



Kamer İncedursun

<https://orcid.org/0000-0001-7083-2206>

Assistant Professor, Istanbul Yeni Yüzyıl University, Faculty of Communication, Department of Radio, Television and Cinema, Türkiye, kamerinedursun@gmail.com

Atıf Künyesi | Citation Info

İncedursun, K. (2025). Zone of Interest: Lebensraum Politikası ve Soğukkanlı Faşizm Üzerine Göstergebilimsel Bir İnceleme. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 12 (3), 146-163.

Zone of Interest: Lebensraum Politikası ve Soğukkanlı Faşizm Üzerine Göstergebilimsel Bir İnceleme

Öz

Bu çalışma çerçevesinde *Zone of Interest* (İlgi Alanı, 2023, Yön. Jonathan Glazer) filmi faşizmin zihinsel ve mekânsal poetikası bağlamında göstergebilimsel olarak incelenecektir. Şayet sinemanın ve film çalışmalarının toplumsal anlamda bir ülküsü varsa o da tarihsel olarak insanlığın trajedilerine ve altüst oluşlarına yol açan özne-nesne süreçlerini kültürel, psikolojik, sosyolojik ve ideolojik yönlerden anlamaya ve anlatmaya çalışmaktır. *Zone of Interest* filmi İkinci Dünya Savaşı sırasında yaşanmış olan soykırım sürecinin sembolü olan Auschwitz toplama kampının uzun süre boyunca yöneticiliğini yapan Rudolf Höss ve ailesi üzerinden Nazi gündelik hayatının prototipine gözlemci bir bakış atmaktadır. Nazizm için ütöpik anlamda güzelin ve iyinin ne olduğunu gösteren *Lebensraum* politikasının somut çıktısı olan bir yapı kompleksinde (Auschwitz) geçen hikâyeye; bu politikaya bel bağlayan insanların zihniyetlerini göstermesi açısından son derece önemlidir. 1901 yılında Alman coğrafyacı Friedrich Ratzel tarafından üretilen ve bir ulusun kendi kendine yetebilmesi için gerekli kaynaklara sahip olması anlamına gelen *Lebensraum* terimi, sonraki yıllarda özellikle Adolf Hitler tarafından Nazizmin işgal ve yağma politikasını meşrulaştıran politik bir söylem olarak aktif bir şekilde kullanılmış ve neredeyse tüm Nazi destekçileri tarafından herhangi bir ahlaki yadırgamayla karşılaşmadan kabul edilmiştir. Film özetle *Lebensraum* ütopyası üzerinde yükselmiş olan kan ve toprak politikasının baştan çıkardığı insanların maddiyata endeksli olan ahlaktan yoksun zihniyetini ele almaktadır.

Anahtar kelimeler: Zone Of Interest, Lebensraum, Auschwitz, Göstergebilim, Jonathan Glazer

Zone of Interest: A Semiotic Analysis on Lebensraum Politics and Cold-blooded Fascism

Abstract



Within the framework of this study, the film Zone of Interest (2023, dir. Jonathan Glazer) will be semiotically analysed in the context of the mental and spatial poetics of fascism. If cinema and film studies have a social ideal, it is to try to understand and explain the subject-object processes that historically lead to the tragedies and upheavals of humanity from cultural, psychological, sociological and ideological aspects. The film Zone of Interest takes an observant look at the prototype of Nazi everyday life through Rudolf Höss and his family, who were the long-time administrators of the Auschwitz concentration camp, the symbol of the genocide process during the Second World War. The story, which takes place in a building complex (Auschwitz) that is the concrete output of the Lebensraum policy, which shows what is beautiful and good in a utopian sense for Nazism, is extremely important in terms of showing the mentality of the people who rely on this policy. Coined in 1901 by the German geographer Friedrich Ratzel, the term Lebensraum, which means the possession of the necessary resources for a nation to be self-sufficient, was actively used in the following years, especially by Adolf Hitler, as a political discourse legitimising the occupation and plunder policy of Nazism, and was accepted by almost all Nazi supporters without any moral objection. The film, in summary, deals with the morally depraved mentality of the people who are seduced by the politics of blood and land based on the utopia of Lebensraum.

Keywords: Zone of Interest, Lebensraum, Auschwitz, Semiotics, Jonathan Glazer

Giriş

Hollywood'un ana akım yapımlarının aksine daha çok Avrupa sinemasında görülen ve özellikle de Fransız Yeni Dalga akımının temsil ettiği bir estetik anlayış içerisinde gelişen imaj ile metin arasında birbirini tekrar etmeyen bir estetik arayışı, modernist sinemanın daima üzerinde durduğu bir konu olmuştur (Baker, 2011). Bu konu aynı zamanda sinemada neyin gösterileceği ile neyin gösterilmeyeceği konusundaki bir gerilimini de yansıtır.

Filmler, bilindiği üzere belirli bir gerçek zaman içerisinde filmsel zamanı kurmakla ve aktarmakla uğraşırlar. Bu aktarma sürecinde imgelerin bir araya gelme şekli filmin görünen ve görünmeyen anlam dünyasını oluşturur. Buna imajların temel anlamı ile yan anlamı denir. Sinema filmlerinin yapısı gereği filmlerdeki temel anlam ve yan anlam aynı anda var olurlar. Bu anlamda filmlerin insanın düş gücünü (imgelem) harekete geçirici bir özellikte olması gerekir. Görüntüler temel anlamıyla nesnel gerçekliği temsil ederken, yan anlamlarıyla da psikolojik ve düşünsel gerçekliği aktarırlar. Film fenomenini sanat formuna sokan şey içinde barındırdığı öyküden ziyade imgeler aracılığıyla yarattığı düşsellik ve entelektüel etkinliktir. Çünkü insan temelde düşleyen ve soyutlayan bir varlık olarak verili olanın dışına çıkabilme özelliğiyle diğer bütün canlılardan ayrılır. İnsanlar, eski çağlardan bu yana düşselliği harekete geçiren gizem, belirsizlik, bilinmezlik ve merak gibi duyguların dışavurumu için çeşitli sanat tayflarından faydalanmıştır. Mağara duvarlarına çizilen av ve kurban sahnelerinden hiçbir

