

# e-Kurgu

Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi  
**Uluslararası Hakemli Dergisi**  
Online Journal of the Faculty of Communication Sciences

34 01

CİLT VOLUME

SAYI NUMBER

**Mart 2026**

March 2026

**Editör / Editor**

Çağlar GENÇ (Doç. Dr. / Assoc. Prof.)

**Editör Yardımcısı / Co-Editor**

İsmail KAPLAN (Dr. Öğr. Üyesi / Asst. Prof.)

**Alan Editörleri / Field Editors**

İzlem VURAL (Doç. Dr. / Assoc. Prof.)

Tezcan ÖZKAN KUTLU (Doç. Dr. / Assoc. Prof.)

Meltem CEMİLOĞLU (Doç. Dr. / Assoc. Prof.)

Yusuf Zafer Can UĞURHAN (Doç. Dr. / Assoc. Prof.)

Onur YUMURTACI (Dr. Öğr. Üyesi / Asst. Prof.)

Gülçin SALMAN (Dr. Öğr. Üyesi / Asst. Prof.)

Lütfiye YAŞAR BİLİCİ (Dr. Öğr. Üyesi / Asst. Prof.)

**Mizanpaj Editörü / Layout Editor**

Vedat MUTLU (Arş. Gör. Dr. / Res. Asst Ph.D.)

**Yazım Editörü / Copy Editor**

Elif GÜNTÜRKÜN (Arş. Gör. / Res. Asst)

### **Danışma Kurulu / Advisory Board**

Hasan AKBULUT, İstanbul University, İstanbul, TÜRKİYE  
Alper ALTUNAY, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE  
Nejdet ATABEK, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE  
Nilay BAŞOK OKUMUŞ, Ege University, İzmir, TÜRKİYE  
Sema Yıldırım BECERIKLI, Ankara University, Ankara, TÜRKİYE  
Mutlu BINARK, Hacettepe University, Ankara, TÜRKİYE  
Meltem BOSTANCI, İstanbul University, İstanbul, TÜRKİYE  
İncilay CANGÖZ, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE  
İsmet Pelin DÜNDAR, Ege University, İzmir, TÜRKİYE  
Haluk GERAY, Ankara University, Ankara, TÜRKİYE  
Halil İbrahim GÜRCAN, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE  
Süleyman İRVAN, Üsküdar University, TÜRKİYE  
Ahmet KALENDER, Selçuk University, Konya, TÜRKİYE  
Işıl KARPAT AKTUĞLU, Ege University, İzmir, TÜRKİYE  
Barış KILINÇ, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE  
Abdullah KOÇAK, Selçuk University, Konya, TÜRKİYE  
Nezih ORHON, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE  
Cem PEKMAN, Kocaeli University, İzmit/Kocaeli, TÜRKİYE  
N. Serdar SEVER, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE  
Deniz TAŞCI, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE  
Emine YAVAŞGEL, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye  
Besim YILDIRIM, Ataturk University, Erzurum, TÜRKİYE  
Erkan YÜKSEL, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE  
N. Aysun AKINCI, Anadolu University, Eskişehir, TÜRKİYE

### **Kurumsal Kimlik Tasarımı / Corporate Identity Design**

Eren GÖKSEL (Öğr. Gör. / Lecturer)

## EDİTÖRDEN

Değerli okurlarımız, kıymetli meslektaşlarım,

Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi'nin köklü yayın geleneğinin bir yansıması olan Kurgu dergisinin yeni sayısı ile sizlerle buluşmanın kıvancını yaşıyoruz. İletişim çalışmalarının, geleneksel medyadan yeni medya ekosistemine uzanan geniş bir yelpazede toplumsal, kültürel ve teknolojik dönüşümleri anlamlandırmadaki rolü her geçen gün daha da belirginleşiyor. Bu sayımızda da sinemadan dijitalleşmeye, kültürel bellekten eğitim iletişimine kadar alan yazına derinlik katacak birbirinden değerli çalışmaları DergiPark üzerinden açık erişimle istifadenize sunuyoruz.

Akademik bilginin üretimi ve yayılması, titiz ve uzun soluklu bir emeğin ürünüdür. Bu bağlamda, fakültemizin vizyonunu yansıtan bu sayının ortaya çıkmasında yazılarıyla dergimize değer katan tüm araştırmacılara, kör hakemlik sürecinde makaleleri özenle değerlendiren kıymetli hakemlerimize ve derginin mutfağında özveriyle çalışan yayın kurulu üyelerimize derin şükranlarımı sunuyorum.

Yeni sayımızın iletişim bilimleri alanındaki tartışmaları zenginleştirmesini ve gelecek çalışmalara ilham olmasını dilerim.

Saygılarımla.

Doç. Dr. Çağlar GENÇ

## FROM EDITORIAL

Dear readers, esteemed colleagues,

We are delighted to present the latest issue of Kurgu, a journal that reflects the long-standing publishing tradition of the Faculty of Communication Sciences at Anadolu University. The role of communication studies in interpreting social, cultural, and technological transformations from traditional media to the new media ecosystem is becoming increasingly evident with each passing day. In this issue, we are pleased to present a collection of valuable studies that will enrich the literature, ranging from cinema to digitalization, cultural memory, and educational communication. That issue is available to you via open access on DergiPark.

The production and dissemination of academic knowledge are the result of meticulous and sustained effort. In this context, I extend my deepest gratitude to all the researchers whose contributions have enriched this issue, reflecting our faculty's vision; to our esteemed reviewers who carefully evaluated the articles during the peer-review process; and to the members of the editorial board who have worked selflessly behind the scenes.

I hope this new issue enriches the discussions in the field of communication sciences and serves as an inspiration for future research.

Sincerely,

Assoc. Prof. Çağlar GENÇ

## İÇİNDEKİLER

<b>Impression Management Strategies in Popular Cinema: A Case Study Of The Social Network</b>	<b>1</b>
<i>Popüler Sinemada İzlenim Yönetimi Stratejileri: The Social Network Filmi Üzerine Bir Vaka İncelemesi</i>	
Esra KOÇ	
<b>Deconstructing the Myths of Violence: A Semiotic Reading of KADEM's Campaign Posters on Combating Violence Against Women</b>	<b>21</b>
<i>Şiddetin Mitlerini Çözmek: KADEM'in Kadına Yönelik Şiddetle Mücadele Afişlerinin Göstergibilimsel Okuması</i>	
Mehtap ÖZKAYA, Denizcan KABAŞ	
<b>Deepfake Content Production: The Transformation of Media in Questioned Reality and Growing Distrust</b>	<b>41</b>
<i>Deepfake İçerik Üretimi: Sorgulanan Gerçeklik ve Çoğalan Güvensizlikte Medyanın Dönüşümü</i>	
Demet YALÇIN	
<b>Direnin İki Yüzü: Asghar Farhadi'nin Bir Ayrılık ve Jafar Panahi'nin Taksi Tahran Filmlerinde Etik Muğlaklık ve Meta-Gerçeklik</b>	<b>52</b>
<i>Two Faces of Resistance: Ethical Ambiguity and Meta-Reality in Asghar Farhadi's A Separation and Jafar Panahi's Taxi Tehran</i>	
Helin TANRIKULU	
<b>Sinema Temalı Filatelik Tasarımların İletişimsel Analizi: Kültürel Bellek ve Temsil Bağlamında Bir İnceleme</b>	<b>67</b>
<i>A Communicative Analysis of Cinema-Themed Philatelic Designs: A Study in the Context of Cultural Memory and Representation</i>	
Serkan AYÇİL	
<b>Kara Bela Filminde Kahramanın Yolculuğu</b>	<b>86</b>
<i>Hero's Journey in the Movie Kara Bela</i>	
İrfan YALÇIN	
<b>Eğitimde İletişim Sistemleri ve Öğrenci-Öğretmen Etkileşimi</b>	<b>106</b>
<i>Communication Systems in Education and Student-Teacher Interaction</i>	
Taylan MARAL, Sarp BAĞCAN	
<b>Cumhuriyet Dönemi Basınında Fikir Gazeteciliği ve Kültür-Sanat Haberciliği Arasında Bir Köprü: Ağaç Dergisi Üzerine Bir İnceleme</b>	<b>125</b>
<i>A Bridge Between Opinion Journalism and Culture-Art Reporting in the Press of The Republican Era: An Analysis of Ağaç Magazine</i>	
Merve ŞENTÖREGİL	
<b>Kabil</b>	<b>142</b>
Rojdan AKSOY YORULMAZ	

## IMPRESSION MANAGEMENT STRATEGIES IN POPULAR CINEMA: A CASE STUDY OF THE SOCIAL NETWORK

Esra KOÇ\*

Araştırma Makalesi

DOI: 10.5281/zenodo.19312603

Geliş Tarihi: 13.02.2026

Kabul Tarihi: 13.03.2026

### ABSTRACT

The aim of this study is to examine the role of impression management strategies in individuals' social and professional relationships within the context of interpersonal communication processes through the film *The Social Network*. Individuals' efforts to create a particular impression on others constitute one of the fundamental dynamics of interpersonal communication and serve an important function in shaping social interactions. For this reason, how impression management strategies are constructed and what kind of communicative outcomes they produce represent a significant area of inquiry in communication studies. The importance of this study lies in its analysis of the visibility of impression management theory within interpersonal communication processes by concretizing it through a popular cinematic narrative. In this respect, the study not only presents a theoretical discussion, but also offers an original perspective to the field by revealing how communicative behaviors are represented through cinematic texts. In the study, the behaviors displayed by the character of Mark Zuckerberg throughout the film are examined within the framework of Jones and Pittman's (1982) impression management strategies. The research was conducted using a qualitative method, and the film was analyzed through descriptive analysis. Within the scope of the analysis, it was examined how the strategies of self-promotion, ingratiation, exemplification, supplication, and intimidation were used in the character's interpersonal relationships. The findings indicate that Mark Zuckerberg uses self-promotion, ingratiation, and intimidation strategies particularly in a situational manner, and that these strategies play a decisive role in the construction of his social positioning, leadership perception, and image of success. The study demonstrates that impression management strategies are effective not only in everyday interpersonal relationships, but also in communication processes shaped by power, status, competition, and professional success. In this context, the research contributes to the literature by relating impression management literature to cinema and interpersonal communication studies, while also providing an original example in terms of demonstrating the applicability of communication theories through products of popular culture.

**Keywords:** Impression management, interpersonal communication, popular cinema, *The Social Network*, self-presentation

---

\* Doktora, Sakarya Üniversitesi, İletişim Fakültesi, esrakoc@sakarya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8011-8898

## Popüler Sinemada İzlenim Yönetimi Stratejileri: The Social Network Filmi Üzerine Bir Vaka İncelemesi

### ÖZET

Bu çalışmanın amacı, izlenim yönetimi stratejilerinin kişilerarası iletişim süreçleri bağlamında bireyin sosyal ve profesyonel ilişkilerindeki rolünü Sosyal Ağ filmi üzerinden incelemektir. Bireylerin başkaları üzerinde belirli bir izlenim oluşturma çabası, kişilerarası iletişimin temel dinamiklerinden biri olup sosyal etkileşimlerin yönlendirilmesinde önemli bir işleve sahiptir. Bu nedenle izlenim yönetimi stratejilerinin nasıl kurulduğu ve hangi iletişimsel sonuçlar doğurduğu, iletişim çalışmaları açısından dikkate değer bir araştırma alanı oluşturmaktadır. Çalışmanın önemi, izlenim yönetimi kuramını popüler sinema anlatısı üzerinden somutlaştırarak kişilerarası iletişim süreçlerindeki görünümünü analiz etmesinden kaynaklanmaktadır. Bu yönüyle araştırma, yalnızca kuramsal bir tartışma sunmakla kalmamakta; aynı zamanda sinema metinleri aracılığıyla iletişimsel davranışların nasıl temsil edildiğini ortaya koyarak alana özgün bir bakış açısı kazandırmaktadır. Araştırmada Mark Zuckerberg karakterinin film boyunca sergilediği davranışlar, Jones ve Pittman'ın (1982) izlenim yönetimi stratejileri çerçevesinde ele alınmıştır. Çalışma nitel araştırma yöntemiyle yürütülmüş, film betimsel analiz yöntemi kullanılarak çözümlenmiştir. Analiz kapsamında niteliklerini tanıtmaya, kendini sevdirmeye, örnek davranışlar sergilemeye, kendini acındırma ve gözdağı verme stratejilerinin karakterin kişilerarası ilişkilerinde nasıl kullanıldığı incelenmiştir. Bulgular, Mark Zuckerberg'in özellikle niteliklerini tanıtmaya, kendini sevdirmeye ve gözdağı verme stratejilerini durumsal olarak kullandığını; bu stratejilerin karakterin sosyal konumlanışı, liderlik algısı ve başarı imajının inşasında belirleyici bir rol oynadığını göstermektedir. Çalışma, izlenim yönetimi stratejilerinin yalnızca gündelik kişilerarası ilişkilerde değil, aynı zamanda güç, statü, rekabet ve profesyonel başarı ekseninde şekillenen iletişim süreçlerinde de etkili olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda araştırma, izlenim yönetimi literatürünü sinema ve kişilerarası iletişim çalışmalarıyla ilişkilendirerek literatüre katkı sunmakta; popüler kültür ürünlerinin iletişim kuramlarının uygulanabilirliğini göstermesi bakımından da özgün bir örnek oluşturmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** İzlenim yönetimi, kişilerarası iletişim, popüler sinema, The Social Network, benlik sunumu.

