her türlü belge ile görsel ve işitsel içerik çözümlenebilir (Geray, 2017, s. 145; Yıldırım, 2015, s. 119). Aynı zamanda içerik çözümlemesinin temel amaçlarından biri, resmetme ve temsili ortaya çıkarmaktır. Resmetme ve temsil, medyanın toplumdaki belli kümeleri (yoksullar, farklı etnik kimlikler, cinsiyetler, azınlıklar) nasıl gösterdiğini, yansıttığını veya temsil ettiğini açığa çıkarmak ve yorumlamaktır (Yıldırım, 2015, s. 125). İçerik analizinde bir araştırmada temsili ortaya çıkarmak için birimleştirmenin yapılması gerekmektedir. Nitelikli bir içerik çözümlemesinde birimleştirme, bir araştırmanın sınırlarının tanımlanması ve kimlik kazandırılmasıdır (Aziz, 2020, s. 124). Bu nitel araştırma yöntemi çerçevesinde Emin Alper'in *Tepenin Ardı* ve *Kurak Günler* filmlerinde ötekilik temasını çözümlemek ve tartışmak için diyaloglara, filmdeki güç dinamiklerine, mekânın kullanımına ve toplumsal bağlamlarına odaklanılacaktır. Filmdeki bu tür kategoriler, araştırmanın temel konusu ötekilik çerçevesinde yorumlanacak ve tartışılacaktır.

EMİN ALPER SİNEMASI

Emin Alper, Yeni Türkiye Sineması olarak adlandırılan dönemde, toplumsal meselelere derinlikli yaklaşımıyla öne çıkan yönetmenlerden biri olarak dikkat çeker. Onun sineması, modern Türkiye'nin sosyal, ekonomik ve politik yapısını sorgularken, bireyin bu yapılar içindeki yerini ve yaşadığı çatışmaları da kapsamlı biçimde ele alır. Alper'in bu çok yönlü anlatım tarzı, özellikle filmleri üzerinden net bir şekilde görülebilir.

Emin Alper'in ilk uzun metraj filmi olan *Tepenin Ardı* (2012), kırsal yaşamı merkeze alırken, bu yaşamın derinliklerinde gizlenen paranoya ve güvensizlik duygusunu işler. Alper, kırsal bir topluluğun iç dinamikleri üzerinden ulusal bir alegori kurarak, Türkiye'deki toplumsal kutuplaşmalara ışık tutar. Filmde, karakterlerin hem birbirlerine hem de dış dünyaya –yani tepenin ardındakilere– karşı geliştirdikleri güvensizlik modern Türkiye'nin ruh halini simgeler niteliktedir.

Kırsal kesim üzerinden yaptığı toplumsal çözümlemeye Emin Alper, *Abluka* (2015) ile kentsel düzeyde devam eder. Kent yaşamında giderek artan denetim ve otoriter yapı, birey üzerinde yoğun bir baskı yaratır. Filmde, sürekli gözetim altında yaşayan karakterlerin içine düştüğü paranoya ve yalnızlık, birey-toplum ilişkisini sorgularken, insanın insana yabancılaşmasını da gözler önüne serer. Alper, politik baskıyı sadece bir tema olarak değil, gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası olarak işler.

Kız Kardeşler (2019) filmi Emin Alper, Anadolu'nun pastoral doğasında geçen ama içinde toplumsal sınıf ayrımları, kadercilik ve kadınlık gibi ağır temaları barındıran bir hikâyeye anlatır. Filmde kadın karakterler hem ailevi hem de toplumsal baskılarla mücadele ederken, kaderin değişmezliğine karşı çıkmaya çalışır. Bu mücadele, sınıfsal eşitsizliklerin bireyler üzerindeki etkisini gözler önüne sererken, Alper'in karakter odaklı anlatımı da içsel çatışmaları öne çıkarır.

Son filmi *Kurak Günler*'de (2022) Emin Alper, taşra toplumunun ötekileştirme pratiklerine odaklanır. Hukuk, ahlâk ve toplumsal normlar üzerinden şekillenen bu yapı içinde, farklı olanın nasıl tehdit olarak algılandığı ve baskı altına alındığı anlatılır. Film, taşrada bireysel ahlaki duruşun ne denli sınındığını ve hukuk sisteminin nasıl bir toplumsal araca dönüştüğünü ele alır.