şekilde anlaşılamayan çeşitli figüratif betimlemelere ve ritüellere kadar; bilinen ve bilinmeyen pek çok konuda insanın iç dünyasına ait hisler daima mitik bir şekilde dış dünyaya aktarılmak istenmiştir. Mit, anlamı yaratan temel faktörlerden biridir ve bilinmeyi konu edinerek onu kabul edilebilecek ölçüde anlaşılır bir forma sokar. Sorulara cevap verir. Günümüzde de sinema ortaya koyduğu mitik hikayeler aracılığıyla yaşamla ilgili sorular sorar veya sorulara cevaplar üretmeye çalışır. Böylece filmler, insanların kültürel anlamda birbirleriyle bağ kurabildikleri, felsefe yapabildikleri ve deneyimlerini paylaşabildikleri bir anlam dünyası kurarlar. Bunun sonucunda insanlar tarihsel, kültürel, kozmolojik anlamda insan türünün dünya üzerindeki varlığının binlerce farklı varyasyonuna dair bilgi sahibi olurlar (Adanır, 2012). Tarih boyunca belirsizlikten ve bilinmezlikten doğan anlam arayışı ve varlık sorunsalı insanın düşsel olana tutunmasına ve anlatıyı icat etmesine sebep olmuştur. Anlatı insanın en eski sanatıdır. Anlatının varlığı en çağdaş görünüm ise günümüzde sinemadır. Sinemanın, şeyler arasındaki bağıntıları zamansal ve mekânsal olarak bir araya getiren kronotop özelliği düş gücünün somutlaştırılması konusunda son derece güçlü olanaklar sunar (Stam, 2021). Düş gücü ise insanda kaçınılmaz olarak zihinsel değişimler yaratır. Bu sebepten dolayı sinema fenomeni modern bir mitos makinesi olarak yerleşik olan (geleneksel) sistemleri alt üst etme ve alternatif bakış açıları sunma gücüne sahiptir (Ryan & Kellner, 2016) Kültürel anlamda etki gücü sayesinde tarihsellik kazanan sinema modern çağda kitle ve politikanın da merkezine oturmuştur (Benjamin, 2011; Ferro, 2017). Ancak Adorno'ya göre sinema, kapitalist egemenlik ideolojisinin kitleler tarafından emilmesini sağlayan bir aygıttan başka bir şey değildir ve mutlak surette sinemadan uzak durulması gerekir. Çünkü ona göre en masum Hollywood filmi bile, içinde kapitalist toplumsal ilişkilerin yeniden üretimini barındıran belirli bir sinik ideolojiyi taşır. Filmler, taşıyıcısı oldukları öyküler aracılığıyla insan zihnine sızarak gündelik hayatın içindeki yoğun sömürü ve vahşeti sermayenin lehine sıradanlaştırır. Bu ideolojik sızma, filmlerin seyirciyle kurduğu gerçeklik yanılsamasıyla gerçekleşir (Leslie, 2012). Kuşkusuz Adorno'nun bu görüşleri doğruluk payı taşımaktadır. Ancak özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen postkolonyalizm hareketleriyle birlikte sinemanın başta Avrupa ve üçüncü dünya ülkelerinde farklı biçim ve akımlar aracılığıyla toplumsal değişim hareketlerine oldukça önemli katkılar sundukları bilinmektedir. Dolayısıyla sinemanın üretim ilişkileri bakımından (yapım, dağıtım, tanıtım vs.) başından beri kapitalist sermayenin tekelinde olduğu düşüncesi doğru olmakla birlikte; bu egemenlik, dünya genelinde kamu kurumlarının özellikle agresif Hollywood sinemasına karşı ulusal ve bağımsız filmleri destekleyici bir refleks geliştirmesiyle kısmen sınırlandırılmıştır. Bu sınırlandırma ve bağımsız filmleri destekleyici kültür politikaları dünyanın birçok ülkesinde yönetmen sineması denilen bir sinema türünün doğmasına sebep

olmuş ve endüstriyel üretim ilişkilerinin ötesinde üretilen bu filmler kültürel anlamda büyük bir etki yaratmıştır. Sinema tarihi boyunca en nitelikli filmler stüdyoların egemenlik alanı dışında kalan yönetmenlerin çektiği filmlerden çıkmıştır. Çünkü bağımsız filmler bağımsız düşüncelere sahip yönetmenler tarafından üretilmektedir. Şeylere yönelik olan yerleşik bakışımızı sarsan, kendimizi ve doğru sandıklarımızı sorgulatan, tabularımızla oynayan ve zihinlerimizin sentetik huzurunu provoke eden filmler; insanları belirli bir kalıba dökerek kolay yönetilebilir hale getirmeye çalışan her türden endüstriyel ve ideolojik girişime karşı kültürel ve zihinsel bir direniş alanına dönüşür. Böylece farklı ve aykırı seslerin çektiği filmler aracılığıyla farklı olanların ya da ötekilerin birbirini bulması ve çoğunluğun içinde yalnız olmadığını fark etmesi kapitalist hegemonyanın kültürel çatlaklarını oluşturur.

Zone of Interest (İlgi Alanı, 2023, yön. Jonathan Glazer) filmi de bu anlamda önem kazanmakta ve toplama kamplarına dair aşına olduğumuz Yahudi merkezli soykırım anlatısını kırarak kamerayı bu kez Auschwitz toplama kampının uzun süre yöneticiliğini yapmış olan SS komutanı Rudolf Höss'ün aile hayatına çevirmektedir. Stanley Kubrick'in *Full Metal Jacket* (1987) filminde Amerikan askerlerini ilk kez Vietnamlı bir gerillanın gözünden göstermesindeki gibi bir tutum ortaya çıkmaktadır. Kamera bu sefer toplama kampında eziyet gören Yahudilerin arasındaki değil, Nazi Komutanın evinin içindedir. Filmin göstergebilimsel açıdan çözümlenmek istenmesinin sebebi ise görüntülerin temelanlamı ile yananlamının oldukça etkileyici bir biçimde tezatlar oluşturarak filmin anlam dünyasını ve tutumunu yansıtmasından ötürüdür.

1. Sinema ve Göstergebilim

Sinema filmlerini anlambilim açısından değerlendirebilmek için geliştirilmiş çeşitli yöntemlerden birisi olan göstergebilimsel yaklaşım bir yöntem olarak sinema filmlerinin belirli bağlamlarda analiz edilmesine olanak tanır. Genel olarak anlam yaratma ve anlamı analiz etme metotları oldukça karmaşık bir yapıya sahiptir ve insanlık tarih boyunca bu anlam ve anlamlandırma sorununa çeşitli biçimlerde yanıtlar üretmeye ve yöntemler geliştirmeye çalışmıştır (Adanır, 2012). Çağımızın en önemli ve gelişkin anlam yaratma ve aktarma araçlarının başında ise sinema gelmektedir. Günümüzde hemen hemen tüm sosyal bilim alanları (sosyoloji, felsefe, psikoloji, tarih, politika vs.) ve sanat alanları sinema ile aktif bir ilişki içindedir. Tüm bu disiplinler sinema filmlerinin anlamının çözümlenmesi noktasında çeşitli açılardan yaklaşım geliştirmektedirler. Göstergebilimsel yaklaşım ise filmleri analiz etmede sıklıkla tercih edilen bir yöntem olarak günümüzde hala kullanılmaktadır.