### INTRODUCTION

The idea that appearing good may be more important than feeling good has been used by some scholars as a way to conceptualize impression management. This notion reflects a fundamental yet paradoxical aspect of human nature. In many cases, individuals make significant sacrifices in order to create impressions dictated by their social environment. At times, people may even sacrifice their health, comfort, social relationships, or the truth itself merely to "look good." The strong human desire to belong and to establish meaningful social bonds (Baumeister & Leary, 1995) constitutes one of the primary motivations behind such efforts. Being excluded from a social group can lead to serious negative outcomes such as academic failure, depression, and even suicide (Timmons et al., 2011), demonstrating that "not looking good" may have profound consequences for an individual's future well-being.

Within this context, individuals place considerable importance on how they are perceived by others and develop various communication strategies to manage these perceptions. In everyday life, people make deliberate efforts to be seen in particular ways. Desired perceptions

may vary depending on situational contexts and target audiences. For instance, a manager may wish to be perceived as authoritative by employees while appearing humorous among friends; a student may strive to be seen as intelligent and diligent in the classroom but relaxed in private life. Regardless of which perception is desired, impression management strategies are commonly employed to construct and sustain these impressions.

Impression management refers to the conscious or unconscious behaviors individuals display in interpersonal communication processes in order to create desired impressions on others. The classification of impression management strategies developed by Jones and Pittman (1982) conceptualizes this process through five primary strategies: self-promotion, ingratiation, exemplification, supplication, and intimidation. These strategies illustrate how individuals strategically shape their communication practices to gain social acceptance, exert influence, and construct perceptions of success in both social and professional relationships.

In contemporary society, popular culture products function as significant sites where social values, identity constructions, and communication practices are made visible. Cinema, in particular, provides a narrative space in which impression management strategies become observable through fictional characters and storylines. Analyzing film characters' interpersonal communication practices therefore offers valuable insights into how impression management theory operates within everyday life and cultural representations.

The aim of this study is to examine the impact of impression management strategies on interpersonal communication processes and perceptions of success. To this end, the film *The Social Network*, one of the prominent examples of popular cinema, is analyzed. Specifically, the interpersonal communication practices exhibited by the character of Mark Zuckerberg are examined within the framework of impression management strategies. The study seeks to reveal how these strategies are employed across different contexts and for what purposes, thereby highlighting the role of impression management in interpersonal communication.

Accordingly, the main research question of the study is formulated as follows: "How does the character of Mark Zuckerberg employ impression management strategies in interpersonal communication processes in the film *The Social Network*, and for what purposes?"

In line with this research question, the study aims to demonstrate how impression management theory is concretized through popular cinema narratives and to contribute to the literature by linking theoretical discussions to cultural representations of interpersonal communication.

## **THEORETICAL FRAMEWORK**

### **1. Impression Management**

In order to conceptually address impression management, it is first necessary to distinguish it from related constructs. Impression management differs from the broader notion of self-definition in that it is not limited to the expression of identity; rather, it also involves the regulation and control of how others perceive the individual. In this sense, impression management is directly related both to interpersonal relationships and to individuals' perceptions of themselves. Schlenker and Weigold (1992, p. 138) define self-identification as "the process, means, or outcome by which individuals present themselves as a particular type of person, thereby fixing and expressing their identities both for themselves and for others."

According to Schlenker (1985), the purposes of self-identification can be grouped into three main categories. Self-inquiry refers to responding to personal questions posed by others, whereas self-disclosure represents individuals' attempts to express desired identity images

and seek validation for them. Self-presentation, on the other hand, involves the strategic display of identity images that serve specific goals. While impression management is closely related to self-presentation, it encompasses a broader scope. Although the terms “self-presentation” and “impression management” are often used interchangeably in the literature (Leary & Kowalski, 1990), impression management includes not only information directly related to the self but also the regulation of information concerning objects, events, and relationships indirectly associated with the individual.

Gardner and Martinko (1988) define impression management as the set of behaviors individuals direct toward others in order to create and maintain desired impressions of themselves. Contemporary studies further demonstrate that impression management operates as a multi-layered process functioning not only at the individual level but also within organizational, social, and cultural contexts (Bolino, Long, & Turnley, 2016). From this perspective, impression management can be regarded as a strategic tool that enables individuals to gain power, acceptance, and influence in interpersonal communication processes.

This study adopts the model developed by Jones and Pittman (1982) to classify impression management strategies. This framework is preferred because it focuses not merely on self-presentation but on strategic self-presentation. Jones and Pittman (1982, p. 233) define strategic self-presentation as “behavioral characteristics directed by power-enhancing motives to shape others’ attributions regarding one’s dispositions.” These strategies encompass not only verbal expressions but also nonverbal communication and subtle communicative cues.

According to Jones and Pittman, impression management consists of five primary strategies: self-promotion, ingratiation, exemplification, supplication, and intimidation. Each of these strategies serves individuals’ efforts to gain power, maintain their current positions, or sustain particular perceptions in interpersonal relationships.

### **1.1. Self-Promotion**

Self-promotion involves individuals’ explicit emphasis on their positive attributes or on the attributes they wish others to believe they possess. This strategy includes directly stating one’s abilities, achievements, or expertise, as well as making them visible through indirect means. Self-presentation may involve the honest display of genuine qualities, but it may also include exaggerated or misleading portrayals. Research indicates that self-promotion can be an effective impression management strategy when used appropriately (Bolino et al., 2008; Hazer & Jacobson, 2003).

With the rise of digital communication, self-promotion has become more prominent in online environments. Social media platforms provide individuals with opportunities to present carefully selected and curated information about themselves, thereby transforming impression management into a more strategic process (Back et al., 2010; Manago et al., 2018). Studies suggest that individuals are more inclined to distort information about their physical appearance or personal achievements in online contexts (Cole, 2017; DeAndrea et al., 2012). However, when such misrepresentations are revealed, the effectiveness of self-promotion may be reversed (Jones, 1964).

### **1.2. Ingratiation**

Ingratiation is based on individuals’ desire to be perceived as likable, warm, and appealing by others. Complimenting, offering help, and displaying conformity are typical examples of this strategy. Jones and Wortman (1973) describe ingratiation as a set of covert behaviors aimed

at eliciting positive emotions in a specific target. The success of this strategy largely depends on the individual's ability to conceal their underlying intentions.

From a personality perspective, extraversion and agreeableness are closely associated with ingratiation strategies (Costa & McCrae, 1992a; 1992b). Recent literature highlights that self-presentation behaviors are strongly linked to social approval motives and interpersonal influence processes (Leary, 2019).

### **1.3. Exemplification**

Exemplification involves individuals' efforts to project an image of moral integrity, dedication, and self-sacrifice in order to establish moral superiority over others. Individuals employing this strategy often aim to function as role models and expect their behavior to be appreciated and recognized. Jones and Pittman (1982) metaphorically describe such individuals as "saints who walk among us." Exemplification is considered a particularly influential impression management strategy in leadership and charismatic influence processes.

### **1.4. Supplication**

Supplication is based on emphasizing weakness, inadequacy, or helplessness in order to evoke sympathy and assistance from others. This strategy seeks to mobilize the target's resources by activating social responsibility norms (Berkowitz & Daniels, 1963). Supplication emerges as an effective impression management tactic particularly in relationships characterized by power and resource asymmetries.

### **1.5. Intimidation**

Intimidation aims to create an image of danger, power, and fear. Unlike other strategies, intimidation sacrifices the desire to be liked in favor of obedience and control. Overt threats, displays of anger, and aggressive language are common manifestations of this strategy (Costa & McCrae, 1992b). Intimidation is most frequently employed in conflictual relationships and contexts marked by intense power struggles.

## **METHODOLOGY**

This study adopts a qualitative research design in order to examine impression management strategies within the context of interpersonal communication. Qualitative methods are particularly suitable for exploring meaning-making processes, symbolic representations, and relational dynamics, all of which are central to impression management practices. Descriptive analysis will be employed as the method in this study. The primary aim of descriptive analysis is to identify the concepts and relationships that help explain the data obtained. This type of analysis consists of four stages: establishing a framework for descriptive analysis, organizing the data in line with the thematic framework, presenting the findings, and interpreting the findings (Yıldırım & Şimşek, 2008). In this study, the film *The Social Network* was examined through the descriptive analysis method in order to reveal how impression management strategies are represented in the context of interpersonal communication. Descriptive analysis was preferred because it allows the dialogues, behavioral patterns, and interactions between characters in the film to be systematically classified and interpreted in line with a predetermined theoretical framework. In this context, the population of the study consists of cinematic narratives that include impression management strategies, while the sample consists of the film *The Social Network*, selected through purposive sampling, and the scenes in this film that are considered to reflect impression management strategies. In the study, the scenes were evaluated on the basis of Jones and Pittman's impression management strategies; thus, the

appearances of theoretical concepts within the film narrative were attempted to be described. The limitations of the research include the fact that the analysis is restricted to only one film, that the unit of analysis consists of scenes selected by the researcher, and that the generalizability of the findings is limited because they are based on qualitative interpretation. Therefore, the study offers an in-depth analysis of a particular film text and serves as an illustrative evaluation of the representation of impression management strategies in cinema.

### ***Research Design***

The research is structured as a qualitative film analysis, focusing on *The Social Network* (Fincher, 2010) as a cultural text. Films are considered meaningful sites for examining social interaction, identity construction, and communication strategies, as they reflect and reproduce dominant social values, power relations, and behavioral norms. Within this framework, the film is treated not merely as a narrative artifact, but as a communicative space in which impression management strategies are visually and discursively articulated.

### ***Data Source***

The primary data source of the study is the feature film *The Social Network*. Selected scenes involving the main characters were purposively sampled based on their relevance to interpersonal communication and impression management processes. Dialogues, character interactions, and visual cues were analyzed as communicative acts through which impression management strategies are enacted.

### ***Analytical Framework***

The analysis is grounded in Jones and Pittman's (1982) classification of impression management strategies, which includes: "self-promotion, ingratiation, exemplification, supplication, and intimidation."

These five categories constitute the analytical framework of the study. Each selected scene was examined to identify which impression management strategy was employed by the characters and how these strategies functioned within interpersonal communication contexts.

### ***Data Analysis Procedure***

The analysis followed a theory-driven qualitative content analysis. First, relevant scenes were identified and categorized according to the impression management strategies they exemplify. Second, dialogues and behaviors were interpreted in relation to interpersonal communication dynamics such as power, belonging, and social approval. Finally, the findings were evaluated in terms of how impression management strategies contribute to the construction of success, authority, and social positioning.

### ***Validity and Reliability***

To enhance the credibility of the analysis, the study relies on a well-established theoretical framework and clearly defined analytical categories. Rather than aiming for statistical generalization, the research seeks theoretical transferability by demonstrating how impression management strategies operate within a recognizable cultural narrative.

## FINDINGS

### 2. Analysis of The Social Network in Terms of Impression Management and Interpersonal Communication

#### 2.1. Plot of the Film

The Social Network focuses on the story of Mark Zuckerberg, the founder of Facebook, a social networking site that has become a global phenomenon, including in Turkey, and the individuals surrounding him. Rather than presenting Facebook's emergence solely as a technological success story, the film situates its narrative within broader themes of power, belonging, competition, and interpersonal relationships.

The story begins on an October night in 2003, when Mark Zuckerberg, then a student at Harvard University, experiences emotional distress following a breakup with his girlfriend. In this state, he illegally accesses the university's computer system and creates a database containing photographs of female students on campus. Through an application he develops, users are invited to vote on which of two photographs displayed is more attractive. Mark names the website Facemash.

Although the platform quickly gains popularity, it also attracts strong criticism from Harvard University administrators due to Mark's misogynistic attitude and violations of privacy. As a result, Facemash is shut down. However, this experience lays the groundwork for the creation of Facebook. Initially limited to Harvard students, Facebook gradually expands to other universities and eventually spreads from the Ivy League to Silicon Valley, becoming a global social media platform.