Emin Alper'in tüm filmleri toplumsal eleştiriyi merkezine alırken, aynı zamanda güçlü bir estetik anlayışla örülmüştür. Sembolik dil, sade anlatım ve pastoral görsellik, anlatıların etkileyiciliğini artırır. Yönetmenin bu anlatım tarzı hem bireysel hem de toplumsal hafızaya dokunarak, Türkiye'nin tarihsel ve kültürel travmalarını görünür kılar. Bu nedenle, Alper'in sineması yalnızca izleyiciyi düşündürmekle kalmaz, akademik çalışmalar için de zengin bir kaynak oluşturur.

EMİN ALPER FİMLERİNDE ÖTEKİLİK

Tepenin Ardı Filminde Ötekilik

Emin Alper'in *Tepenin Ardı*¹ (2012) filmi, ötekilik kavramını toplumsal, siyasi ve psikolojik boyutlarıyla ele alan bir yapımdır diyebiliriz. Filmde bir ailenin izole bir dağ evinde geçirdiği zaman anlatılırken, ötekilik temasını hem karakterler arası ilişkilerde hem de toplumsal dinamiklerde somut bir şekilde görebiliriz.

Hayali Düşman: Yörükler

Filmde dağ evinin bulunduğu izole mekân, bir mikrokozmos (küçük dünya) olarak işlev görmekte ve toplumdaki ötekileştirme mekanizmalarını yansıtmaktadır. Filmdeki “**tehlike**” hissi, dışarıdan gelen tehdit algısından kaynaklanmaktadır. Bu tehdit, özellikle *yabancılar* veya *ötekiler* olarak algılanan kişiler üzerinden somutlaşmaktadır. Örneğin filmdeki Yörükler ve askerler, ailenin dışındaki dünyayı temsil etmekte ve bu karakterler ailenin korkularını ve önyargılarını beslemektedir. Filmde toprak sahibi Faik ve çevresindeki erkekler, gerçekten var olup olmadığı konusunda bir belirsizlik olan ve yaşadıkları bölgenin ötesinde bulunan Yörükleri tehdit olarak görmektedir. Aslında düşman olarak kodlanan bu grup, karakterlerin kendi iç çatışmalarını ve paranoyalarını yansıtmak için oluşturulmuş ötekidir.

İç Ötekileştirme: Aile İçi İlişkiler veya Dinamikler

Ötekilik kavramının en somut örneklerinden birini filmdeki aile üyeleri arasındaki gerilimler oluşturur. Baba karakteri (Fikret), otoriter ve geleneksel bir figür olarak diğer aile üyelerinin karşı mesafeli ve baskıcı bir tutum sergiler. Bu durum, özellikle oğlu Nusret ile olan ilişkilerinde belirgindir. Nusret, babasının beklentilerini karşılayamayan bir karakter olarak temsil edilir. Baba Faik, atadan kalma topraklarına sahip çıkma telaşındayken, Nusret'in ata toprağının değerlendirilmesi ile ilgili bir düşüncesi bulunmamaktadır. Nusret, eşinin ölümü ve askerden psikolojisi bozuk dönen oğlu Zafer'in durumu nedeniyle hayatla ilgili çok büyük bir beklentisi yoktur. Nusret'in davranışları ve düşünceleri ailenin diğer üyeleri tarafından anlaşılmaz ve tehditkâr bulunur, bu durum da onun dışlanmasına neden olur. Bununla birlikte, Nusret'in oğulları (Zafer ve Caner) arasındaki rekabet de içsel bir ötekileştirmeyi temsil etmektedir. Askerdeyken yaşadığı travmalar nedeniyle psikolojisi bozulan Zafer'e karşı kardeşi Caner'in tutumuyla dışlanması, içsel ötekileştirmeyi bizlere göstermektedir. Aile içi ötekileştirmeye, Faik'e yardımcı olmak için onun yanında çalışan Mehmet ve ailesini de (eşi Meryem, oğlu Süleyman ve kızı Aliye) katmak gerekir. Mehmet'in Faik'e borcu vardır ve bu borç nedeniyle Faik'in otoritesine boyun eğmektedir. Mehmet'in oğlu Süleyman ise, hem Faik karşısında babasının pasifliği hem de annesine yapılan istismarın farkında olması nedeniyle vaktinin çoğunu çobanlıkla geçirmekte ve dağlarda yatmaktadır. Asosyal ve yabani bir insan olarak tarif edilen Süleyman, hem babası hem de Nusret'in oğlu Caner tarafından dışlanmakta ve ötekileştirilmektedir.