Göstergebilimin konusu en geniş anlamında göstergeler dizgesi oluşturan tüm anlam yapılarıdır. Bu yapılar bir dil yaratmasalar bile anlamı oluşturan öğeler düzenine sahiptirler

(Barthes, 2009). Genel anlamda görüntü ve sinema sanatı gösterge sistemleri açısından ele alındığında ideal bir forma sahiptir. Parça parça üretilmiş hareketli görüntülerden meydana gelen sinema filmleri belirli kurallar doğrultusunda anlamlı bir bütün oluştururlar. Bu kurallara göre film çekimleri yapılır, seslendirilir, renklendirilir ve müzik eklenerek son haline getirilirler. Aynı zamanda bu filmler üretildikleri anda tarihsel, kültürel ve sosyolojik özellikler kazanır. Bu anlamda sinema toplumsalın tam kalbinde yer alır (Adanır, 2012). Metz, yoğun montaj içeren filmlerin belirli bir kurallı yapıya boyun eğen sözdizimsel yapılara benzediğini iddia eder ancak sinemada dildeki gibi bir çift eklemcilikten bahsedilemeyeceğini de belirtir. Çünkü filmlerde zaten böyle bir şeye ihtiyaç yoktur. İmajın kendisini hem temel anlamı hem de yananlamı aynı anda var eder. Yani bir görüntü hem gösteren hem de gösterilendir. Örneğin bir filmde kuş göstermek isteyen bir yönetmen kuşun görüntüsünü de aynı anda göstermek durumundadır. Filmlerde çağırışım ile gösterme aynı anlama gelir (Büker, 2010; Andrew, 2018). Bunun dışında filmlerde en küçük öge olan çekimler dildeki cümleye denk gelmektedir. Çekimle kelime aynı anlama gelmez. Çünkü dildeki kelimelerin tek başlarına anlamları yoktur ancak çekimlerin tıpkı cümleler gibi anlamı vardır. Kelimeler bir veya daha fazla sesbirimden meydana gelirler ancak sinemada buna karşılık gelecek bir şey yoktur. Yakın ölçekten yapılan çekimler sesbirime karşılık olarak kabul edilemezler çünkü yakın çekimler nesnelliğin bir parçasıdır. Filmlerde anlambirime denk düşecek bir karşılık da yoktur (Büker, 2010; Andrew, 2018, s.330). Görüntü açısından değerlendirildiğinde temel anlam gösterilen şeyin hemen herkes tarafından görülen nesnel özelliklerini kapsar. Fakat yananlam ise aynı görüntünün yüklendiği duygusal, psikolojik, mecazi, politik ve benzeri anlamları kapsamaktadır (Adanır, 2013, s.19). Sinema tarihi boyunca işitsel ve görsel anlam üretimi konusunda elde edilmiş olan birikim; dile getirilmesi en zor ve en karmaşık anlam düğümlerini bile aşabilecek seviyeye ulaşmıştır (Wollen, 2017). Ancak sinemasal yananlam genellikle öznel bir süreci kapsamaktadır. Çünkü filmlerin yananamları onu izleyen kişinin kültürel ve entelektüel birikimine göre görünür ya da görünmez olacaktır.

Dilbilime ait olan kavramlar (kod, ileti, metin, yapı vs.) doğrudan sinemaya uyarlanamazlar ancak çeşitli kodlar filmsel iletilerin analizinde faydalı olabilecek olan araçlardan birisidir. Yönetmenler çektikleri filmlerde belirli kural ya da prensipleri kullanarak seyirciyle filmin anlam katmanları üzerinden çeşitli etkileşimler kurabilirler. Bu açıdan göstergebilimsel yaklaşım filmlerin halihazırda anlattıklarını tekrar etmek yerine filmlerden türeyen anlamları mümkün kılan ilkeleri ortaya koyar (Andrew, 2018). Metz sinemada temel anlam ve yananlam hakkında şunları söylemektedir:

“Sinema göstergebilimi bir yananlam göstergebilimi ya da bir temelanlam göstergebilimi olarak da tasarlanabilir. [...] yananlam incelemesi sinemayla bir sanat olarak (yedinci sanat kavramı) ilgilenmektedir. [...] film sanatı yazıyla aynı göstergebilimsel özelliklere sahiptir. Estetik güçlük ve düzenlemeler (bir yanda mısralar oluşturma, kompozisyon, figürler... diğer yanda çerçevelmeler, kamera hareketleri, ışık oyunları...) yananlamsal yinelemeler olarak kabul edilmektedirler. Üstelik bu yananlam yazında tamamen dilbilimsel bir anlama sahip olurken, yararlanılan dilde yazarın kullandığı birimlerle ilgili bir temelanlam üstüne oturmaktadır. [...] Bütün estetik dilyetlerinde büyük bir öneme sahip olan yananlamın gösterileni herhangi bir yazınsal ya da sinematografik ‘stil’, herhangi bir ‘tür’ (destan ya da western), herhangi bir ‘simge’ (felsefi, insancıl, ideolojik, vs.), herhangi bir ‘şiiirsel atmosfer’ olabilir. Göstergebilimsel açıdan gösteren olarak da temelanlamlı malzemenin tümüne sahiptir. Bu gösterenin aynı zamanda gösterilen işlevine sahip olduğu unutulmamalıdır. Amerikan gangster filmlerindeki bir rıhtımın parıldayan sokak taşları insanda bir korku ve acımasızlık duygusu uyandırmaktadır (yananlamın gösterileni). Bu aynı zamanda yeniden canlandırılan (vinçler ve sandıkların yer aldığı ıssız ve karanlık rıhtımlardır) görsel unsurlardır (temelanlamın gösterileni) ve belli bir rıhtım imgesi elde etmek amacıyla ışıklandırmaya dayalı bir çekim tekniğidir (temelanlamın göstereni). Görüldüğü gibi temel anlamında göstereniyle gösterileni birleşip yananlamın gösterenini oluşturmaktadır. Aynı rıhtımların sıradan bir çekimi seyirci üzerinde aynı etkiyi bırakmayacaktır. Gülümseyen bir çocuk görüntüsü çekimindeki çekim tekniği de aynı türden bir etkiye yol açmayacaktır. Film estetikçilerine kulak vermek gerekirse film hileleri filmin entrikasına hizmet etmelidir yoksa laf olsun diye yapılan hileler anlamsız şeylerdir. Bu ise yananlamın bir gösterilene sahip olabilmesi için ona uygun gösterenin temelanlamın gösteren ve gösterilenini devreye sokması gerektiğini söylemenin başka bir şeklidir” (1968/2012, s. 96).

Yukarıdaki kuramsal çerçeve ile Metz’in yapmış olduğu göstergebilimsel yaklaşımdan yola çıkarak daha sonra *Zone of Interest* filmi üzerine bazı analizlerde bulunacağız.

2. Nazi zihniyeti ve toplama kampları

İkinci Dünya Savaşı süresince hayatını kaybeden insanların gerçek sayısı hakkında farklı bilgiler olmasına rağmen genellikle yaklaşık olarak 60 milyon civarında insanın hayatını kaybettiği yönünde bir tahmin bulunmaktadır. Hayatını kaybeden insanların çoğunu siviller oluşturmaktadır ve kesin olmayan rakamlara göre savaşta yaklaşık 45 milyon sivil hayatını kaybetmiştir. Ancak bu rakamlar yine de güvenilir değildir. Çünkü dünya ölçeğindeki kayıp tahminleri oldukça farklılık göstermektedir. Örneğin İkinci Dünya Savaşı süresince Japon İmparatorluğu’nun işgali altında olan Çin’de 50 milyondan fazla kişinin öldüğünü ileri süren

iddialar vardır. Dolayısıyla savaşın küresel olarak gerçek bilançosu hiçbir zaman ortaya tam bir şeffaflık ile çıkarılamamıştır. Rakamlar genellikle Avrupa merkezli çatışmaların bilançolarını yaklaşık olarak yansıtmaktadır (nationalww2museum).