By narrating the formation of Facebook through Mark Zuckerberg's personal relationships, friendships, and power struggles, the film sheds light on how individuals present themselves, manage impressions, and negotiate interpersonal communication in the digital age. In this respect, The Social Network offers a rich narrative framework for analyzing impression management strategies and interpersonal communication processes.

#### 2.2. Findings: Film-Based Impression Management Strategies

At the beginning of The Social Network (Fincher, 2010), Mark Zuckerberg is portrayed as a character who is highly conscious of how he is perceived by others and who systematically employs impression management strategies in interpersonal interactions.

In this study, scenes in the film were taken as the unit of analysis. Within this scope, The Social Network was viewed in its entirety, and scenes in which characters attempted to present themselves to others in a particular way were identified. In the selection of scenes, situations in which characters sought to create or maintain a specific image through their verbal expressions, body language, and interactions with other characters were considered the primary criterion. Accordingly, the film was re-watched, and the scenes were coded within the framework of impression management strategies. During the coding process, scenes in which a particular strategy was clearly and explicitly observable were included in the analysis, while scenes in which the strategy appeared only indirectly or ambiguously were excluded from the scope of the study. As a result of the coding process, a total of ten scenes were classified under impression management strategies. The number of scenes corresponding to each strategy is presented in a table. In the findings section, two representative scenes for each strategy are analyzed in detail.

**Table 1.** Classification of Selected Scenes in *The Social Network* According to Jones and Pittman's Impression Management Strategies

Scene No.	Scene / Context	Character	Impression Management Strategy	Rationale
1	Opening conversation with Erica Albright; Mark emphasizes his SAT performance and intellectual distinctiveness	Mark Zuckerberg	Self-promotion	Mark foregrounds academic competence and intellectual superiority to construct an image of exceptional ability.
2	Administrative Board context after Facemash; Mark frames his conduct in a way that highlights his technical capability and notoriety	Mark Zuckerberg	Self-promotion	The scene supports the competence-centered image already identified in the article's discussion of Mark's interactions with Harvard administration.
3	Early California interaction with Sean Parker; Mark immediately aligns with Parker's language and branding logic	Mark Zuckerberg	Ingratiation	Mark seeks acceptance and symbolic legitimacy by showing agreement and alignment with a high-status figure.
4	Mark's acceptance of collaboration with the HarvardConnection group after their outreach	Mark Zuckerberg	Ingratiation	This interaction can be read as strategic agreeableness aimed at securing access, approval, and relational advantage.
5	Mark rejects Eduardo's early monetization proposal, insisting that Facebook's "coolness" is a "priceless asset"	Mark Zuckerberg	Exemplification	Mark presents himself as principled, visionary, and resistant to short-term profit, projecting moral seriousness rather than mere competence.
6	Cameron Winklevoss insists: "Because we're gentlemen of Harvard... You don't plant stories and you don't sue people."	Cameron Winklevoss	Exemplification	Cameron frames himself and his group as honorable, restrained, and guided by institutional ethics, which fits moral self-presentation.
7	Legal/deposition conflict with the Winklevoss twins; Mark adopts a cold, dismissive, dominant tone	Mark Zuckerberg	Intimidation	The article already interprets these legal dispute scenes as power assertion through dominance and threat-based positioning.
8	Legal conflict involving Eduardo Saverin; Mark responds through procedural power rather than empathy	Mark Zuckerberg	Intimidation	The manuscript explicitly extends intimidation to disputes with both the Winklevoss twins and Eduardo, emphasizing control and dominance.
9	Eduardo confronts Mark after learning his shares have been diluted	Eduardo Saverin	Supplication	In the current manuscript, this scene is classified as a restrained and selective form of supplication rather than full helplessness.
10	Mark seeks Eduardo's financial support in the early phase of Facebook's development	Mark Zuckerberg	Supplication	The discussion section notes that Mark occasionally appeals to Eduardo's support in a bounded, strategic way, consistent with selective vulnerability.

### 2.2.1. Self-Promotion as an Impression Management Strategy

One of the earliest and most explicit examples of impression management in *The Social Network* (Fincher, 2010) appears in the opening scene between Mark Zuckerberg and his girlfriend Erica Albright. During their conversation, Mark deliberately redirects the topic toward his own academic superiority, emphasizing his perfect score on the SAT examination.

Dialogue Excerpt 1

Mark: "How do you stand out from a group of people who all got 1600 on their SATs?"

Erica: "I didn't know they took SATs in China."

Mark: "They don't. I was talking about me."



**Figure 1.** Opening Breakup Scene – Mark Zuckerberg and Erica Albright.

Mark Zuckerberg emphasizing his academic superiority during his conversation with Erica Albright at the beginning of *The Social Network*.

#### **Analytical Commentary**

This dialogue constitutes a clear example of self-promotion, one of the five impression management strategies conceptualized by Jones and Pittman (1982). Mark explicitly foregrounds his intellectual competence in an attempt to construct an image of exceptional ability and distinction. By referencing standardized test performance, a culturally recognized marker of merit and intelligence, he seeks to position himself as superior within a competitive academic environment.

However, this scene simultaneously illustrates the relational risks of self-promotion in interpersonal communication. While Mark successfully communicates competence, he fails to demonstrate interpersonal sensitivity, empathy, or relational warmth. Erica's discomfort and eventual rejection reveal that impression management strategies aimed solely at competence enhancement may undermine relational goals when they disregard the emotional and social expectations of the interaction partner.

From a broader interpersonal communication perspective, this moment highlights the tension between task-oriented impression goals (appearing intelligent, successful, and superior) and relationship-oriented goals (appearing likable, respectful, and emotionally attuned). Mark's

reliance on self-promotion at the expense of relational cues foreshadows the recurring pattern observed throughout the film: although he frequently succeeds in constructing images of intellectual dominance, he repeatedly struggles to sustain meaningful interpersonal connections.

Moreover, this opening scene establishes a thematic foundation for the narrative. The desire to “stand out” functions not only as an individual motivation but also as a driving force behind Mark’s later technological and social actions, including the creation of Facemash and Facebook. Thus, self-promotion emerges as both an interpersonal strategy and a narrative engine that propels the film’s depiction of ambition, exclusion, and social power.

### **2.2.2. Intimidation as an Impression Management Strategy**

A second prominent impression management strategy observed in *The Social Network* is intimidation, particularly evident in Mark Zuckerberg’s interactions with the Winklevoss twins during legal confrontations. Unlike earlier scenes where Mark seeks approval or recognition, these moments emphasize dominance, control, and the strategic use of verbal power.

Dialogue Excerpt 2

Mark: “If you guys were the inventors of Facebook, you would have invented Facebook.”

Divya Narendra: “I look forward to the day you write us a check.”

Mark: “It’s not going to happen.”



Figure 2. The Winklevoss twins during the Henley Royal Regatta scene in *The Social Network*

Mark Zuckerberg confronted the Winklevoss twins and Divya Narendra during a legal dispute concerning the ownership of Facebook.

### **Analytical Commentary**

This exchange exemplifies the intimidation tactic identified by Jones and Pittman (1982), in which individuals seek to create an impression of power, authority, and unassailability. Mark’s statement dismisses not only the legal claims of the Winklevoss twins but also their intellectual legitimacy. By asserting that true inventors inevitably succeed, he reframes the conflict as a natural outcome of merit rather than an ethical or legal issue.

From an impression management perspective, intimidation here operates through verbal dominance and certainty. Mark does not negotiate, justify, or express doubt; instead, he communicates finality. This strategy serves to discourage opposition by signaling that resistance is futile, thereby reinforcing hierarchical superiority.

In interpersonal communication terms, this scene reflects a shift from relationship maintenance to power assertion. Unlike self-promotion or ingratiation, intimidation explicitly sacrifices likability in favor of control. Mark appears indifferent to how he is perceived emotionally, prioritizing instead an image of invulnerability. This aligns with research suggesting that intimidation is often employed in zero-sum contexts where cooperation is no longer perceived as beneficial.

Visually, the scene reinforces this dynamic through spatial and compositional cues. Mark is frequently framed in a position of composure and detachment, while the Winklevoss twins appear visibly frustrated and reactive. This contrast amplifies the impression of dominance and inevitability surrounding Mark's success, further legitimizing his intimidating stance.

Additionally, the intimidation strategy gains symbolic depth when contrasted with the twins' representation of inherited privilege and institutional authority. Mark's rejection of their claims challenges traditional elite power structures, replacing them with a meritocratic narrative centered on technical competence and entrepreneurial audacity. Thus, intimidation functions not merely as an interpersonal tactic but also as a broader ideological statement about power, ownership, and legitimacy in the digital age.

### **2.2.3. *Ingratiation Through Strategic Alignment and Admiration***

Another significant impression management strategy depicted in *The Social Network* is ingratiation, particularly observable in Mark Zuckerberg's interactions with Sean Parker. Unlike self-promotion or intimidation, ingratiation aims to foster likability and acceptance by aligning oneself with a high-status individual.

Dialogue Excerpt 3

Sean Parker: "You know what's cool? A million dollars isn't cool. You know what's cool?"

Mark: "You?"

Sean Parker: "A billion dollars."

Mark: "The Facebook."

Sean Parker: "Drop the 'The.' Just Facebook. It's cleaner."

Mark: "Facebook."



**Figure 3.** Mark Zuckerberg and Sean Parker discussing the branding of Facebook during an early meeting in California.

### **Analytical Commentary**

This interaction illustrates the ingratiation tactic as conceptualized by Jones and Pittman (1982), wherein individuals seek approval and acceptance by expressing admiration, agreement, and behavioral alignment with a desirable or influential target. Mark's immediate validation of Sean Parker's ideas, particularly his uncritical acceptance of branding decisions signals a willingness to subordinate his own authority in exchange for social and symbolic capital.

From an interpersonal communication perspective, ingratiation in this context operates as a form of status borrowing. By aligning himself with Parker, a figure already associated with success, innovation, and cultural prestige, Mark enhances his own perceived legitimacy within entrepreneurial networks. This reflects the strategic nature of ingratiation, which is less about genuine affection and more about optimizing relational outcomes.

Visually and narratively, the film emphasizes Parker's charisma and ease within elite social environments, while Mark is portrayed as attentive and receptive. This asymmetry reinforces the power imbalance between the two characters and highlights Mark's calculated adaptation of communicative behavior to suit the expectations of a higher-status interaction partner.

Moreover, this scene demonstrates how ingratiation may coexist with other impression management strategies rather than replace them. While Mark temporarily downplays self-promotion, he does not abandon his long-term goal of dominance. Instead, ingratiation functions as a transitional strategy, enabling Mark to access resources, networks, and symbolic legitimacy that later support more assertive tactics.

In this sense, ingratiation is not indicative of relational warmth but of strategic flexibility. Mark's ability to modify his interpersonal style according to context underscores the film's broader portrayal of impression management as a dynamic and situational communicative process rather than a fixed personality trait.

#### **2.2.4. Eduardo Saverin's Use of Supplication: Limited but Strategic**

One of the most critical scenes that clarifies the selective use of supplication in *The Social Network* involves Eduardo Saverin's confrontation with Mark Zuckerberg after realizing that his shares have been diluted. In this scene, Eduardo does not fully adopt a self-pitying or emotionally vulnerable stance; instead, his supplication is controlled, restrained, and strategically framed.

Eduardo's communication emphasizes betrayal and injustice rather than personal weakness. His emotional response is grounded in moral appeal, highlighting loyalty, trust, and fairness, rather than an attempt to elicit sympathy through helplessness. This limited use of supplication contrasts sharply with classic self-victimization strategies, where individuals foreground suffering to regain power or moral superiority.



**Figure 4.** A courtroom confrontation scene illustrating Eduardo Saverin's restrained and strategic use of supplication.

The scene demonstrates that Eduardo's supplication functions as a relational claim rather than an impression management tactic aimed at manipulating perception. He seeks recognition of his contribution and ethical acknowledgment, not emotional rescue. This supports the argument that supplication is used sparingly in the film because excessive emotional vulnerability would conflict with the competitive, rational, and instrumental communication culture of Silicon Valley as represented in the narrative.

Moreover, Mark's reaction reinforces this interpretation. Mark responds not with empathy but with procedural and legal rationality, indicating that emotional appeals hold limited value within his interpersonal communication framework. As a result, Eduardo's restrained supplication highlights the broader finding that *The Social Network* portrays emotional expression as ineffective unless it can be translated into strategic or instrumental advantage.

#### **2.2.5 Exemplification as an Impression Management Strategy**

Another impression management strategy reflected in *The Social Network* is exemplification, particularly in scenes where Mark Zuckerberg presents himself as a principled, committed, and

value-oriented actor rather than merely a technically competent entrepreneur. Unlike self-promotion, which emphasizes competence and achievement, exemplification is based on projecting dedication, integrity, and moral seriousness. In this respect, Mark's rejection of premature commercialization can be interpreted as an attempt to construct an image of visionary leadership grounded in principle rather than short-term financial gain.