¹ Emin Alper'in ilk uzun metraj filmi *Tepenin Ardı* (2012), Faik ve ailesinin gözlerden uzak bir yaylada geçen hikâyesini konu almaktadır. Orman İşletmesi'nden emekli olan Faik, atasından miras kalan araziye işlemeye başlamıştır. Bu süreçte, araziyle ve hayvanlarla ilgilenmesi için bir Yörük ailesiyle anlaşmıştır. Bir Ağustos günü Faik'in oğlu Nusret ile torunları Zafer ve Caner, birkaç günlük tatil için yaylaya gelirler. Ancak onların ziyaret ettiği sırada Faik, karşı tepenin ardında konaklayan Yörüklerle gergin bir çatışma içindedir.

Mekân Kullanımı ve Ötekiliğin İnşası

Ötekilik temasını güçlendiren önemli bir unsur filmdeki mekânın kullanımıyla ilgilidir. Dağ evi ve çevresi hem korunaklı hem de tehlikeli bir alan olarak tasvir edilmektedir. Bu mekân, ailenin dış dünyadan izole olmasını sağlamakla birlikte onları kendi içlerindeki ötekiyle yüzleşmelerine zorlamaktadır. Dağın ardındaki bilinmeyen ise, hem merak hem de korku uyandırmakta ve bu belirsizlik de ötekilik duygusunu pekiştirmektedir. Bununla birlikte filmin adından geçen *tepe*, fiziksel bir sınır olduğu kadar psikolojik bir bölünmeyi de temsil etmektedir. Tepenin ardı, Faik ve ailesi için bilinmeyen, tehdit unsuru barındıran bir alandır. Bu anlamda burada ötekilik, coğrafi olarak kodlanmış bir tehdit biçiminde ortaya çıkmaktadır.

Psikolojik Ötekileştirme: Paranoya ve Kolektif Suç

Filmde dışarıdan gelen tehditler şiddetle karşılık bulmaktadır. Bu anlamda filmdeki karakterlerin ötekileştirme süreci, bireysel olmaktan çıkıp kolektif bir paranoya haline gelmektedir. Yörüklerin gerçekten bir tehdit oluşturup oluşturmadığı bilinmemektedir. Ancak kaybolan hayvanlar ve aile içerisindeki yaşanan olaylar için Yörükler suçlanmaktadır. Burada ötekiliğin bazen var olmayan bir düşmanı yaratmak suretiyle kurulduğunu görebiliriz. Bununla birlikte askerden dönen Zafer, askerde girdiği çatışmalardan dolayı psikolojik rahatsızlıklar yaşayan bir karakterdir. Ancak onun yaşadığı içsel travma, toplum tarafından yeterince anlaşılmaz ve dışlanmasına yol açmaktadır. Zafer'in doğada tek başına vakit geçirmesi bu dışlanmanın en belirgin göstergesidir. Bu anlamda, Zafer'in ötekileştirilmesi sadece toplumsal paranoayı değil, aynı zamanda bireysel düzeyde şiddetli bir yabancılaşmayı da bizlere anlatmaktadır. Bunların yanı sıra, Baba Fikret otoriter bir figür olmasına rağmen, kendi korkuları ve güvensizlikleriyle de yüzleşmektedir. Onun ötekileştirme pratikleri aslında kendi içsel çatışmalarının bir yansımasıdır.