Savaş süresince yaşanan vahşet sonucu muazzam boyutlara ulaşan sivil ölüm oranlarından geriye en çok Yahudilerin Naziler ve müttefikleri tarafından uğradığı soykırımın rakamları kalmıştır. Bu durum muhtemelen Yahudiler üzerine uygulanan öldürme biçimlerinin korkunçluğu ve tahayyül edilemezliğine yönelik olarak yapılmış olan birçok önemli çalışmadan kaynaklanmaktadır. Ancak günümüzde soykırımın Yahudilerle özdeşleştirilmiş ve tekilleştirilmiş doğasının en büyük sac ayaklarından birisini sinema filmleri oluşturmaktadır. Sinema filmlerinin etkisi başka hiçbir medya aygıtının başaramayacağı ölçütlerde soykırımı Yahudi milletiyle eşleştirmiştir. Oysa ki bugünkü bilgilerimize göre toplama kampların oldukça yüksek miktarda Yahudi olmayan insanlar da yok edilmiş ve aynı insanlık dışı muameleyi görmüştür. Fakat bu öteki toplulukların trajedisi herhangi dış dokunur bir çalışma ile temsil edilememiştir. Bu konu, üzerinde düşünülmesi gereken noktalardan birisidir. Resmi rakamlara göre Naziler toplamda 6 milyon Yahudi'yi öldürülmüştür. Bu ölümlerden 2,7 milyonu Chelmno, Belzec, Sobibor, Treblinka ve Auschwitz-Birkenau öldürme merkezlerinde, 2 milyonu Doğu Avrupa'daki çeşitli yerleşim birimlerinde gerçekleşen toplu katliamlarda, 800 bin ile 1 milyon kişi ise Getto, çalışma kampları ve toplama kamplarında, 250 bin tanesini ise bu bölgelerinde dışındaki yerlerde gerçekleşen şiddet olaylarında öldürülmüştür (United States Holocaust Memorial Museum, 2024). Nazilerin organizasyon olarak tam anlamıyla açıktan bir totaliter rejim halini alması ikinci dünya savaşının hemen öncesine denk gelmektedir. Heinrich Himmler'in organizasyonu genişletme ve tekel altına alma stratejisi çerçevesinde imzaladığı bir emir sonucunda Nazi partisine ait SS Güvenlik Servisi; Gestapo ile Devlet Güvenlik Polisi teşkilatını birleştirerek Reich Güvenlik Merkez Bürosuna (RSHA) dönüştürmüş ve organizasyonun başına da Reinhardt Heydrich getirilmiştir. Böylece bütün polis yetkilileri bir gecede simetrik unvanlarla RSHA'ya aktararak parti devleti yapısı pekiştirilmiştir. SS teşkilatına bağlı on iki tane merkezden biri olan RSHA, Yahudileri yakalayan ve toplayan Asayiş Polisi Merkez Bürosu ve Toplama kamplarıyla imha sürecinin ekonomik ayağından sorumlu Yönetim ve Ekonomi Merkez Bürosu (*SS-Wirtschafts- Vervaltungs-hauptamt*) ile birlikte totaliter sistemin en önemli sacayaklarını oluşturmuştur (Arendt, 2012).

Bugün istatistiki rakamların dünyasına ait bir veriye dönüşmüş olan insanların nasıl bir şeytani zihniyetin ve organizasyonun elinde can verdiklerini anlamak hem dünü hem de bugünü anlamak açısından oldukça büyük bir önem taşımaktadır. Çünkü Nazi zihniyeti sanıldığı kadar aksine salt Nazilere ait değildir. Dünyadaki pek çok toplum yeterli güç ve nefret seviyesine

ulaştığında Ötekine karşı kontrolsüz bir teröre girişerek kolaylıkla Nazilere öykünebilmektedir. İkinci Dünya Savaşı ertesinde yaşanan küçük, orta ya da büyük ölçekli savaşlar ile günümüzde devam eden yok etme süreçleri (Örneğin Filistin halkına İsrail Devleti ve müttefikleri tarafından uygulanan soykırım, tehcir ve şiddet sarmalı) bu soykırım zihniyetinin yansımalarıyla doludur. Öte yandan 1992-1995 yılları arasında Bosna-Hersek savaşı sırasında yaşanan Srebrenitsa soykırımı, Nazilere özgü soykırımcı zihniyetin her toplumda uyuyan ve fırsatını bulduğunda hortlayan bir heyula olduğunu ispatlayan en yakın tarihli örneklerden birisidir. Bu açıdan Nazi soykırım terörünü anlamak çağdaş soykırım teşebbüslerini yenilgiye uğratmak ve medeniyeti ayakta tutmak açısından tarihi ve ahlaki bir sorumluluktur.

Her şeyden önce Nazi zihniyetinin mimari anlamda estetikten yoksun fakat işlevsel bir dışavurumu olarak kabul edilebilecek olan toplama kampları; insanlıktan çıkarılan bireylerin yok edilmesine endeksli endüstriyel bir sistemdir (Lindeperg, 2011). Geçmiş yüzyıllarda sömürgeci güçlerin insan emeğini köleleştirme sürecinde karşılaştığı direnişi kırmak üzere uyguladığı dehşet verici cezalandırma yöntemleri, toplama kamplarında savaş süresince aktif olarak en ilkel biçimiyle uygulama ve test edilme alanı bulmuştur. Kamplarda öncelikli hedef insan onurunu ve özsaygısını ayaklar altına almaktır. Bunun için gereken her türlü işkence, şiddet ve tecavüz bir yöntem olarak sistematik biçimde mahkumlar üzerinde tatbik edilmiştir. Mahkumlar üzerinde yaratılan korkunun boyutunu anlamak açısından kamplarda köle olarak çalışırken hayatını kaybeden insanların cansız bedenlerine yapılanları görmek bile yeterlidir. Aşağılamanın ve nefretin son aşaması olarak kabul edilebilecek olan cesetleri parçalara ayırma ve onları gündelik eşyalara dönüştürerek insanın ölüsünden bile fayda sağlama isteğidir. Ölümlere saygı gösterilmesi gerektiğine dair tüm inançlarda yer alan temel bir öğretiyi bile ayaklar altına alan bu yaklaşım, Nazi Lebensraum psikolojisinin bir yansımadır (Silverman, 2015). Öldürme kamplarında uygulanmış olan tüm bu akıl almaz vahşet sistemi, şeytani hedefler doğrultusunda yüksek düzeyde bilimsel ve teknik bilginin kullanıldığı en önemli tarihsel örneklerin başında gelmektedir (Bauman, 1997). Alanlarında uzman ve yüksek eğitilmiş bürokratlardan oluşan *Reichsicherheitshauptamt* organizasyonuna bağlı Yönetim ve Ekonomi Merkez Bürosu kampların işletmesinde maksimum ekonomik fayda sağlamak için tüm süreçleri yakında takip etmiştir (Bauman, 1997). Nazizm düşüncesi bir ideolojiden ziyade bir doktrine benzemektedir. Dünyayı kapsamlı bir şekilde ele almaktan ziyade olguları kendi faydası namına eğip büken ve belirli hedeflere indirgeyen katı bir militarist öğretinin gündelik yaşamı şekillendirdiği ilişkiler zincirinden meydana gelmektedir. Nazi öğretisi Akılcılık ve Pozitivizm gibi Aydınlanma Çağı sonrası ortaya çıkmış olan ve modern medeniyeti temsil eden değerlerin içlerini boşaltarak araçsallaştıran ve biçimsel düzeye indirgeyen bir anlayışına