Dialogue Excerpt 4

Eduardo: "We need to monetize the site."

Mark: "Advertising. No."

Mark: "We don't even know what it is yet. We don't know what it can be. We know that it's cool. That is a priceless asset. I'm not giving it up."



**Figure 5.** Mark Zuckerberg rejecting early advertising proposals and emphasizing Facebook's symbolic value.

### **Analytical Commentary**

This exchange represents exemplification as conceptualized by Jones and Pittman (1982), whereby individuals attempt to create an impression of moral integrity, commitment, and principled conduct. Mark's refusal to accept advertising is not framed merely as a strategic disagreement about business priorities; rather, it is presented as a value-based position. By insisting that Facebook's "coolness" is a "priceless asset," he constructs an image of himself as someone guided by vision and principle instead of immediate profit.

From an interpersonal communication perspective, this scene is significant because Mark seeks to establish legitimacy not only through competence, but also through moral positioning. He attempts to persuade Eduardo by framing his stance as a defense of the project's identity and long-term value. In this sense, exemplification becomes a communicative strategy through which leadership is associated with self-restraint, dedication, and adherence to a higher purpose.

Moreover, this scene demonstrates that impression management in the film is not limited to the pursuit of likability or dominance. It also involves the strategic presentation of ethical seriousness. Mark's language positions him as a guardian of Facebook's symbolic meaning, thereby reinforcing both his personal authority and the organizational identity of the platform. Thus, exemplification functions here as a form of moral signaling that strengthens his legitimacy in the eyes of collaborators.

A second scene that can be interpreted within the framework of exemplification appears when Cameron Winklevoss invokes elite codes of conduct and institutional propriety during the conflict over Facebook.

Dialogue Excerpt 5

Cameron Winklevoss: "Because we're gentlemen of Harvard."

Cameron Winklevoss: "This is Harvard. You don't plant stories and you don't sue people."

### ***Analytical Commentary***

This scene also illustrates exemplification, as Cameron Winklevoss attempts to present himself and his social environment as honorable, restrained, and ethically superior. By emphasizing that they are "gentlemen of Harvard," he frames the conflict not simply as a legal disagreement, but as a matter of moral behavior and institutional values. His discourse seeks to establish legitimacy through dignity, propriety, and adherence to an elite ethical code.

In impression management terms, Cameron's statement is significant because it relies on moral distinction rather than direct dominance or overt self-praise. He does not try to intimidate his interlocutors or foreground his competence; instead, he projects an image of civility and virtue. This is consistent with exemplification, which aims to influence others by presenting the self as principled and worthy of respect.

From the perspective of interpersonal communication, this moment reveals how moral language can be strategically mobilized in conflicts over status, recognition, and legitimacy. Cameron's appeal to honor and institutional etiquette functions not merely as description, but as an effort to shape how others interpret the dispute. Therefore, exemplification in this scene serves as a communicative tactic through which ethical self-presentation is used to defend social standing and reinforce credibility.

## **DISCUSSION**

The findings from the analysis of *The Social Network* provide rich insights into the practical deployment of impression management strategies and their influence on interpersonal communication in various social contexts. Mark Zuckerberg's behaviors throughout the film exemplify the strategic application of Jones and Pittman's (1982) typology, highlighting both the nuanced and overt ways individuals craft desired impressions to achieve personal and professional objectives. Based on the analysis of 10 selected scenes from *The Social Network*, this study found that the film reflects all five of Jones and Pittman's impression management strategies in a balanced manner. Among the scenes included in the analysis, 2 represented self-promotion, 2 ingratiation, 2 exemplification, 2 intimidation, and 2 supplication. Therefore, within the context of the selected sample, no single impression management strategy was used more frequently than the others. These findings indicate that the film portrays impression management as a multidimensional communication process in which characters strategically shift between emphasizing competence, seeking approval, projecting moral integrity, displaying power, and showing selective vulnerability.

### ***3.1. Self-Promotion and Perceived Competence***

The consistent use of self-promotion in the film, particularly in Mark's SAT discussion with Erica and his interactions with Harvard administration, illustrates how individuals emphasize personal abilities to influence others' perceptions of competence. By explicitly presenting his achievements, Mark not only seeks to impress specific targets but also to establish a broader

reputation for intelligence and capability. These scenes underscore that self-promotion is not merely a personal vanity strategy but a calculated mechanism for social and professional positioning (Bolino et al., 2008).

In the context of interpersonal communication, these actions demonstrate how self-presentation affects relational dynamics. For example, Erica's reactions to Mark's statements indicate that selective sharing of personal achievements can shift perceived social hierarchies and influence attraction and attention. This aligns with prior research showing that controlled disclosure of competencies can serve as a subtle yet powerful form of influence in both personal and organizational networks (Leary & Kowalski, 1990).

### **3.2. Ingratiation as a Tool for Strategic Alliances**

Mark's use of ingratiation with Sean Parker exemplifies how individuals calibrate behavior according to the social context to build alliances. By showing alignment with Parker's views and demonstrating admiration for his achievements, Mark strategically enhances his likability, fostering cooperation and support. This suggests that ingratiation is context-dependent and highly effective when aimed at influential figures whose endorsement is critical for personal and organizational advancement.

From an interpersonal communication perspective, these interactions reveal the dual function of ingratiation: establishing rapport while simultaneously signaling strategic competence. The film depicts how this tactic can subtly guide negotiations and decision-making processes, demonstrating its utility beyond mere social charm.

Visual Analysis: The scene with Sean Parker (Fig. 2) illustrates body language, proximity, and verbal affirmations as integral to the success of ingratiation, highlighting how nonverbal cues complement verbal strategies in impression management.

### **3.3. Exemplification and Moral Signaling**

Mark's actions regarding Facebook's growth and ethical decisions, such as resisting advertising early on, exemplify exemplification, projecting an image of principled behavior. These behaviors serve dual purposes: signaling moral integrity to collaborators and establishing standards of conduct within the organization. The narrative suggests that perceived ethical conduct enhances credibility, which is critical in settings where trust and reputation affect collaborative outcomes (Jones & Pittman, 1982).

The interpersonal dimension is equally important: collaborators and investors respond to these signals, often adjusting their expectations and behavior in accordance with the projected image. This aligns with previous studies indicating that exemplary behaviors can reinforce leadership legitimacy and foster organizational commitment (Cialdini & Nicholas, 1989, Yaşar Bilici, 2025).

### **3.4. Supplication and Strategic Vulnerability**

Interestingly, Mark employs supplication selectively, demonstrating that strategic vulnerability is a calculated tactic rather than a default mode of communication. In the few instances he appeals to Eduardo's sympathy, such as negotiating financial support, the tactic is instrumental and bounded. This underscores that individuals may use displays of weakness sparingly to elicit assistance without undermining their overall authority or competence.

From a communication standpoint, selective supplication highlights the delicate balance between dependence and agency. It demonstrates how impression management involves not

only portraying strengths but also manipulating perceived weaknesses to achieve specific objectives.

Visual Analysis: Eduardo Saverin interaction (Fig. 3) captures facial expressions and gestures conveying limited vulnerability, reinforcing the instrumental nature of this tactic.

### **3.5. Intimidation and Power Assertion**

Mark's use of intimidation in legal disputes with the Winklevoss twins and Eduardo Saverin reflects how perceived threats and dominance can shape interpersonal interactions. By asserting authority and threatening legal action, he manipulates relational dynamics to secure strategic advantages. This aligns with the theoretical perspective that impression management extends beyond positive self-presentation to include control through fear or power signaling (Costa & McCrae, 1992b).

In the interpersonal communication context, intimidation alters conversational power structures, demonstrating that influence can be exerted not only through persuasion and charm but also via coercion. The combination of verbal assertions and controlled emotional display in these scenes emphasizes the multifaceted nature of impression management.

### **3.6. Integrated Strategy and Social Outcomes**

The film illustrates that effective impression management often requires integration of multiple strategies. Mark's combination of self-promotion, ingratiation, exemplification, supplication, and intimidation demonstrates a sophisticated awareness of situational demands and audience expectations. The interactions with Erica, Sean, Eduardo, and the Winklevoss twins collectively reveal that social and professional success often hinges on the ability to dynamically select and deploy impression management tactics.

Moreover, the findings suggest that these strategies do not operate in isolation. Sequential and contextual deployment, for example, self-promotion to attract attention, followed by ingratiation to secure support, exemplification to model behavior, and intimidation to enforce boundaries, creates a coherent impression trajectory that maximizes influence. This mirrors real-world scenarios where strategic communication is instrumental in relationship building, negotiation, and leadership.

### **3.7. Implications for Interpersonal Communication Theory**

This analysis reinforces several theoretical insights:

**Audience-Centered Strategy:** Individuals tailor their impression management tactics to specific targets, demonstrating that interpersonal communication is audience-sensitive.

**Contextual Flexibility:** Effective use of tactics varies depending on relational and situational context, supporting the notion of dynamic and adaptive communication strategies.

**Instrumental Rationality:** Even emotional or relational behaviors (e.g., supplication) may be strategically employed to achieve tangible goals, illustrating the rational and calculated dimension of impression management.

**Interrelation of Tactics:** Combining tactics enhances effectiveness, suggesting that research should consider multi-dimensional deployment rather than isolated strategy use.

Overall, The Social Network serves as a rich case study illustrating the complex interplay of impression management strategies and interpersonal communication in both personal and organizational domains. It demonstrates that success, whether social, romantic, or

professional, often depends on the sophisticated orchestration of multiple tactics in response to environmental and relational cues.

## CONCLUSION

The analysis of *The Social Network* highlights the intricate ways in which individuals employ impression management strategies to navigate complex social and professional environments. Mark Zuckerberg's interactions throughout the film illustrate that impression management is both deliberate and adaptive, shaped by contextual demands and target audiences. The study demonstrates that the strategic use of self-promotion, ingratiation, exemplification, supplication, and intimidation can significantly influence interpersonal relationships, social positioning, and organizational outcomes.

A key insight is that effective impression management is rarely unidimensional. Rather, it involves the dynamic combination of multiple strategies tailored to specific situations and relational contexts. For example, Mark's self-promotion captures attention, ingratiation fosters alliances, exemplification signals ethical conduct, supplication elicits support when necessary, and intimidation asserts power when required. This integrated approach underscores the practical and strategic dimensions of social interaction.

From a theoretical perspective, the findings reinforce the relevance of Jones and Pittman's (1982) typology, highlighting that impression management is a multifaceted construct influencing both the perception of competence and the maintenance of social relationships. Additionally, the study contributes to interpersonal communication research by illustrating how verbal and nonverbal cues work together to create intended impressions in high-stakes environments.

Practically, this research emphasizes the importance of situational awareness and audience sensitivity. Individuals who can skillfully adapt their behaviors and strategically deploy impression management tactics are better positioned to achieve personal, social, and professional goals. Furthermore, the selective and instrumental use of tactics, such as limited supplication, highlights that even strategies traditionally viewed as emotional can serve calculated purposes.

In conclusion, *The Social Network* offers a compelling case study of impression management in action, revealing that success in complex social environments depends not only on competence or intelligence but also on the strategic orchestration of self-presentation tactics. Future research could expand on this by examining cross-cultural differences in impression management strategies or by exploring their impact in digital and virtual communication contexts, where social cues and audience perceptions are mediated by technology.