Toplumsal ve Politik Bağlam

Tepenin Ardı filmde, ötekilik temasını Türkiye'nin toplumsal ve siyasal bağlamıyla ilişkilendirebiliriz. Film, Türkiye'de geçmişten bugüne süregelen “öteki” yaratma süreçlerine dair bir alegori olarak okunabilir. Bu bağlamda, zaman zaman belirli toplulukların veya kimliklerin düşman olarak kodlanması, filmde de benzer bir mantıkla işlenmiştir. Örneğin filmdeki köylüler ve askerler, milliyetçi ve muhafazakâr değerleri temsil etmektedir. Bu karakterler, ailenin dış dünyayla olan ilişkisini belirlemekte ve ötekileştirme süreçlerini tetiklemektedir. Bununla birlikte filmdeki erkek karakterler de ataerkil düzenin ötekilik yaratma süreçlerine nasıl hizmet ettiğini bizlere göstermektedir. Faik'in otoriter baba figürü ve diğer erkek karakterlerin onun etkisinde şekillenmesi, erkek egemen söylemin *öteki* üretimindeki rolünü açıklamakla birlikte, Türkiye'nin otoriter yapısına bir gönderme de bulunmaktadır. Yani baba Fikret karakteri, otoriter bir figür olarak, devlet ve toplumsal otoriteyi temsil etmektedir.

Emin Alper'in *Tepenin Ardı* filmi, ötekiliğin nasıl inşa edildiğini ve bunun bireyler üzerindeki etkilerini gösteren çok katmanlı bir anlatıya sahiptir. Filmdeki sinematografik unsurlar, sembolizm, anlatı yapısı ve toplumsal bağlam, ötekilik temasını zenginleştirmektedir. Bunun yanı sıra film, sadece karakterlerle birlikte izleyicinin de ötekileştirme pratikleri üzerine düşünmesini sağlamaktadır. Film izleyiciye, hayali düşmanlar, içsel ötekileştirme, paranoya, suçluluk duygusu ve travma gibi psikolojik etkiler ile toplumsal ve politik alt metinleriyle Türkiye'deki toplumsal bölünmelere dair geniş bir okuma sunmaktadır.

Kurak Günler Filminde Ötekilik

*Kurak Günler*² (2022) filmi, küçük bir Anadolu kasabasında geçen siyasal ve toplumsal gerilimleri irdelerken, özellikle ahlaki ve cinsel ötekileştirme, siyasal baskı ve dışlanma temalarını işlemektedir.

² *Kurak Günler* (2022) filminde Emin Alper, Balkaya kasabasına yeni atanan genç bir başsavcı olan Emre ile kasabanın ileri gelenleri ile halkı arasındaki ilişkileri anlatmaktadır. İşine büyük bir özen ve ciddiyetle yaklaşan Emre, başta belediye başkanı Selim olmak üzere kasabanın ileri gelenleri tarafından saygıyla karşılanmaktadır. Ancak bu sıcak karşılaşma, onun için her şeyin sorunsuz ilerleyeceği anlamına gelmemekte, ilk gününden itibaren bazı garip ve gergin olaylarla karşılaşmaktadır. Başlangıçta kasabanın siyasal dengelerine karışmak istemese de zamanla bu çekişmelerin içinde kendini bulmaktadır. Bu süreçte, yerel gazetenin sahibi Murat ile yakın bir ilişki kurar ve kasabanın güçlü isimlerine karşı gelişen bu

Bununla birlikte filmde kentli bireyin taşra toplumundaki varlığı, iktidar ilişkileri ve cinsiyet rolleri gibi unsurlar belirgin şekilde öne çıkmaktadır.

Taşra Dinamikleri ve Ötekilik

Kurak Günler filminde, bireylerin veya grupların toplumun normatif olarak tanımlanan yapısından dışlanmasını ve marjinalleştirilmesini ifade eden ötekilik çok boyutlu bir şekilde işlenmektedir.

Sınıfsal ve Kültürel Ötekileştirme: Emre, büyükşehirden kasabaya yeni atanan bir savcı olarak taşra toplumunun iç dinamiklerine yabancıdır. Kentli kimliğiyle kasabanın yerleşik normlarına aykırı bir figür olarak görülmektedir. Emre, kentten gelen, rasyonalite ve hukuk çerçevesinde hareket etmeye çalışan biridir ancak kasabaya atanmasıyla birlikte yerel iktidar yapılarıyla (belediye başkanı, emniyet müdürü, iş insanları) karşı karşıya gelmektedir. Başta belediye başkanı (Selim) olmak üzere yerel güç odakları Emre’yi kendi düzenlerine entegre etmeye çalışmaktadırlar fakat O, bu yozlaşmış düzene uyum sağlamadıkça kasabanın “**ötekisi**” haline gelmektedir.