sahiptir. Aslında bu Akıl araçsallaştırma girişimi Nazizm'den çok daha önce bizzat kapitalizm tarafından gerçekleştirilmiştir. Aydınlanma Çağı filozoflarının büyük umutlarla ortaya attıkları insani idealler 19. yüzyıla gelindiğinde artık bir zamanlar ifade ettikleri büyük ahlaki konumlarını muhafaza etmemekteydi. Özellikle sömürgecilik hareketleriyle başlayan Batılı devletler arasındaki egemenlik ve zenginleşme mücadelesi 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde I. Dünya Savaşına sebep olmuş ve bu savaşın yarattığı sonuçlar ise Nazizm ve Faşizm gibi siyasi istibdatları yaratarak II. Dünya Savaşına yol açmıştır. Bu anlamda Frankfurt ekolünün iki önemli düşünürü Horkheimer ve Adorno tarafından Aydınlanmacı düşüncenin kapitalist modernite tarafından içinin boşaltılması çok güçlü bir şekilde eleştirilmiştir. Horkheimer ve Adorno, Aydınlanma ülkelerine yönelik gerçekleştirilen ihanetin modern Batı medeniyetinin altına dinamit koyduğunu belirtirler. Aydınlanma düşüncesi kuramsal olarak her şeyden önce barbar bir hayatı medeni ve barışçıl hale getirmeyi ve dünyayı bilimsel akıl aracılığıyla gizlerinden arındırmayı hedefleyerek insanlığı (muhtemelen Batılı insanı) esenliğe taşımayı istemiştir. Ancak elbette ki hem Adorno hem Horkheimer, kapitalist bir sistemin egemen olduğu bir dünyada gerçek anlamda bir değerler sisteminden bahsedilemeyeceğinin ve bilim ile tekniğin sermayeye hizmet ettiği ölçüde destekleneceğinin farkındadırlar (2010). Onların eleştirisi esasen kapitalizmin palazlanmasına müsaade eden toplumlara ve aydınlarıdır. Sonuçta modern toplumu yaratmış olan sistem tüm yapı ve kurumlarıyla devasa bir kapitalist girişimin eseri olduğuna göre kapitalin kendi doğasına aykırı hareket etmesi beklenmemelidir (Giddens, 1996). Son tahlilde 20. Yüzyılın en büyük trajedisine neden olan Nazizm başta olmak üzere tüm totaliter sistemler kapitalizmin sömürgecilik tarihinden ilham almış ve bu mirası daha da ileriye taşımıştır.

3. Zone of interest üzerine

Tüm filmler bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde özne-nesne ilişkileri açısından oldukça fazla bilgi üretirler. İzleyiciler her defasında filmlerin ele aldığı tarihsel, toplumsal, psikolojik vs. olguları belirli bir bakış aracılığıyla çarpıtılmış, estetize edilmiş ve filtrelenmiş olarak görür. Böylece görüntüler salt görüntü olmaktan çıkarak montajlanan görüntülerin toplamı olarak bütüncül bir bakış ya da anlam üretir. Görüntüler aracılığıyla dizgelenen anlam ideolojik, tarihsel, toplumsal vb. çözümlemelere açık hale gelir. Bu olgular aynı zamanda tarihsel olarak da birçok veri sunarlar (Ferro, 2017). Çünkü hem fotoğrafik hem de sinematografik görüntünün doğası şeyleri uzam-zamandaki nesnel haliyle aktarabilme özelliğinden ötürü kanıtlayıcı özelliklere sahiptir (Baudrillard, 2012; Sontag, 2011; Armes, 2019; Bazin, 1967). Holokost ile ilgili ticari filmler genellikle izleyiciye nispeten güvenli ve önceden belirlenmiş bir konum, rahat bir mesafe, ahlaki netlik, acıma ve hürmet tatminleri sunar (Herzog, 2024). *Zone of*

Interest (İlgi Alanı, 2023, yön. Jonathan Glazer) filmini toplama kampları hakkında geçmişte yapılmış olan diğer ticari filmlerden farklı kılan en önemli taraf belki de Auschwitz kampının yönetiminden sorumlu olan başarılı SS komutanı Rudolf Höss (*Christian Friedel*) ve ailesinin Auschwitz toplama kampıyla bitişik olan yaşamını ele almasıdır. Auschwitz toplama kampının hemen yanında büyük bir alana kurulmuş olan yaşam kompleksinde geçen hikâye; işgal, yağma ve şiddete dayalı Nazi *Lebensraum* (*Yaşam alanı*) doktrininin gündelik yaşamdaki karşılığını göstermektedir. *Lebensraum*'un somutlaşmış hali olan bu geniş arazideki yerleşimcilik projesi; içinde barındırdığı yazlık ve kışlık botanik bahçeleri, yüzme havuzu, çimleri ve geniş oyun alanıyla Rudolf Höss ile Eşi Hedwig'in (*Sandra Hüller*) ve aynı zaman orta sınıf Nazi ailelerinin tüm hayatları boyunca hayalini kurdukları yaşam şeklini temsil etmektedir. Filmin büyük kısmında ayrıntılarıyla gördüğümüz ve *Lebensraum* imgesindeki tüm ihtiyaçlara karşılık gelen bu konut yapısı özü itibariyle bir çeşit Nazi Disneyland'ını ya da Nazi ütopyasını andırmaktadır. Bitişik oldukları Toplama Kampı dikkate alınmadığı takdirde yapının etrafı ormanlar, göller ve akarsularla çevrilidir. Ayrıca tarımsal faaliyetlerde bulunmaya elverişli bir toprak yapısı vardır. Botanik faaliyetlerine uygundur ve birçok meyve veya sebze yetiştirilebilmektedir.