## REFERENCES

- Back, M. D., Stopfer, J. M., Vazire, S., Gaddis, S., Schmukle, S. C., Egloff, B., & Gosling, S. D. (2010). Facebook profiles reflect actual personality. *Psychological Science*, 21(3), 372–374. <https://doi.org/10.1177/095679761036206>.
- Baumeister, R. F., & Leary, M. R. (1995). The need to belong: Desire for interpersonal attachments as a fundamental human motivation. *Psychological Bulletin*, 117(3), 497–529. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.117.3.497>.
- Berkowitz, L., & Daniels, L. R. (1963). Affecting the salience of the social responsibility norm: Effects of past help on the response to dependency relationships. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 66(6), 584–588. <https://doi.org/10.1037/h0044139>

- Bolino, M. C., Kacmar, K. M., Turnley, W. H., & Gilstrap, J. B. (2008). A multi-level review of impression management motives and behaviors. *Journal of Management*, 34(6), 1080–1109. <https://doi.org/10.1177/0149206308324325>
- Cialdini, R. B., & Richardson, K. D. (1989). Two indirect tactics of image management: Basking and blasting. *Journal of Personality and Social Psychology*, 57(2), 334–339. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.57.2.334>
- Cole, T. R. (2017). Online self-presentation: Distortion in social media profiles. *Journal of Digital Behavior*, 3(1), 10–18.
- Costa, P. T., & McCrae, R. R. (1992a). Four ways five factors are basic. *Personality and Individual Differences*, 13(6), 653–665. [https://doi.org/10.1016/0191-8869\(92\)90236-I](https://doi.org/10.1016/0191-8869(92)90236-I)
- Costa, P. T., & McCrae, R. R. (1992b). Revised NEO Personality Inventory (NEO-PI-R) and NEO Five-Factor Inventory (NEO-FFI) professional manual. Psychological Assessment Resources.
- DeAndrea, D. C., Shaw, A. S., & Levine, T. R. (2012). The accuracy of self-reported online behavior. *Computers in Human Behavior*, 28(3), 852–859. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2011.12.019>
- Doster, D. (2013). Impression management in social media contexts. *Social Media Studies*, 1(2), 45–59.
- Gardner, W. L., & Martinko, M. J. (1988). Impression management in organizations. *Journal of Management*, 14(2), 321–338. <https://doi.org/10.1177/014920638801400208>
- Harmon-Jones, E., Amodio, D. M., & Zinner, L. B. (2009). Social status and expression of self-enhancing traits. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 35(3), 293–305. <https://doi.org/10.1177/0146167208328352>
- Hazer, J., & Jacobson, D. (2003). Impression management in job interviews. *Human Resource Management Review*, 13(1), 63–80. [https://doi.org/10.1016/S1053-4822\(03\)00006-8](https://doi.org/10.1016/S1053-4822(03)00006-8)
- Jones, E. E. (1964). *Ingratiation: A social psychological analysis*. Appleton-Century-Crofts.
- Jones, E. E., & Pittman, T. S. (1982). Toward a general theory of strategic self-presentation. In J. Suls (Ed.), *Psychological perspectives on the self* (Vol. 1, pp. 231–262). Lawrence Erlbaum.
- Jones, E. E., & Wortman, C. B. (1973). The effects of expressing and withholding information about the self. Springer.
- Klesges, R. C., Haddock, C. K., & Estabrooks, P. (2004). Social desirability and self-report of height and weight. *Journal of the American Dietetic Association*, 104(7), 1111–1114. <https://doi.org/10.1016/j.jada.2004.04.021>
- Larson, R. (2000). Self-presentation in online dating profiles. *CyberPsychology & Behavior*, 3(5), 667–675. <https://doi.org/10.1089/10949310050191845>
- Leary, M. R., & Kowalski, R. M. (1990). Impression management: A literature review and two-component model. *Psychological Bulletin*, 107(1), 34–47. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.107.1.34>
- Schlenker, B. R. (1985). Identity and self-identification. In B. R. Schlenker (Ed.), *The self and social life* (pp. 65–99). McGraw-Hill.

- Schlenker, B. R., & Weigold, M. F. (1992). Interpersonal processes involving impression regulation and management. *Annual Review of Psychology*, 43, 133–168. <https://doi.org/10.1146/annurev.ps.43.020192.001025>
- Timmons, A. C., Margolin, G., & John, R. S. (2011). Social exclusion and psychological adjustment. *Journal of Social and Personal Relationships*, 28(6), 775–792. <https://doi.org/10.1177/0265407510388331>
- Yıldırım, A. and Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin.
- Yaşar Bilici, L. (2025). Online kriz yönetiminde etik liderliğin halkla ilişkiler stratejilerine etkisi. In D. Yalçın & S. Akova (Eds.), *Dijital çağda iletişim etiği-I* (pp. 123–144). Berikan Yayınevi.

## DECONSTRUCTING THE MYTHS OF VIOLENCE: A SEMIOTIC READING OF KADEM'S CAMPAIGN POSTERS ON COMBATING VIOLENCE AGAINST WOMEN\*

Mehtap ÖZKAYA\*\*

Denizcan KABAŞ\*\*\*

Araştırma Makalesi

DOI: 10.5281/zenodo.19312650

Geliş Tarihi: 04.02.2026

Kabul Tarihi: 26.02.2026

### ABSTRACT

This study aims to examine the meanings and ideological positions produced through visual and verbal signifiers in the poster campaigns prepared by the Women and Democracy Association (KADEM) within the scope of combating violence against women. Specifically, the research analyzes how violence against women is represented in these posters and explores the semiotic strategies through which gender roles, power relations, and anti-violence discourse are constructed. The study adopts qualitative document analysis as its data collection technique. The analytical process is conducted within the framework of Roland Barthes' semiotic approach, focusing on the signifier–signified relationship and the distinction between denotation and connotation. The research universe consists of posters published by KADEM since 2013 in the context of the International Day for the Elimination of Violence against Women on November 25. Using purposive sampling, a total of five posters that are accessible through the association's official website and social media accounts were selected and analyzed. The findings indicate that the campaign visuals represent violence not merely as an individual act but as a socially constructed and culturally sustained problem. Through the use of typography, color, composition, and metaphors, concepts such as love, power, and masculinity are detached from any justification of violence. Instead, legal and moral references emphasize violence as a crime and a violation of human rights. Overall, the posters generate a counter-discourse that deconstructs cultural myths legitimizing violence and calls viewers to assume social responsibility.

**Keywords:** Women; Combating Violence; KADEM; Civil Society Organisation; Poster

\* Bu çalışma yazarın yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

\*\* Yüksek Lisans, Üsküdar Üniversitesi, mehtapozkaya@anadolu.edu.tr, ORCID: 0009-0004-8982-2795

\*\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi, denizcan.kabas@uskudar.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7073-8172

## Şiddetin Mitlerini Çözmek: KADEM'in Kadına Yönelik Şiddetle Mücadele Afişlerinin Göstergelimsel Okuması

### ÖZET

Bu çalışma, Kadın ve Demokrasi Derneği (KADEM)'in kadına yönelik şiddetle mücadele kapsamında hazırladığı afiş kampanyalarının, görsel ve sözel göstergeler aracılığıyla hangi anlamları ve ideolojik konumlanmaları ürettiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma, kadına yönelik şiddetin afişlerde nasıl temsil edildiğini; toplumsal cinsiyet rolleri, güç ilişkileri ve şiddet karşıtı söylemin hangi göstergesel stratejilerle kurulduğunu çözümlenmektedir. Araştırmanın veri toplama tekniği olarak nitel doküman incelemesi benimsenmiş, çözümlenme süreci Roland Barthes'in göstergelimsel yaklaşımı çerçevesinde gösteren-gösterilen ilişkisi ile düz anlam/yan anlam ayrımı üzerinden yürütülmüştür. Araştırmanın evrenini, KADEM'in 2013 yılından itibaren 25 Kasım Uluslararası Kadına Yönelik Şiddetle Mücadele Günü kapsamında yayımladığı afişler oluşturmaktadır. Amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen ve kurumsal web sitesi ile sosyal medya hesaplarında erişilebilir olan toplam 5 afiş analiz edilmiştir. Elde edilen bulgular, kampanya görsellerinin şiddeti yalnızca bireysel bir eylem olarak değil, kültürel olarak üretilen ve sürdürülen toplumsal bir sorun olarak temsil ettiğini ortaya koymaktadır. Tipografi, renk, kompozisyon ve metaforlar aracılığıyla sevgi, güç ve erkeklik gibi kavramlar şiddetin gerekçesi olmaktan çıkarılmakta; hukuki ve ahlaki referanslarla şiddetin bir suç ve hak ihlali olduğu vurgulanmaktadır. Sonuç olarak afişlerin, şiddeti meşrulaştıran kültürel mitleri çözen ve izleyiciyi sorumluluk almaya çağıran bir karşı söylem ürettiği görülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Kadın, Şiddetle Mücadele, KADEM, STK, Afiş

### INTRODUCTION

Since the 1960s, efforts to combat violence against women have gained increasing international visibility, largely driven by women's organisations, and took on a more pronounced global character in the 1980s. In this period, the Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination Against Women was adopted under the auspices of the United Nations in 1979, followed in 1980 by the World Conference on Women in Copenhagen, which placed the prevention of discrimination against women at the centre of its agenda. The preparation of an action programme after this second conference signalled that the struggle against violence targeting women was being carried onto a more systematic and coordinated international footing (Öztürk, 2019: 84–85). These international developments became more visible in Turkey's social and political agenda during the 1980s. The women's movement, which gained strength in the same period, adopted a critical stance toward women's position in both the family and the private sphere. In the post-1983 environment of gradual civilianisation that emerged after the coup and an initially depoliticised public climate, the perspective associated with the European Union was linked to a framework encouraging women's organisation and participation in civil society (Aslan Akman, 2012: 36).

Türkiye has pursued a process framed as Civil Society Dialogue with Europe in order to advance the goal of full democracy by meeting the political requirements of the Copenhagen Criteria. This process has created a platform enabling women to reorganise in the civic sphere and has enhanced the political visibility of the women's movement in civil society. Throughout the 1980s and 1990s, women approached civil society as a field of struggle centred on solidarity among women and extending to the defence of women's rights, carrying out various

programmes and initiatives aimed at improving women's living conditions. During the same period, alongside socialist and radical feminist currents, Islamist women entered the civic arena through debates on headscarves and public visibility in the 1980s, while in the 1990s Kurdish women articulated struggles grounded in ethnic identity and collective agency. These diverse forms of mobilisation, in which womanhood intersected with social class, belief, and ethnic belonging, became key forces shaping the pluralisation and differentiation of the women's movement at the level of civil society (Kandiyoti, 2011: 51).

With the consolidation of feminist thought, women moved away from organisational models largely structured around service provision, charity, and voluntarism, and instead gravitated towards formations that opened up their own social position, lived experiences, and claims to rights for critical discussion. This shift marked a significant transformation in the organisational logic of the women's movement. During this period, the feminist movement began to reassess, from a critical standpoint, the state-centric liberal feminist approach shaped during the Republican era and developed a perspective that interrogated the patriarchal social order and its underlying system of values (Tekeli, 1995: 23).

As a result of sustained efforts by women's organisations, CEDAW, adopted in 1979 and regarded as a foundational framework for women's rights, was signed by the political authorities in 1985. In the period that followed, civic initiatives aimed at establishing public mechanisms to fulfil the state's responsibilities in combating discrimination and violence against women became increasingly visible (Silsüpür and Övüç, 2022: 3). The struggle against domestic violence reached broader segments of society in 1987 through the Campaign of Solidarity Against Battering, launched in response to a judicial decision that effectively legitimised violence in the family. At this stage, the autonomous women's movement enhanced women's public visibility and, through exhibitions, public events, and publications, turned domestic violence into one of the central issues on the civil society agenda. During this period, domestic violence came to be recognised as both a human rights violation and a criminal act, prompting a range of initiatives grounded in this understanding. Feminist activists played an active role in legal reform processes aimed at safeguarding women's human rights and guaranteeing equal participation in social life, including amendments to provisions of the Civil Code that had tied a married woman's employment to her husband's permission, as well as changes linked to the Surname Law. In the same era, significant legal reforms were enacted, particularly in criminal law, as part of broader constitutional and legislative developments (Sallan Gül, 2013). From the 1990s onward, women's organisations became directly involved in tackling violence against women, especially domestic violence, by establishing women's solidarity centres and shelters. By the 2000s, the number of women's organisations active in civil society had reached 350 (Gül, Özen and Nizam, 2017: 201).

This study aims to examine campaign posters produced by the Women and Democracy Association (KADEM) within the scope of combating violence against women through a semiotic framework, and to reveal what meanings, values, and ideological discourses are produced by the visual and verbal signs contained in these visuals. The study analyzes how violence against women is represented in campaign visuals, and how concepts such as gender roles, power relations, masculinity, love, nature, and law are re-signified through particular signs and discursive strategies. In this respect, the research seeks to demonstrate how anti-violence discourse is constructed through elements of visual design, cultural codes, and myths, and how the viewer's position in relation to violence is redefined through campaign visuals. Although the literature includes studies addressing the role of civil society organizations in combating violence against women, a significant part of this work focuses only to a limited

extent on the representational strategies through which CSOs render violence visible in the public sphere and on the meaning frameworks they produce through visual campaigns. Considering the prevalence of violence against women in Turkey, together with the increased visibility of civil society since the 1980s, the emergence of violence as a topic of public debate, and the strengthening of institutionalization in the 1990s (Avcı Kaya & Ulusoy, 2025: 68), it becomes particularly important to analyze the political and cultural effects of the visual discourses produced by CSOs. Moreover, the shift that became evident in CSO–government relations after the 2000s and the transformation of the political framework have directly affected the position of organizations working in the field of gender equality and the conditions under which they produce discourse (Koyuncu & Özman, 2019: 729–731; Buğra, 2020: 454–458). In this context, the establishment of KADEM in 2013, its role in moving debates in the field onto a new axis, and its consideration alongside the increasing distance between secular women’s organizations and the government further distinguishes the focus of this research. The study is conducted within a qualitative research approach and is based on document analysis; the posters are analyzed at the denotative and connotative levels on the basis of Roland Barthes’s semiotic approach. Within this framework, the research takes campaign posters on violence against women as its object of analysis, aims to make visible the meanings they produce at the ideological and discursive levels, and employs semiotic analysis to achieve this aim.