Cinsel Kimlik ve Ötekilik: Filmin önemli bir boyutu da cinsel eğilim temasıdır. Emre cinsel kimliğini doğrudan belirtmese de gazeteci Murat ile kurduğu yakın ilişki ve bu ilişkinin kasaba halkı tarafından fark edilmesi, Emre’nin kasabada bir “**öteki**” olarak konumlandırmasını hızlandırmaktadır. Özellikle filmin son sahneleri bizlere, LGBTQ+ bireylerin taşra toplumlarında nasıl dışlandığını göstermektedir. Filmde, Emre ve Murat’ın dostluğunun kasaba tarafından şüpheli görülmesi ve homofobik dedikodular üretilmesi, Emre’nin alkollü olduğu bir gecede bir grup erkek tarafından taciz edilmesi, sonrasında kasabalıların Emre’yi bir “**suçlu**” ve “**ahlaksız**” olarak damgalamaya çalışması ile yalnızlaştırmaları ötekileştirilmeye örnek olarak verilebilir.

İktidar Yapıları ve Muhalif Olmanın Ötekileştirilmesi: Emre, rasyonaliteye ve hukukun üstünlüğüne inanmaktadır. Ancak kasabanın otoriter düzenine karşı çıkan herkes öteki olarak ilan edilmektedir. Bu anlamda Emre’nin kasabadaki iktidar yapılarına karşı duruşu ve bu duruşundan taviz vermemesi nedeniyle dışlanmaktadır.

Mekânsal Anlatım ve Ötekilik

Mekân kullanımı ve doğa metaforları, filmin ötekilik kavramını pekiştiren en önemli unsurlardan biridir.

Kapalı, Baskıcı ve Kontrolcü Bir Mekân Olarak Kasaba: Küçük, kapalı, muhafazakâr ve birbirine sıkı sıkıya bağlı bireylerden oluşan bu kasaba, “**öteki**” olanı kolayca tespit edip dışlayan bir yapıya sahiptir. Bununla birlikte filmde kasaba, dedikoduların hızlı yayıldığı, bireyselliğin yok sayıldığı bir yer olarak tasvir edilmektedir. Bu tür kasabalarda “**öteki**” olmak, yalnızlaştırılma ve tehdit edilme anlamına gelmektedir.

Ahlaki Çöküşün Bir Metaforu Olarak Kuraklık ve Susuzluk: Doğanın kuraklığı nedeniyle kasabanın su sıkıntısı yaşaması, ahlaki çöküşü simgelemektedir. Bu anlamda susuzluk, sadece fiziksel değil ahlaki ve sosyal bir yozlaşmanın da metaforu haline gelmektedir. Kuraklığı kasabanın siyasetçileri kendi çıkarlarına hizmet edecek şekilde kullanmaktadır. Kasabanın siyasetçileri, yeni gelen savcı Emre’yi de bu çürümenin içine çekmeye çalışmaktadırlar.

Dar Sokaklar, Karanlık Mekânlar ve Sıkışmışlık Hissi: Filmde, Emre’nin kasabada giderek yalnızlaşmasını ve kaçacak bir yerinin olmadığını vurgulamak için dar sokaklar, düşük tavanlı odalar ve loş ışıklar sıkça kullanılmıştır. Emre’nin baskıya maruz kaldığı sahnelerde özellikle gece çekimleri ve dar sokaklar kullanılarak ötekiliğin psikolojik baskısı artırılmıştır.

dostluk, çevrede eşcinsellik söylentilerine yol açar. Bu söylentiler karşısında Emre ise, kısa sürede hem siyasi baskılar hem de kişisel çıkmazları arasında sıkışıp kalır.