Film görsel açıdan yukarıda bahsettiğimiz temiz ve renkli görüntüler minvalinde ilerlerken, kampların tahayyül edilemez koşullarının gerçekliği ile Höss'ün ailesinin içinde bulunduğu huzurlu gerçekliğin koşullarını sürekli çarpıştır. Ancak bu çarpışma Eisenstein sinemasından aşına olduğumuz diyalektik kurgu biçimiyle gerçekleşmez. Yani çarpışan görüntüler keskin bir tez/anti-tez şeklinde dizgeler oluşturmaz. Çarpışan şey daha çok Rudolf Höss'ün *Lebensraum*'unun sunduğu ve Nazi zihniyetini temsil eden büyük, geniş ve düzenli yaşam görüntülerine karşılık Auschwitz'ten ara sıra *Lebensraum*'a şarapnel parçası gibi düşen ya da yansıyan hakikatin sessel ve görsel parçacıklardır. Bu parçacıklar *Lebensraum*'un sahte refah ve huzur görüntülerini kirletir. Bu kirlenme ise filmin görüntülerinin temelanlamına karşılık daima tezat bir yananlam oluşturur. Höss ailesinin katliamların yanı başında umarsızca keyfini sürdürdüğü yaşamları artan oranda bir dehşet duygusu yaratır. Böylece ilk kez kurbanların etrafına yuvalanmış olan ve onlardan yağma edilenlerle zenginleşen cellatlar nesneleşirler. Film, Nazi cellatlarının aileleriyle birlikte geçirdiği gündelik hayatı mercek altına alan bir sosyolojiye yönelir. Kameranin genellikle sabit durması ve karakterlere fazla yaklaşımadan belirli bir mesafede çekimleri gerçekleştirmesi de biçimsel olarak bu inceleme savını destekler (Herzog, 2024). Şimdi aşağıda seçilmiş olan temsili görüntü üzerinden göstergebilimsel bir çözümleme yaparak ilerleyelim:

Şekil 1 Auschwitz yanındaki evin bahçesinde havuz eğlencesi. Zone of Interest,2023. Yön. Jonathan Glazer. (The Guardian).

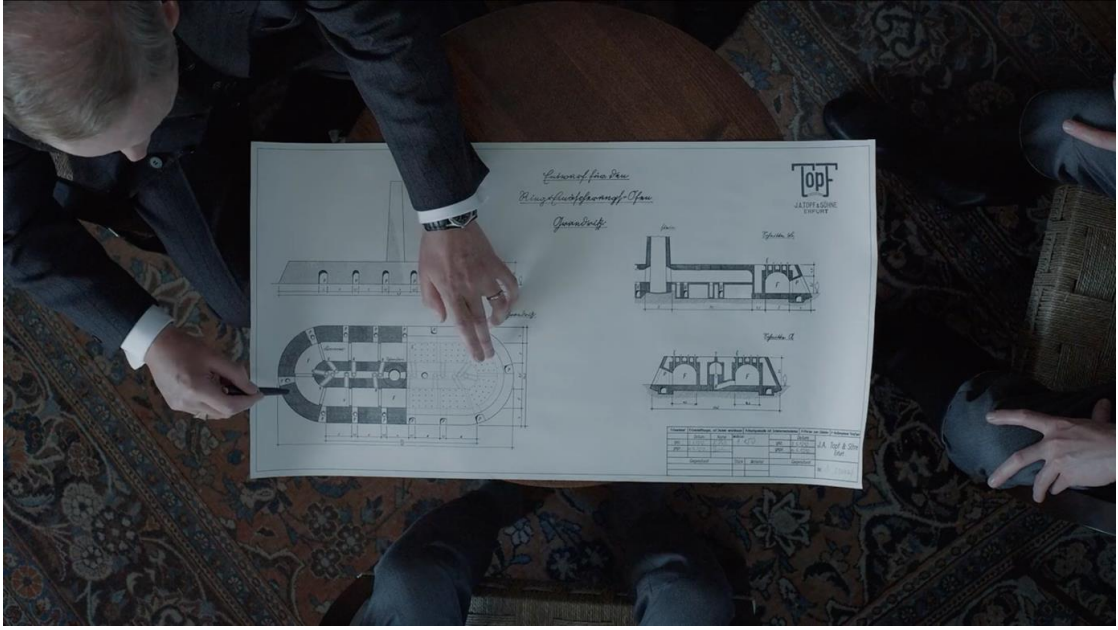


Temelanlamanın Göstereni Nazi yetkilileri ve ailelerinin hep birlikte eğlendiği geniş açıdan çekilmiş Auschwitz Toplama Kampıyla bitişik bahçe görüntüsü	Temelanlamanın Gösterileni Doğal ışık altında çekilmiş Auschwitz Toplama Kampıyla bitişik bahçenin renkli görüntüsü ve eğlenen insanların mutluluğu
Yananlamanın Göstereni (Temelanlamanın göstereni ve gösterileni birlikte yananlamanın gösterenini oluşturmaktadır)	
Yananlamanın Gösterileni (Toplama kampı yanındaki bahçede hep birlikte eğlenen Nazi ailelerinin duyarsızlığının insanda yarattığı iğrenme ve gamsızlık duygusu)	

Filmde Rudolf Höss veya eşi Hedwig'in sıkı bir Hitler fanatikliği ya da Nazizm ideolojisine yüksek derecede bağlılıklarını gösteren özel bir vurgu yoktur. Ancak Höss'ün derin kariyerist hırsları ve aşırı mükemmeliyetçiliği zaten kendisinin zihniyet olarak doğal bir Nazi olduğunu ortaya koymaktadır. Yeteneklerini erdemsizlikler uğruna araçsallaştırma konusunda herhangi ikilem yaşamaz. Höss, film boyunca görevine ve taahhütlerine bağlı olarak üzerine düşenleri harfiyen yerine getiren kariyerist bir bürokrat profili çizer. Daha fazla başarıdan başka

bir isteği yoktur. Savaş ise yeteneklerini sergileme ve hızla yükselme açısından ona bulunmaz bir fırsat sunmaktadır. O da bu fırsatı sonuna kadar kullanır. Başarının kriterleri ise bellidir: Kamplardaki imha sürecini mümkün olan en yoğun ve en ekonomik şekilde gerçekleştirmek. Bu yüzden konutuna davet ettiği mühendislik firması yetkililerinin yeni yapılacak krematoryumun inşa planlarını anlattığı toplantıyı ciddiyle dinler. Yeni yapılacak krematoryum bir mühendislik harikasıdır ve 24 saat aralıksız çalışarak imha sürecini hızlandıracak bir tasarıma sahiptir. Zaten en korkunç olan kısımda burasıdır.

Şekil 2 Auschwitz kampında kurulacak olan krematoryumun teknik çizimi. Zone of Interest (İlgi Alanı). Yön. Jonathan Glazer, 2023. (Filmden alınan ekran görüntüsü)



Temelanlamanın Göstereni Höss ve diğer mühendislerin yer aldığı üst açıdan çekilmiş krematoryumun krokisinin görüntüsü	Temelanlamanın Gösterileni Doğal ışık altında çekilmiş toplantı masasındaki krematoryum krokisine eşlik eden soğuk ve profesyonel iş görüşmesi
Yananlamanın Göstereni (Temelanlamanın göstereni ve gösterileni birlikte yananlamanın gösterenini oluşturmaktadır)	
Yananlamanın Gösterileni (Krematoryum krokisinin üzerinde insanların nasıl aralıksız şekilde yakılacağına detaylarıyla anlatılmasının insanda yarattığı korku ve dehşet duygusu)	

Rudolf Höss, Auschwitz'te göstermiş olduğu operasyonel başarılarından dolayı Macaristan'daki 700 bin Yahudi'nin imha kamplarına aktarılması operasyonunu yönetmek üzerine Oranienburg'a atandığında, karısı kendisinin *Lebensraum*'daki evlerinden ayrılmayacağını fakat isterse kendisinin tek başına gidebileceğini söyler. Hedwig için önemli olan hayalini kurduğu bu yerde yaşamaya devam etmek ve bahçesinden, çiçeklerinden ya da havuzundan uzakta olmamaktır.