### **Violence Against Women in Türkiye**

The treatment of violence against women as a societal issue to be examined, analysed, and addressed through the activities of civil society organisations is widely understood to have gained momentum after the late 1980s (Gökkaya, 2011: 102–103). Social transformations during this period, the increased visibility of feminism, and advances in the field of women’s rights are regarded as key drivers accelerating this shift. Alongside these developments, women exposed to violence began to articulate their experiences more forcefully, while violence against women gradually ceased to be perceived as an ordinary and socially tolerated occurrence. In this context, women are described as having gained greater agency in matters of divorce (Çalışkan & Çevik, 2018: 219). Several factors are identified as encouraging women to take such steps, including the growing number of support institutions, strengthened economic autonomy, heightened awareness of their capacity to lead independent lives, relatively simplified legal procedures, and the increasing social acceptability of divorce (Aksan, 2016: 188). A frequently cited illustration of the climate that made this transformation necessary involves a judicial decision in which a judge rejected a woman’s divorce request despite prolonged exposure to violence, invoking a proverb that effectively legitimised physical abuse. This stance is noted to have intensified women’s reactions and to have sparked a new line of collective action. In this vein, protests and campaigns were organised under the banner of Women’s Solidarity Against Battering across Türkiye, while feminist thought became increasingly visible and gradually gained strength. As the process unfolded, books, edited volumes, articles, and various other publications addressing women’s rights began to appear in greater numbers (Altınay and Arat, 2007: 75–76). As women’s rights occupied a more prominent place on the public agenda, women’s visibility in this sphere expanded, activism intensified, and efforts to make their voices heard became more sustained and organised (Boyacıoğlu, 2016: 127–128).

Research conducted in Türkiye indicates that existing efforts have not been sufficient to eliminate violence in its entirety. One of the principal factors behind this outcome is identified as the prevalence of violence in the family setting. Violent acts occurring in the household are commonly associated with men’s aggression toward women and with entrenched social

norms. Under such conditions, these behaviours can at times be perceived as ordinary or even acceptable forms of conduct (Erden and Akdur, 2018:128–129). A considerable proportion of women in Türkiye who experience violence encounter serious difficulty in voicing what they endure. Among the reasons for this silence is the tendency of some women to attribute responsibility for the abuse to themselves. Furthermore, certain social circles may legitimise the perpetrator's actions by interpreting them as expressions of power. Such patterns of acceptance and expectation make the complete eradication of violence more challenging, weaken the impact of ongoing initiatives, and obstruct the attainment of the intended outcomes.

### **Strategies Adopted by Women in Coping with Violence**

Responses developed by women when confronted with violence do not follow a uniform pattern; rather, each trajectory is shaped by personal characteristics. Variations in these responses are closely linked to factors such as level of education, socioeconomic circumstances, and family structure. Scholarly work demonstrates that women formulate diverse attitudes when attempting to manage experiences of violence. In this context, some choose to resist directly, whereas others remain silent by suppressing their experiences due to pressure from family members and their immediate social environment. Another group turns toward problem-solving efforts aimed at breaking out of the cycle of abuse, setting objectives such as continuing their education or attaining financial self-sufficiency. Such orientations represent distinct modes of confronting violence directed at them. Accordingly, coping strategies are commonly examined under three principal categories: responding to violence, remaining silent in the face of violence, and empowerment through education and financial self-reliance (Doğan and Karaman, 2023:83).

### **Remaining Silent in the Face of Violence**

Transformations and developments observed in social and public spheres regarding women exposed to violence have contributed to a growing awareness of violence against women. Rising awareness encourages greater openness about lived experiences and supports the formation of self-protective attitudes. In certain cases, immediate self-defence takes the form of retaliatory force. Such a stance corresponds in everyday expression to the sentiment that one should not remain passive in the face of harm. At the same time, observations indicate that some women adopt a more confrontational posture, while others internalise and accept what they endure by suppressing their reactions. A further group refrains from any visible response and opts for silence (Kılıçarslan and Parmaksız, 2020:935–940). Retaliation and silence therefore emerge as two frequently observed responses, reflecting either direct opposition to the situation or a withdrawal from active struggle.

### **Education and Violence**

Differences in educational attainment generate notable transformations in individual lives, with these shifts becoming particularly visible for women. Efforts to expand knowledge and enhance participation in social life motivate many women toward self-development. For those who have endured violence, this process also produces a change in awareness and consciousness shaped by the experience of victimisation. Violence is often discussed alongside aggressive conduct, and women frequently become the primary targets of such aggression in social life. Exposure to this aggression can initiate an intense process of self-reflection, and experiencing such treatment in a society grounded in democratic principles may leave profound marks. These effects can foster determination to prevent the continuation of existing conditions (Çökelez et al., 2025:240–241). Education is therefore regarded as a foundational value in reducing violence, leading many women to assign greater importance to learning as a

preventive means. Both personal and societal gains are expected to arise through education, reinforcing the view that resistance to violence can be strengthened through educational advancement.

### **Financial Independence and Violence**

Many women subjected to violence come to believe that their circumstances compel them to accept what they experience. A perception may develop that the absence of personal fulfilment or social recognition contributes to this situation. Lack of professional engagement or financial autonomy is frequently regarded as a central cause of continued abuse. When confronted with violence, some women attribute the problem to themselves, initiating an ongoing process of self-questioning. Under these assumptions, financial freedom is often seen as a condition that would prevent such experiences. Others explicitly relate their exposure to violence to constraints imposed by necessity and the absence of an independent sphere of life. Financial self-reliance is therefore considered a decisive element among the available coping routes. Contemporary emphasis placed by women on education and sustained personal effort to maintain their own livelihoods is interpreted not only as resistance to violence against women but also as part of a broader struggle for individual autonomy (Doğan and Karaman, 2023:81–83).

### **METHODOLOGY**

This study is designed as a document analysis grounded in qualitative research methodology and seeks to examine posters produced by KADEM in the context of combating violence against women through a semiotic framework. A semiotic perspective that investigates the production of meaning through signs is adopted, while Roland Barthes' conceptualisation of the signifier–signified relationship, together with the distinction between denotation and connotation, constitutes the theoretical foundation of the analytical process (Bircan, 2015:17–18; Bouzida, 2014:1004). The universe of the research consists of all posters prepared by KADEM since its establishment as part of its struggle against violence directed at women. The sample is delimited through purposive sampling to five posters displayed on KADEM's official website that were published over the last five years in connection with the International Day for the Elimination of Violence against Women on 25 November and that relate directly to the theme of violence. During the analytical phase, each poster is first addressed at a descriptive level and subsequently interpreted at the level of connotation through the concept of myth, taking cultural, ideological, and discursive codes into account. Generalisation of the findings remains limited due to the focus on the posters of a single civil society organisation and the inherently interpretative character of semiotic analysis. The study aims to provide an in-depth account of how an anti-violence discourse targeting violence against women is constructed in civil society–based visual communication. In line with this aim, the research is guided by the following questions:

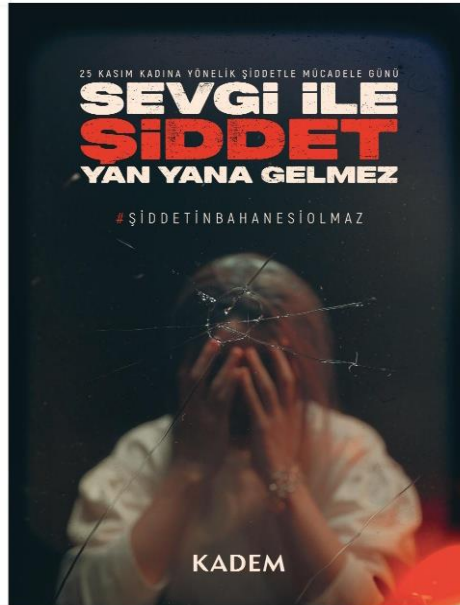
- Which visual and textual signs become prominent in campaign visuals centred on combating violence against women?
- In what ways do denotative and connotative relations employed in these visuals deconstruct cultural myths that legitimise violence?
- Through which ideological frameworks are notions such as love, power, masculinity, and nature re-signified in campaign imagery?
- How do visual design elements such as typography, colour, and composition contribute to the formation of campaign messages as normative and binding statements?

- How do narratives build around animal representations challenge claims that violence is biological and inevitable?
- How do Law No. 6284, the ALO 183 helpline, and references to the Turkish Penal Code generate a counter-discourse against framing violence as a “private sphere” issue?
- How does the portrayal of male figures as subjects who assume responsibility against violence transform hegemonic masculinity narratives?
- How do calls for witnessing, spectatorship, and digital participation redefine the viewer’s position in relation to violence?

## FINDINGS

The findings presented in this section were obtained through a semiotic analysis conducted within a qualitative research approach and based on document analysis. The universe of the study consists of the campaign posters prepared by KADEM in the context of combating violence against women since its establishment; the sample, however, was limited through purposive sampling to five posters that are available on KADEM’s official website, directly related to the theme of violence, and published within the last five years in the context of 25 November, the International Day for the Elimination of Violence against Women. The findings were generated by analyzing the posters at the denotative and connotative levels on the basis of Roland Barthes’s semiotic approach; the signs identified were then classified and presented in line with the prominent themes and patterns of ideological discourse.

*The 2021 poster titled “Sevgi ile Şiddet Yan Yana Gelmez”*



*Figure 2.* Visual used in 2021

**Table 1.** Semiotic Analysis of the 2021 “Sevgi ile Şiddet Yan Yana Gelmez” Poster

Sign	Signifier	Signified
Main slogan (top)	The phrase “SEVGİ İLE ŞİDDET” (uppercase, red–white)	Positioning love and violence as opposing concepts
Main slogan (bottom)	The phrase “YAN YANA GELMEZ”	Impossibility of togetherness; absolute separation and normative boundary
Colour emphasis	The word “VIOLENCE” written in red	Associations of danger, alarm, harm, and prohibition
Hashtag	“#şiddetinbahanesiolmaz” (“violence has no excuse”)	Rejection of justifications that legitimise violence
Typography	Bold, harsh, distressed lettering	Trauma, rupture, severity; the lasting mark of violence
Glass/crack effect	Broken glass appearance in the foreground	The wounding impact of violence; fracture and trauma
Human figure	Female silhouette covering her face with her hands	Fear, shame, helplessness; invisibility of victimhood
Position of the figure	Centred yet blurred and darkened	Suppression, erasure; absence from public visibility
Background	Dark, hazy, low-light setting	The concealed, closed, and isolating sphere of violence
Institutional signature	KADEM logo	Public accountability and institutional stance
Historical reference	“25 November International Day for the Elimination of Violence against Women”	Framework of global awareness and collective struggle

At the connotative level, the visual targets the cultural myth suggesting that love and violence can coexist. The phrase “Sevgi ile şiddet yan yana gelmez” establishes an unequivocal normative boundary against attempts to legitimise violence in intimate relationships through notions such as love, jealousy, or possessiveness. Rendering the word “şiddet” in red pushes the concept into a semantic field of danger and prohibition, while the harsh and weathered typography visually reiterates the destructive and traumatic consequences of violent acts. The woman hiding her face signifies fear and shame imposed on the victim, and her blurred, darkened depiction points to the way violence is frequently obscured and confined to a supposedly private sphere. The fractured glass effect in the foreground symbolises the irreparable breakage and lasting scars produced by violence. The hashtag “#şiddetinbahanesiolmaz,” read through Barthes’ notion of myth, articulates a counter-discourse that rejects every ideological narrative used to excuse violence, whether framed through love, anger, tradition, or honour. Taken as a whole, the composition exposes and dismantles the ideological structure that portrays violence as a natural extension of affection, replacing that structure with a clear, uncompromising moral principle.