Kollektif Baskı Mekanizmaları ve Linç Kültürü

Bireyi biçimlendiren en önemli unsurlardan biri, taşradaki topluluk baskısıdır. Filmde Emre'nin ötekileştirilmesi, kolektif bir linç mekanizmasıyla ilerlemektedir.

Kasaba Halkının Sessizliği ve Suça Ortak Olması: Filmde kasaba halkı, yozlaşmış iktidar yapılarını sorgulamamakta, tam tersine sessizlikleriyle bu yapıları onaylamaktadır. Belediye başkanının ve yerel iş insanlarının kaynakları kötüye kullandığı açık olmasına rağmen kasaba halkından hiç kimse bu duruma ses çıkarmamaktadır. Emre'ni baskıya uğradığı zamanlarda da halk çoğunlukla pasif gözlemci konumundadır. Bir gazeteci olarak Murat, Emre'ye destek olmaya çalışsa da basın da bir noktada yozlaşmış düzenin bir parçası olduğu gösterilmektedir.

İftiralar ve Manipülasyon: Emre'nin başına gelen olaylar bizlere, kasabanın kendi içindeki dışlayıcı ve homofobik dinamikleri nasıl harekete geçirdiğini göstermektedir. Filmde özellikle Emre'nin mağdur olmasına rağmen, taşrada ötekiliğin nasıl yaratıldığını *ötekinin* her zaman “**suçlu**” olarak etiketlendiğini gözler önüne sermektedir.

Erkeklik, Cinsel Kimlik ve Toplumsal Normlar

Filmde heteronormatif erkeklik anlayışı baskındır. Bu anlayışa uymayan her figür sistematik olarak dışlanmaktadır. Emre'nin gazeteci Murat ile kurduğu dostluk, erkekler arasındaki dostluğun belli sınırları aşmaması gerektiği, heteronormatif sistemde cinsellik ve erkeklik kalıplarının katı olması nedeniyle toplum tarafında “**tehdit**” olarak algılanmaktadır. Bu anlamda filmin en çarpıcı sahnelerinden biri, Emre'nin alkollüken tacize uğramasıdır. Bu sahne, sadece bireysel bir saldırı olmakla birlikte kasaba halkının erkeklik kodlarının nasıl bir şiddet mekanizmasına dönüştüğünü bizlere göstermektedir.

Güç İlişkileri ve Yozlaşma

Kasabadaki güç odakları (belediye başkanı ve etrafındaki gruplar), kendi çıkarlarını sürdürebilmek için Emre gibi bireyleri ya dönüştürmeye ya da ötekileştirerek yok etmeye çalışmaktadırlar. Belediye başkanı kasabadaki en güçlü figürlerden biri olup Emre'yi kontrol altına almaya çalışmaktadır. Emre, belediye başkanına boyun eğmediğinde ise itibarsızlaştırılma kampanyası başlatılır. Medya organları ve üretilen dedikodular Emre'nin itibarsızlaştırılması sürecinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu anlamda film, günümüz toplumlarında medya manipülasyonlarını ve linç kültürünü eleştiren bir yapıya sahiptir.

Emin Alper *Kurak Günler* filmiyle, taşra toplumlarında cinsellik, siyasal ve bireysel ötekileştirmenin nasıl ortaya çıktığını, bunun nasıl bir baskı mekanizmasıyla sürdürüldüğünü ve ötekilerin nasıl sindirilmek istendiğini etkileyici bir şekilde gözler önüne sermektedir. Bununla birlikte film, hukukla birlikte bireysel ahlaki duruşun da nasıl sınıdığını ve “**farklı**” olanın her zaman tehdit olarak görülebileceğini sinematografik anlatı teknikleriyle güçlü bir şekilde işlemektedir. Aynı zamanda filmin finalinde, Emre'nin tamamen sistem tarafından yutulup yutulmadığı muğlak bir şekilde bırakılmaktadır. Filmin muğlak bir şekilde bitmesinin temel amacı, ötekiliğin bir noktadan sonra kabul mü edildiği, Emre'nin bu kasabada hayatta kalabilmek için kendi kimliğini inkâr etmek zorunda mı kaldığı ve toplumun her zaman gücünün yanında mı durduğu sorularını seyirciye düşündürmektir. Bu sorular, filmin eleştirel boyutunu derinleştirmekte ve taşra toplumlarında “**farklı**” olmanın bedelini göstermektedir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışmada, Emin Alper'in *Tepenin Ardı* ve *Kurak Günler* filmleri üzerinden Yeni Türkiye Sineması'nda ötekilik kavramının nasıl ele alındığını incelenmiştir. Alper'in filmleri, birey ve toplum arasındaki gerilimleri katmanlı bir yapıyla işleyerek, Türkiye'nin güncel sosyal ve siyasal atmosferine eleştirel bir bakış sunar.