Kamplardaki yok etme ve vahşet sistemi Hedwig'in yaşadığı bu Nazi ütopyasını besleyen ana hammadde kaynağıdır ve bu kaynaktan uzakta kalmayı göze alamaz. Onun ütopyası kampların varlığına -tıpkı evlerinin mimari yapısında olduğu- göbekten bağlıdır. Öyle ki Hedwig, mahkumların getirildiği kamptan evlerine ulaştırılan kargo paketlerinden çıkan en değerli eşyaları mülk edinmek veya başkalarına dağıtmak konusunda herhangi bir ahlaki ikilik yaşamaz. Ganimet olarak evlerine getirilmiş olan kürk mantoyu ayna karşısında çocuksu bir heyecanla dener. Ailenin en büyük oğlan çocuğu geceleri yatmadan önce sahiplerinin ağzından sökülmüş olan altın dişleri bir koleksiyoncu edasıyla büyüteç yardımıyla inceler. Yerel halktan insanlar evde hizmetçi olarak çalıştırılır.

Bahçedeki ekinlere kamptan getirilen kemik tozları gübre olarak serpilir ve toprak bir tırmık yardımıyla bellenir. Kısaca toplama kamplarından elde edilen her türlü fayda *Lebensraum*'un dünyasına yayılan ve yerleşen Nazi-Cermen topluluklarını ve Nazi-Cermen ekonomisini sübvanseder. Bu anlamda filmde ele alınan Auschwitz Toplama Kampı hem büyük ölçekli yapısı hem de krematoryum gibi toplu imha süreçlerini hızlandıran teknolojik tasarımları bünyesinde barındırmasından dolayı savaş boyunca aktif olarak hizmet veren tüm diğer kampları sembolize eden önemli bir mekandır.

Şekil 3 Sandra Hüller (Hedwig Höss) Auschwitz'ten gelen kürk mantoyu denerken. Zone of Interest (İlgi Alanı). Yön. Jonathan Glazer, 2023. (The Guardian).



Temelanlamanın Göstereni Çeşitli mobilyaların yer aldığı odada Hedwig'in kürk mantoyu denerken geniş açıdan çekilmiş görüntüsü	Temelanlamanın Gösterileni Gün ışığı etkisiyle çekilmiş odadaki koyu kahverengi mobilyalarla aynı renkte olan Kürk mantonun boğuculuğu
Yananlamanın Göstereni (Temelanlamanın göstereni ve gösterileni birlikte yananlamanın gösterenini oluşturmaktadır)	
Yananlamanın Gösterileni (Hedwig'in duygudan yoksun yüz ifadesinin insanda yarattığı barbarlık duygusu)	

Hedwig Höss'ün annesi Linna Hensel (*Imogen Kogge*) filmin ortalarına aniden ziyarete geldiği bölüm oldukça önemlidir. Filmin başından beri Toplama Kampları ekosisteminin dışında yer alan hiç kimse filmde görünmez. Bu açıdan değerlendirildiğinde başından beri yönetmen Jonathan Glazer tarafından bilinçli bir şekilde inşa edilen filmim kapalı devre dünyası, gerçekten de savaş dönemindeki kampların kapalı devre ekosistemini seyirciye başarılı şekilde aktarır. Bu noktada anne Linna Hensel'in kızı Hedwig ve torunlarını ziyarete gelme bahanesiyle aniden filme dahil edilmesiyle anlatısal anlamda bir yabancılaştırma etkisi

yaratılır. Bu yabancılaştırma etkisi filmin başından o ana kadar geçen sürede kamptaki tutsakların çığlıklarına, silah seslerine ve krematoryumun alevlerine içten içe alışmış olan algımızda gerçekleşir. Çünkü Nazi gündelik yaşamının sıradan bir parçası haline gelmiş olan bu sistematik vahşetin parçacıklarını güvenli bir mesafeden gözetleyen ve dinleyen duyularımız, film ilerledikçe duyarsızlaşma eğilimi gösterir. İşte tam bu noktada olaylarla doğrudan alakası olmayan biri hikâyeye giriş yapar. Böylece kısa süreliğine de olsa dışarıdan bir gözün Toplama Kamplarında olan biteni nasıl gördüğünü ve herhangi bir ahlaki tutum alıp almayacağını gözlemleme şansı elde ederiz. Fakat Linna Hensel büyük bir keyifle kızı Hedwig'in Lebensraum'da kurulu olan ihtişamlı aile düzenini, botanik bahçesini ve çevredeki peyzajlarını keşfeder. Kızı Hedwig'in mihmandarlığında silah sesleri, çığlıklar ve inlemeler eşliğinde kampın hemen yanında kurulmuş olan bahçedeki küçük bostanda kısa bir turistik gezi yapıp çardakta dinlenirler. Dolayısıyla ortada bir zamanlar Aydınlanma Çağı düşünürlerinin idealize ettiği gibi iyi bir etikle yoğurulmuş bireye dair herhangi bir ahlaki ve vicdani bir utanma gerçekleşmez. Onlarda tıpkı herhangi bir ülkedeki burjuvalar gibi aynı hamurdan (çamurdan) meydana gelmişlerdir. Onların *ilgi alanı* tıpkı diğer insanlar gibi statü, zenginlik, mal mülk, tatil gibi maddi kaygıları giderme üzerine kuruludur. Doğuştan katil değillerdir ve gelecekle ilgili hayallerine aşıklardır. Bu hayali onlara veren ise Lebensraum'dur (Northrup, 2024; Herzog, 2024). Buna rağmen Linna Hensel gece yatarken adeta bir kâbus gibi odasını aydınlatan krematoryumun cehennem alevinin yansımaları karşısında donakalır ve ertesi gün bir mektup bırakarak erkenden bölgeyi terk eder. Annesi Linna Hensel'in mektubunu sessizce okuyan Hedwig ise tıpkı kamptaki mahkumlar gibi mektubu da evdeki kuzinenin fırınına atarak yakar. Bu mektubun içeriği filmde öğrenilmez ancak gerisinde ahlaki ya da vicdani bir azaptan kaynaklı bir öfke olmadığını iddia edebiliriz. Çünkü ahlaki ve vicdani herhangi bir tutum geliştiren birisinin kamptaki nesnel koşulları görmeden de bunu yapabilmesi mümkündür. Dolayısıyla Linna Hensel'in bölgeyi terk etmesi olsa olsa yaşanan katliamın şahidi olmaktan kendini kurtarma girişimidir.