**The 2022 poster titled “Yasaya Tutun”**



**Figure 2.** Visual used in 2022

**Table 2.** Semiotic Analysis of the 2022 “Yasaya Tutun” Poster

Sign	Signifier	Signified
Informative statement	“Persistent stalking is a form of violence and constitutes an offence under the Turkish Penal Code No. 5237.”	Legal definition of stalking; recognition of violence as a punishable act
Legal reference	The expression “Turkish Penal Code No. 5237”	State authority, legal legitimacy, and binding force
Main slogan	“YASAYA TUTUN” in large orange capital letters	Call to seek protection through the law; metaphor of holding on for safety and endurance
Typography (slogan)	Bold, large, sans-serif lettering	Certainty, strength, and a norm-setting tone
Colour scheme	Orange slogan – white text – black background	Orange: warning and urgency; white: clarity and objectivity; black: threat and a dark contextual frame
Cracked glass effect	Fractured glass texture on the right side of the visual	The injuring impact of violence; breach of a safe space
Background texture	Dark, grainy surface	Concealed, suppressed, and menacing character of violence
Institutional signature	KADEM logo	Organisational backing and public responsibility
Digital markers	Website address and social media icons	Channels for access to information, reporting, and dissemination

At the connotative level, the visual seeks to dismantle the cultural myth that frames persistent stalking as harmless devotion or romantic insistence. The legal definition placed at the top removes stalking from the realm of emotional expression and firmly situates it in the category of violence and crime, thereby fixing meaning and eliminating social ambiguity. The phrase “Yasaya tutun” transforms the law from an abstract body of rules into a tangible source of support and protection for the victim. The orange emphasis of the slogan generates a sense of urgency and the need for intervention, while the dark background conveys the threatening environment associated with violence. The fractured glass motif symbolises the violation of personal boundaries and the breach of a secure private sphere, pointing to the injurious and traumatic consequences of stalking even in the absence of direct physical assault. Explicit citation of the legal code, read through Barthes’ concept of myth, disrupts the ideological narrative that relegates violence to a private matter and replaces it with a counter-discourse grounded in public, legal, and collective responsibility. Considered as a whole, the poster advances a clear and normative stance that calls for recourse to the law rather than silence or endurance.

**The 2023 poster titled “Şiddetsiz Toplum, Güvenli Gelecek”**



**Figure 3.** Visual used in 2023

**Table 3.** Semiotic Analysis of the 2023 “Şiddetsiz Toplum, Güvenli Gelecek” Poster

Sign	Signifier	Signified
Legal reference	The phrase “pursuant to Law No. 6284”	State-backed protection, legal safeguarding, and legitimacy
Main slogan (top)	“ŞİDDETSİZ TOPLUM” in large orange capital letters	A normative objective; an ideal social order free from violence
Main slogan (bottom)	“GÜVENLİ GELECEK” in large white capital letters	A causal link between the absence of violence and a secure future
Typography	Bold, harsh, distressed lettering	Struggle, resilience, and the lasting marks left by violence
Colour scheme	Orange and white text on a dark background	Orange: warning and call to action; white: clarity and truthfulness
Background figures	Women’s faces partially visible in shadow	The pervasiveness of violence; marginalised and unseen victimhood
Position of the faces	Blurred and faded in the background	Suppression, invisibility, and enforced silence
Explanatory text	Informative note on the scope of Law No. 6284	The protective and preventive function of the legal framework
Hashtag	“#şiddetsiztoplum”	Call for collective awareness and public mobilisation
Institutional signatures	Logos of KADEM, Kadın Destek, and ALO 183	Multi-actor public responsibility and an interconnected support network

At the denotative level, the poster combines typographic and figurative elements on a predominantly dark background. The upper part contains the phrase “6284 sayılı kanunla,” followed immediately by the slogan “ŞİDDETSİZ TOPLUM GÜVENLİ GELECEK” in large capital letters. “ŞİDDETSİZ TOPLUM” appears in orange, while “GÜVENLİ GELECEK” is written in white. The central area includes an informative passage explaining the scope of Law No. 6284. In the background, several women’s faces are faintly visible in a dim and blurred manner. The lower section displays the hashtag “#şiddetsiztoplum” alongside the logos of KADEM, Kadın Destek, and ALO 183. The lettering style is bold, rigid, and deliberately worn in appearance. At the connotative level, the composition constructs a counter-myth asserting that resistance to violence depends not solely on personal awareness but on legal and structural mechanisms. Reference to Law No. 6284 reframes violence from a supposedly natural element of private life into an explicitly public, legal, and punishable issue, thereby dismantling the ideological narrative that confines abuse to the domestic sphere. The blurred and shadowed female faces in the background signify both the widespread character of violence and the frequently obscured nature of victimisation. Their transformation from identifiable individuals into a collective presence signals that the problem is structural rather than exceptional. Highlighting “Şiddetsiz toplum” in orange conveys urgency and the need for immediate action, whereas “güvenli gelecek” introduces the idea that the absence of violence guarantees not only present safety but also long-term social stability. The harsh, distressed

typography visually reiterates the scarring and destructive consequences of violence. Taken together, these elements position the law not as a passive text but as an active instrument of protection and social change, articulating a forceful ideological counter-discourse against normalisation and silence.

***The 2024 poster titled “Şiddete Seyirci Kalma”***



**Figure 4.** Visual used in 2024

**Table 4.** Semiotic Analysis of the 2024 “Şiddete Seyirci Kalma” Poster

Sign	Signifier	Signified
Main slogan	“ŞİDDETE SEYİRCİ KALMA” in large black and orange capitals	Rejection of passive spectatorship; call to moral and social responsibility
Colour emphasis	The word “KALMA” highlighted in orange	Warning, urgency, and invitation to take action
Explanatory statement	“Scenes of violence in series and films normalise violence in real life.”	Causal link between media representation and everyday violence
Television screen	A violent scene on the screen showing a threat directed at a woman	Mediated representation of violence
Remote control	A hand extending a remote toward the viewer	Viewer’s power of control and accountability
Hand figure	The hand holding the remote	Possibility of moving from passive observer to active agent
Female figure	A woman on the screen recoiling in fear	Victimhood and vulnerability
Male figure	A threatening male body on the screen	Perpetration, power, and domination
Typography	Bold, simple sans-serif lettering	Didactic, normative, and public-facing discourse
Background	Light, neutral surface	Clarity and legibility of the message
Institutional signature	KADEM logo	Organisational responsibility and public stance
Support line	RTÜK Call Centre 444 1 178	Mechanism for reporting, oversight, and intervention

At the denotative level, the poster brings together typographic and visual elements on a light-coloured background. The upper section features the statement “ŞİDDETE SEYİRCİ KALMA” in large capital letters, with the word “KALMA” highlighted in orange. Directly beneath appears the explanatory line “Dizi ve filmlerdeki şiddet sahneleri, gerçek hayatta şiddeti normalleştirir.” The central area contains a television screen showing a scene in which a man attacks while a woman recoils in fear and attempts to protect herself. In the foreground, a hand holding a remote control is directed toward the screen. The lower part includes the KADEM logo, a website address, and the RTÜK call centre contact information. The lettering is plain and highly legible. At the connotative level, the composition challenges the cultural myth that repeated media portrayals render violence ordinary and acceptable. The violent scene on the television represents the packaging of abuse as fiction, spectacle, or entertainment, whereas the hand holding the remote questions the viewer’s passive consumption of such images. The injunction “Şiddete seyirci kalma” addresses not only physical acts of violence but also the social tolerance that emerges through watching and normalising them. Functioning as an action cue,

the remote implies the capacity to switch off, change the channel, or lodge a complaint, thereby transforming spectatorship into intervention. Highlighting the word “KALMA” in orange foregrounds urgency and the non-deferrable character of moral responsibility. Taken as a whole, the visual advances a counter-discourse that attributes accountability not solely to the perpetrator but also to those who observe, consume, and remain silent, exposing and dismantling the ideological narrative that naturalises violence through media repetition.

**The 2025 poster titled “Şiddete Karşı Hep Birlikte”**



**Figure 5.** Visual used in 2025

**Table 5.** Semiotic Analysis of the 2025 “Şiddete Karşı #HepBirlikte” Poster

Sign	Signifier	Signified
Male figure	A suited man in the foreground with a serious gaze	Assumption of responsibility by male subjects; masculinity as ally rather than perpetrator
Facial expression	Direct, self-assured look	Determination, commitment, and trust
Main slogan	“ŞİDDETE KARŞI #HEPBİRLİKTE” in large black capitals	Collective struggle; violence framed as a social, not merely individual, issue
Hashtag	“#HEPBİRLİKTE”	Solidarity, togetherness, and digital public engagement
Call to action	“Turuncu rozetini tak, farkında ol!”	Visible support and symbolic participation
Colour element	Orange circle and badge	Awareness, alertness, and a shared anti-violence emblem
Typography	Bold, simple sans-serif lettering	Public-facing, clear, and norm-setting discourse
Background	Light, neutral surface	Transparency, openness, and inclusivity
Explanatory text	Informative paragraph on femicides	Gravity and urgency of the problem
QR code	Digital redirection marker	Access to further information and prompt for action
Institutional signature	KADEM logo and website	Organisational legitimacy and public trust
Historical reference	“25 November International Day for the Elimination of Violence against Women”	Global awareness and historical framing

At the denotative level, the poster combines typographic and figurative components on a light-toned background. A man in a suit appears on the right-hand side, facing the viewer directly. The left-hand side features the large, uppercase statement “ŞİDDETE KARŞI #HEPBİRLİKTE.” Beneath this line stands the call to action “Turuncu rozetini tak, farkında ol!” A short explanatory paragraph on the scale of violence against women follows in the lower section, together with a QR code, the KADEM logo, and a website address. An orange circular form and small orange dots are distributed across the background. The lettering style is plain, bold, and highly legible. At the connotative level, the composition challenges the cultural assumption that resistance to violence against women belongs solely to women. The prominent male figure reverses the entrenched association between masculinity and perpetration by presenting a male subject who assumes responsibility and offers support in the struggle. The suit and composed posture reinforce the idea that this stance represents a public and societal duty rather than a purely personal sentiment. The phrase “#HepBirlikte” constructs violence prevention as a shared obligation extending beyond victims or civil society

actors to the whole community. Consistent use of orange conveys alertness and a call for intervention, while the wearable badge motif encourages making solidarity visible. The light background and restrained typography place the message in an inclusive and conciliatory public register. Taken as a whole, the visual dismantles the ideological framing that confines violence to the private sphere or treats it as a women-only concern, replacing it with a counter-discourse grounded in solidarity and collective responsibility.

## DISCUSSION

The findings indicate that the poster campaigns produced by KADEM reposition violence against women from a private matter confined to interpersonal relations to a public, legal, and ideological issue. Such a reframing aligns closely with international and Türkiye-based scholarship that emphasises the structural character of violence against women. The central placement of legal references such as Law No. 6284, ALO 183, and the Turkish Penal Code generates an explicit counter-discourse against the perception of violence as a “private sphere” concern. This result corresponds with Hester’s (2011: 838–840) argument that fragmentation across institutional domains weakens women’s safety. Focusing solely on individual relationships renders legal and public responsibility less visible, whereas treating violence as a public and structural problem strengthens protection. Representing the law not as an abstract norm but as an immediately accessible protective mechanism visually and discursively supports this integrated approach. Another key outcome concerns the dismantling of culturally valued notions such as love, jealousy, and possessiveness when they function as narratives that excuse abuse. This observation resonates with feminist analyses that continue to treat patriarchy as a central explanatory framework. Hunnicutt (pp. 554–555) underscores that patriarchal power relations situate violence in broader social arrangements rather than in individual deviance. Clear rejection of romanticised justifications in the KADEM posters directly intervenes in everyday meaning systems through which patriarchal ideology is reproduced. Depicting men as subjects who assume responsibility against violence gains significance in light of contemporary debates on hegemonic masculinity. Connell and Messerschmidt (2005: 843–846) describe hegemonic masculinity as historically contingent, internally contradictory, and open to change rather than fixed. Associating masculinity with awareness and collective accountability instead of domination points to that transformability. Such representation also fits preventive approaches that treat men not only as potential perpetrators but as participants in social change.

A further result concerns repositioning the viewer from passive witness to responsible agent. Chouliaraki’s critique of contemporary humanitarian and public communication is instructive here. According to Chouliaraki (2013: 2–5), prevailing visual regimes often cast the audience as an “ironic spectator” who feels morally moved yet remains inactive, with solidarity appeals returning to personal feeling rather than prompting concrete steps. In contrast, the examined posters directly invite reporting, witnessing, and digital participation, advancing a normative public discourse that exceeds passive spectatorship.

Normative force is also produced through visual design resources such as colour, typography, and composition, in line with social semiotic theory. Kress and van Leeuwen (2020: 15) argue that visual design systematically encodes social meaning and constructs particular models of reality. Typography, colour intensity, and compositional hierarchy operate as key resources that position the viewer and heighten the binding character of the message. Through gaze direction, framing, and visual emphasis, visual texts guide rather than merely represent (Kress & van Leeuwen, 2020: 116). Extensive use of uppercase lettering, harsh typefaces, and alerting

colours presents the messages as unequivocal moral principles rather than negotiable suggestions, visually reinforcing a zero-tolerance stance toward violence. In the context of Türkiye, these results accord with Altınay and Arat's (2007: 27–31) observation that violence against women has long been widespread yet socially obscured. Legal reforms and awareness campaigns play a critical role in disrupting normalised perceptions. Strong legal and public emphasis in the KADEM campaigns can therefore be read as part of this ongoing shift. Several limitations should be noted. The analysis is based on visual and discursive interpretation of posters and does not include empirical evidence on audience reception. How different social groups interpret these meanings therefore remains unobserved. Future studies could examine reception through qualitative interviews or experimental designs. Comparative analyses with campaigns from other countries could also reveal how ideological framing varies across cultural contexts.