Ötekilik Algısının İnşası: *Tepenin Ardı*, kolektif paranoya ve hayali düşman yaratma süreçleri üzerinden toplumsal ötekileştirme mekanizmalarını gözler önüne serer. Filmde düşman olarak algılanan Yörükler, karakterlerin içsel korkularını yansıttıkları birer simgeye dönüşür. *Kurak Günler*

ise taşrada yaşayan bir bireyin varolma mücadelesini merkeze alır. Burada, siyasi ve ahlaki normlardan sapan bireylerin sistematik biçimde dışlandığı görülür.

Sinematografik Tercihler ve Ötekiliğin Görselleştirilmesi: Emin Alper'in mekân kullanımı, ötekilik temasını pekiştiren başlıca unsurlardan biridir. *Tepenin Ardı*'nda *tepenin ardı*, bilinmezliğin ve tehdidin sembolüdür. *Kurak Günler*de dar sokaklar, kapalı alanlar ve sınırlı perspektifler, bireyin sıkışmışlığını ve çaresizliğini görsel olarak ifade eder. Özellikle bu filmde ışık ve renk kullanımındaki tercihler, ötekileştirmenin psikolojik yükünü seyirciye hissettiren bir atmosfer yaratır. Karanlık, gölgeli sahneler, toplumsal baskının birey üzerindeki etkisini çarpıcı biçimde yansıtır.

Yeni Türkiye Sinemasında Ötekiliğin Yeri: Emin Alper'in sineması, Yeşilçam'daki geleneksel iyi-kötü karşıtlığının ötesine geçerek daha karmaşık karakterler ve derinlikli çatışmalar sunar. *Kurak Günler*, Türkiye'de cinsel kimlik ve toplumsal normlar üzerine yürütülen sinemasal tartışmalara güçlü bir katkı sağlar. Alper'in filmleri, bireysel ve toplumsal düzeyde ötekiliği sorgularken, aynı zamanda Türkiye sinemasının uluslararası alandaki görünürliğini artıran nitelikte yapımlardır.