Şekil 4 Auschwitz kampının yanında kurulmuş bostan görüntüsü. Hedwig ve Annesi. Zone of Interest (İlgi Alanı). Yön. Jonathan Glazer, 2023. (filmden alınan ekran görüntüsü)



Temelanlamanın Göstereni	Temelanlamanın Gösterileni
Çiçeklerin, sebzelerin ve Toplama Kampının yer aldığı geniş açıdan çekilmiş bostan görüntüleri	Parlak gün ışığında çekilmiş sebzeler ve çiçeklerin yer aldığı yemyeşil bahçe ve Toplama Kampı görüntüleri
Yananlamanın Göstereni (Temelanlamanın göstereni ve gösterileni birlikte yananlamanın gösterenini oluşturmaktadır)	
Yananlamanın Gösterileni (İnfazların gerçekleştiği Toplama Kampı yanındaki bahçenin yemyeşil atmosferinde keyifle gezinen Linna ve Hedwig'in rahat tavırlarının insanda uyandırdığı acımasızlık ve vicdansızlık duygusu)	

Sonuç

Şunu açıkça anlamamız gerekir ki *Zone of Interest* (İlgi Alanı, 2023, yön. Jonathan Glazer) filmi İkinci Dünya Savaşı'nda yaşanan temerküz ve imha kampları trajedisini yaratan özneler üzerine bir eserdir. Bu sebeple bu tarz bir yaklaşımla yapılmış olan bir filmin doğrudan doğruya soykırım üzerine yapılmış bir eser olduğunu söylemek zordur. Ancak soykırımı yapanlar üzerine yapılmış olan en iyi eserlerden birisi olduğu söylenebilir. Kısıtlı mekânsal

alanı, tarihsel gerçekliğe öykünmeden renkli şekilde -aktüel- çekilmiş sinematografisi ve ses tasarımıyla birlikte düşünüldüğünde film biçimsel olarak başlı başına bir yananlam üretmektedir. Bu anlam tek bir mekân üzerinde duvarlar ve dikenli tellerle ayrılmış iki farklı dünyanın yan yana olsalar bile gerçekliklerinin birbirinden ne kadar yalıtılmış olduğunu göstermektedir. Filmin en önemli noktası budur. Naziler, kampların içi ve dışını kesin bir şekilde birbirinden yalıtmayı başaramamıştır. Bu yalıtım hem fiziki hem de ahlaki olarak gerçekleştirilmiştir. Çünkü nesnel olarak görmediğimiz veya şahit olmadığımız suçların bizi ahlaki olarak daha az sarsacağı gerçeğinden hareket edersek temerküz kamplarının kurulmasının ardındaki zihniyeti ve niyeti de iyi anlamış oluruz. Öyle ki Nazilerin *Nihai Çözüm (die Endlösung)* planlarını gözden ırak yerlerde gerçekleştirmeyi tercih etmesi, potansiyel karşılaşmaların minimuma indirildiği takdirde toplumsal vicdan ve ahlaki olabildiğince az rahatsız edeceğini bilmelerinden kaynaklanmaktaydı. Son olarak filmin günümüzde geçiyormuş algısı yaratan sinematografisi de -Alain Resnais'in *Gece ve Sis (Nuit et brouillard, 1955)* belgeselindeki epilogda belirttiği gibi- Toplama Kamplarını tarihin her dönemi için güncel bir tehlike olarak görmesinden kaynaklanmaktadır.

Kaynaklar

- Adanır, O. (2012). *Sinemada anlam ve anlatım*. Say Yayınları.
- Adanır, O. (2013). Göstergebilimsel film kuramı. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları 2* (s. 13-32). Su.
- Andrew, J. D. (2018). *Büyük sinema kuramları*. (Çev. Z. Atam). Doruk Yayınları.
- Arendt, A. (2012) *Kötülüğün Sıradanlığı Adolf Eichmann Kudüs'te*. (Çev. Ö. Çelik). 2. Baskı. Metis Yayınları.
- Armes, R. (2019). *Sinema ve gerçeklik*. (Çev. Z. Özen Barkot). Doruk Yayınları.
- Baker, U. (2011). *Beyin ekran*. (Derl. E. Berensel). Birikim Yayınları.
- Barthes, R. (2009). *Göstergebilimsel serüven*. (Çev. M. Rifat, S. Rifat). Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *Kusursuz cinayet*. (Çev. N. Sevil). Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (1997). *Modernite ve Holocast*. (Çev. S. Sertabiboğlu). Sarmal Yayınevi.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. (Çev. İ. Türkmen). Ayrıntı Yayınları.
- Bazin, A. (1967) *What is cinema*. (Çev. H. Gray). University of California Press.
- Benjamin, W. (2011). *Pasajlar*. (Çev. A. Cemal). Yapı Kredi Yayınları.
- Büker, S. (2010). *Sinemada anlam yaratma*. Hayalbaz Kitap.

- Ferro, M. (2017). *Sinema ve Tarih*. (Çev. H. Demir). Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (1996). *The Consequences of Modernity*. Polity Press.
- Glazer, J. (Director). (2023). *Zone of Interest* [Film]. Film4, Access Industries, Polish Film Institute, JW Films, Extreme Emotions.
- Herzog, A. (2024). Proximities of Violence: *The Zone of Interest*. *Film Quarterly*. 77 (3), 8–21.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (Çev. Ülner, N.-Karadoğan Öztarhan E.) Kabalcı Yayınevi.
- Leslie, E. (2012). Adorno, Benjamin, Brecht ve Sinema. *Sinemayı anlamak: Marksist perspektifler*. (Çev. E. Yılmaz). (Ed. M. Wayne). De ki Yayınları.
- Lindeperg, S. (2011). Night and Fog: A History of Gazes. *Concentrationary Cinema: Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's Night and Fog*. (Ed. Griselda Pollock & Max Silverman). Berghahn Books.
- Metz, C. (2012). *Sinemada anlam üstüne denemeler*. (Çev. Oğuz Adanır). Hayalperest Yayınevi.
- Northrup, R. (2024). There's No Pang Of Conscience: Why Hedwig's Mother Leaves Auschwitz Clarified By Zone of Interest Director. <https://screenrant.com/zone-of-interest-movie-hedwig-mother-auschwitz-response/>
- Ryan, M. & Kellner, D. (2016). *Politik Kamera*. (Çev. E. Özsayar). Ayrıntı Yayınları.
- Silverman, M. (2015). *Palimpsestic Memory: The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*. Berghahn Books.
- Sontag, S. (2011) *Fotoğraf üzerine*. (Çev. O. Akinbay). Agora Kitaplığı.
- Stam, R. (2021). *Yıkıcı Film*. (Çev. O. Orhangazi). Ayrıntı Yayınları.
- The National WWII Museum. Research Starters: Worldwide Deaths in World War II. <https://www.nationalww2museum.org/students-teachers/student-r> .
- United States Holocaust Memorial Museum. Introduction to the Holocaust. Holocaust Encyclopedia. <https://encyclopedia.ushmm.org/>
- Wollen, P. (2017). *Sinemada göstergeler ve anlam*. (Çev. Z. Aracagök, B. Doğan). Metis Yayınları.