Bu araştırma, sinema ve sosyoloji ilişkisine odaklanarak filmlerin bir toplumsal çözümlemeye araç olarak kullanılabileceğini göstermektedir. Yeni Türkiye Sinemasında ötekilik temalı yapımlara dair sunduğu derinlikli analizle, gelecekteki araştırmalara da bir zemin hazırlamaktadır. Ayrıca Emin Alper'in estetik ve anlatı tercihleri, sinema dili üzerine akademik çalışmalara değerli bir kaynak sunmaktadır. Taşra ve kent karşıtlığı ekseninde gelişen ötekilik temaları, Türkiye sinemasına dair tartışmalar için güçlü bir analiz çerçevesi oluşturmaktadır. Sonuç olarak Alper'in sineması, Türkiye'deki ötekileştirme pratiklerini eleştirel bir bakışla irdeleyen, çok katmanlı anlatılar sunarak bu alandaki çalışmalara önemli katkılar sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Alper, E. (Yönetmen). (2012). *Tepenin Ardı* [Film]. Tiglon.
- Alper, E. (Yönetmen). (2015). *Abluka* [Film]. Bir Film.
- Alper, E. (Yönetmen). (2019). *Kız Kardeşler* [Film]. UIP.
- Alper, E. (Yönetmen). (2022). *Kurak Günler* [Film]. Bir Film.
- Anderson, B. (1995). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* (İ. Savaşır, Çev.; 2. Baskı). Metis Yayınları.
- Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A New Critical History* (1. Baskı). Oxford University Press.
- Aziz, A. (2020). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri* (13. Baskı). Nobel Akademik Yayınları.
- Bauman, Z. (2017). *Kimlik* (M. Hazır, Çev.; 1. Baskı). Heretik Yayınları.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture* (1. Baskı). Routledge.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* (1. Baskı). Heretik Yayınları.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2002). *Uzak* [Film]. NBC Film.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2011). *Bir Zamanlar Anadolu'da* [Film]. Tiglon.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2014). *Kış Uykusu* [Film]. NBC Film, Zeynofilm, Memento Films Production, Bredok Film Production.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2018). *Ahlat Ağacı* [Film]. Zeynofilm, Memento Films Production, Arte France Cinema.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (1997). *Masumiyet* [Film]. Mavi Filmcilik.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2006). *Kader* [Film]. Mavi Film.
- Douglas, M. (2001). *Purity and Danger: An Analysis of The Concepts of Pollution and Taboo* (1. Baskı). Routledge.
- Dönmez-Colin, G. (2008). *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*. Reaktion Books.
- Dyer, R. (2017). *White* (12. Baskı). Routledge.
- Elsaesser, T. (2005). *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (1. Baskı). Amsterdam University Press.
- Eskiköy, O., & Doğan, Ö. (Yönetmenler). (2008). *İki Dil Bir Bavul* [Film]. Tiglon.
- Esmer, P. (Yönetmen). (2005). *Oyun* [Film]. Sinefilm.
- Foucault, M. (2012). *İktidarın Gözü* (I. Ergüden, Çev.; 3. Baskı). Ayrıntı Yayınları.

- Foucault, M. (2015). *Biyopolitikanın Doğuşu* (A. Tayla, Çev.; 1. Baskı). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Geertz, C. (2010). *Kültürlerin Yorumlanması* (H. Gür, Çev.; 1. Baskı). Dost Kitabevi Yayınları.
- Geray, H. (2017). *İletişim Alanında Örneklerle Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş* (1. Baskı). Ütopya Yayınları.
- Hegel, G. W. F. (1986). *Tinin Görüngübilimi* (A. Yardımlı, Çev.; 1. Baskı). İdea Yayınları.
- Hooks, B. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. South End Press.
- İrmak, Ç. (Yönetmen). (2005). *Babam ve Oğlum* [Film]. Avşar Film.
- Kamal, M. (2009). Kürt Sinemasında Kürtler Kimlik Arayışında. İçinde M. Arslan (Ed.), *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Ölüm ve Sınır* (1. Baskı). Agora Yayınları.
- Kracauer, S. (1997). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (1. Baskı). Princeton University Press.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Said, E. W. (1998). *Oryantalizm (Doğubilim): Sömürgeciliğin Keşif Yolu* (N. Uzel, Çev.; 4. Baskı). İrfan Yayıncılık.
- Sartre, J. P. (2010). *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi* (T. Ilgaz & G. Çankaya Eksen, Çev.; 3. Baskı). İthaki Yayınları.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi* (1. Baskı). Kabalcı Yayınevi.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (1. Baskı). Princeton University Press.
- Spivak, G. C. (2010). Can the Subaltern Speak? İçinde R. C. Morris (Ed.), *Can the subaltern speak? Reflections on The History of an Idea* (1. Baskı). Columbia University Press.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. Metis Yayınları.
- Uğur, Ö. (Yönetmen). (2006). *Eve Dönüş* [Film]. Limon Yapım.
- Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (1999). *Güneşe Yolculuk* [Film]. Medias Res, The Film Company, İstinai Filmler ve Reklamas Ltd.
- Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (2008). *Pandora'nın Kutusu* [Film]. The Match Factory.
- Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (2016). *Terddüt* [Film]. Bir Film.
- Van Dijk, T. A. (1993). *Elite Discourse and Racism* (1. Baskı). SAGE Publications.
- Yıldırım, B. (2015). İçerik Çözümlemesi Yönteminin Tarihsel Gelişimi Uygulama Alanları. İçinde B. Yıldırım (Ed.), *İletişim Araştırmalarında Yöntemler* (1. Baskı). Literatürk Yayınları.