Overall, the study shows that these campaign posters do more than render violence visible. Cultural myths that naturalise and legitimise abuse are actively dismantled, and a robust counter-discourse grounded in legal, moral, and public responsibility is articulated. Close convergence with existing scholarship, together with specific insight into the ideological work of visual campaigns, marks the principal contribution of the research.

## CONCLUSION

This study set out to demonstrate how meaning is produced through visual and verbal signs in KADEM's poster campaigns addressing violence against women, and to identify the ideological frameworks underpinning those meanings. Attention focused on the visual and textual signs that structure the campaigns. Results show the centrality of slogans, intensive use of alerting colours such as orange, red, and black, and the recurring presence of harsh, distressed typography, cracked-glass imagery, blurred female figures, and explicit legal references. Through these resources, violence is represented not as an isolated personal incident but as a public, legal, and social problem, further anchored in a domain of collective responsibility through institutional logos and campaign dates. Visual and textual elements are therefore deliberately selected to construct a systematic anti-violence discourse. Examination of denotative and connotative relations demonstrates how cultural myths that legitimise abuse are dismantled. Narratives that normalise violence through notions such as love, jealousy, possessiveness, or anger are neutralised by unequivocal slogans and legal definitions. In posters built around messages such as "Sevgi ile Şiddet Yan Yana Gelmez" and "Yasaya Tutun," violence is removed from the sphere of romantic interaction and defined plainly as a crime and a violation of rights. Read through Barthesian myth analysis, these strategies expose and dissolve ideological justifications that render abuse acceptable.

Key concepts including love, power, masculinity, and nature are rearticulated in alternative ideological registers. Love is detached from any justificatory link to harm; power is associated with responsibility rather than domination; masculinity is reconstructed as an agent of accountability instead of a source of violence. Representations involving animals question and invalidate claims that violence is biological or inevitable. Such shifts amount to an ideological reframing that withdraws symbolic support from narratives that excuse abuse. Design resources such as typography, colour, and composition establish the campaigns as norm-setting statements rather than open-ended suggestions. Uppercase lettering, rigid typefaces, and high-intensity colours present the messages as clear, universal moral imperatives and visually consolidate a zero-tolerance stance. These formal choices position the viewer in relation to an unambiguous ethical demand. Legal references including Law No. 6284, ALO 183, and provisions of the Turkish Penal Code function as practical instruments of protection

and intervention rather than abstract information. Framing the law in this way redefines violence from a domestic or personal matter to a public and penal issue, directly countering the idea of abuse as a private affair.

Portrayal of male figures as actors who assume responsibility against violence contributes to a transformation of hegemonic masculinity. In the 2025 campaign visual, masculinity is linked to solidarity, awareness, and collective duty instead of force and control, generating an ideological counter-narrative that opens space for men as partners in prevention and change. Calls to witness, report, and participate digitally reposition the audience from passive observer to engaged subject. Responsibility is extended beyond perpetrators to include those who watch, consume, or remain silent, producing a strong counter-discourse that rejects indifference. Taken together, the campaigns do more than make violence visible. Cultural myths that naturalise, legitimise, or obscure abuse are actively dismantled, and a counter-discourse grounded in moral clarity, legal recourse, and public responsibility is constructed.

## REFERENCES

- Altınay, A. G. & Arat, Y. (2007). *Türkiye’de Kadına Yönelik Şiddet*. Punto Baskı Çözümler: İstanbul
- Aslan Akman, C. (2012). “AB Sürecinde Cinsiyet Eşitliği Politikaları Türkiye’deki Kazanımlar, Öncelikler ve Sorunlar”, *İktisadi Kalkınma Vakfı Dergisi*, Mart, S. 170, s. 36-44.
- Avcı Kaya, G. & Ulusoy, E. (2025). Türkiye’de 2000 sonrası dönemde kadına yönelik şiddetle mücadelede sivil toplum kuruluşlarının rolü. *Eğitim Bilim Toplum*, 23(2), 66-97
- Berns, N. S. (2017). *Framing the victim: Domestic violence, media, and social problems*. Routledge.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 13(26), 17-41.
- Bouzida, F. (2014). The semiology analysis in media studies: Roland Barthes Approach. In *Proceedings of SOCIOINT14-International Conference on Social Sciences and Humanities* 8(10), 1001-1007.
- Boyacıoğlu, İ. (2016). Dünden bugüne Türkiye’de kadına yönelik şiddet ve ulusal kadın çalışmaları: Psikolojik araştırmalara davet. *Türk Psikoloji Yazıları*, 19, 126-145.
- Buğra, Ayşe. (2020), Politics of Social Policy in a Late Industrializing Country: The Case of Turkey. *Development and Change*, 51(2), 442-462.
- Chouliarakis, L. (2013). *The ironic spectator: Solidarity in the age of post-humanitarianism*. John Wiley & Sons.
- Connell, R. W. (1998). RW Connell's "Masculinities": Reply. *Gender and Society*, 12(4), 474-477.
- Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender & society*, 19(6), 829-859.
- Couldry, Nick. 2010. *Why Voice Matters: Culture and Politics After Neoliberalism*. London: SAGE. ISBN 978-1-848-60662-3

- Çalışkan, H., & Çevik, E. İ. (2018). Kadına yönelik şiddetin belirleyicileri: Türkiye örneği. *Balkan Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(14), 218-233.
- Çökelez, Ş., Kırılıoğlu, H., Kırılıoğlu, M., & Zengin, O. (2025). Şiddet Mağduru Kadınların Toplumsal Cinsiyet Algısı, Sosyal Destek Sistemleri ve Şiddetle Baş Etme Stratejileri. *Turkish Studies-Economics, Finance, Politics*, "Alev Atlatlı Özel Sayısı", 20(Ö1), 237-266. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.80592>
- Doğan, K., & Karaman, N. (2023). Şiddeti adlandırma ve anlama: Türkiye'de Şiddete maruz kalan kadınların deneyimleri ve baş etme stratejileri. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (75), 71-86.
- Erden, G., & Akdur, S. (2018). Türkiye'de kadına yönelik aile içi şiddet ve kadın cinayetleri. *Journal of Clinical Psychology Research*, 2(3), 128-139.
- Gökkaya, V. B. (2011). Türkiye'de Kadına Yönelik Ekonomik Şiddet. *Cumhuriyet University Journal of Economics & Administrative Sciences/Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 12(2),101-112.
- Gül, S. S., Özen, B., & Nizam, Ö. K. (2017). Morçati Ve Şefkat-Der Örneğinde Kadına Yönelik Şiddetle Mücadelede Sivil Toplumun Rolü. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (42), 199-226.
- Hester, M. (2011). The Three Planet Model: Towards an Understanding of Contradictions in Approaches to Women and Children's Safety in Contexts of Domestic Violence. *The British Journal of Social Work*, 41(5), 837-853. <http://www.jstor.org/stable/43771471>
- Hunnicut, G. (2009). Varieties of patriarchy and violence against women: Resurrecting "patriarchy" as a theoretical tool. *Violence against women*, 15(5), 553-573.
- Jewkes, R., Flood, M., & Lang, J. (2015). From work with men and boys to changes of social norms and reduction of inequities in gender relations: a conceptual shift in prevention of violence against women and girls. *The Lancet*, 385(9977), 1580-1589.
- Kandiyoti, D. (2011). "Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları: Gelecek İçin Geçmişe Bakış", içinde *Türkiye'de Kadın Çalışmaları: Bilanço 1975-2010*, Prof. Dr. Nermin Abadan Unat'a Armağan, (der. S. Sancar), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 41-60.
- Kılıçarslan, S., & Parmaksız, İ. (2020). Çift ilişkilerinde şiddet: İlişkisel faktörler, köken aile deneyimleri ve baş etme stratejileri. *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi*, 8(3), 920-949.
- Koyuncu, Berrin. & Özman, Aylin. (2019). Women's Rights Organizations and Turkish State in The Post-2011 Era: Ideological Disengagement Versus Conservative Alignment. *Turkish Studies*, 20(5), 728-753.
- Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2020). *Reading images: The grammar of visual design*. Routledge.
- Öztürk, D. (2019). Türkiye'de kadına yönelik şiddetle mücadele ve kadın sığınma evleri. *SD (Sağlık Düşüncesi ve Tıp Kültürü) Dergisi*, 52, 84-89.
- Sallan Gül, S. (2013). *Türkiye'de Kadın Sığınmaevleri Erkek Şiddetinden Uzak Yaşama Açılan Kapılar Mı?*, 2. Baskı, Bağlam Yayınları, İstanbul.

- Silsüpür, Ö., & Övüç, M. (2022). Kadına yönelik şiddete karşı toplumsal farkındalık yaratma ve kamuoyu oluşturma aracı olarak sosyal medya: Kadın sivil toplum kuruluşları üzerine bir araştırma. *Uluslararası Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli Dergisi*, 5(1), 1-25.
- Tekeli, Ş. (1995). 1980'ler Türkiye'sinde kadınlar. In Ş. Tekeli (Ed.), *1980'ler Türkiye'sinde kadın bakış açısından kadınlar* (pp. 15–51). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Walby, S. (2004). *The Cost of Domestic Violence*. London: Women and Equality Unit (DTI).

## DEEFAKE CONTENT PRODUCTION: THE TRANSFORMATION OF MEDIA IN QUESTIONED REALITY AND GROWING DISTRUST

Demet YALÇIN\*

Derleme Makale

DOI: 10.5281/zenodo.19312700

Geliş Tarihi: 20.02.2026

Kabul Tarihi: 09.03.2026

### ABSTRACT

The study examines how the production of deepfake content transforms trust in the media. In this context, the study aims to theoretically evaluate the transformation of deepfake technologies, which have become more functional with artificial intelligence technologies, on the media, within the framework of reality and trust. With the production of deepfake content, the production and dissemination of manipulative content and fake news have accelerated. When the studies are examined, it has been observed that this increase in the production of disinformation and manipulative content not only leads to questioning the public's trust in the media but also poses serious threats to public health, social stability, and the authenticity of the media. The study examines the current challenges and impacts of deepfake content on the media and offers a theoretical contribution to the communication literature in understanding the threat of deepfake content. The study emphasises the necessity of developing new ethical, educational, and preventive strategies to combat fake news and manipulative content produced by deepfake technology, by addressing AI-supported deepfake content production through current and diverse studies. Additionally, digital media literacy is proposed as a recommendation for detecting these contents and increasing awareness.

**Keywords:** Media and Communication, Deepfake, Artificial Intelligence, Trust, Reality

### Deepfake İçerik Üretimi: Sorgulanan Gerçeklik ve Çoğalan Güvensizlikte Medyanın Dönüşümü

### ÖZET

Çalışma, deepfake içerik üretiminin medyaya duyulan güveni nasıl dönüştürdüğünü incelemektedir. Bu bağlamda, çalışma, yapay zekâ (YZ) teknolojileriyle daha işlevsel hale gelen deepfake teknolojilerinin medyadaki dönüşümünü gerçeklik ve güven çerçevesinde teorik olarak değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Deepfake içerik üretimiyle birlikte manipülatif içerik ve sahte haber üretimi ve yayılımı hız kazanmıştır. Yapılan çalışmalar incelendiğinde bu artışla birlikte dezenformasyon ve manipülatif içerik üretiminin kamuoyunda medyaya olan güvenin sorgulanmasına neden olmasının yanı sıra halk sağlığına, sosyal istikrara ve medyanın özgünlüğüne ciddi tehlikeler oluşturduğu görülmüştür. Çalışma, deepfake içeriklerin

\* Dr. Öğr. Üyesi, Yalova Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, demet.yalcin@yalova.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7985-4900

medya üzerindeki mevcut zorluklarını, etkilerini incelemekte ve deepfake içerik tehdidinin anlaşılması noktasında iletişim literatürüne teorik bir katkı sunmaktadır. Çalışma, yapay zekâ destekli deepfake içerik üretimini güncel ve farklı çalışmalar üzerinden ele alarak deepfake ile üretilen sahte haberler ve manipülatif içerikle mücadele noktasında etik, eğitici ve önlemeye yönelik yeni stratejilerin geliştirilmesinin gerekliliğini vurgulamaktadır. Ayrıca dijital medya okuryazarlığı bu içeriklerin tespiti ve farkındalığın artması noktasında öneri olarak sunulmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Medya ve İletişim, Deepfake, Yapay Zekâ, Güven, Gerçeklik

## INTRODUCTION

Today's information technologies have made it possible to produce a variety of content through different consumption methods such as video streaming sites and audio podcasts on social media. The production and sharing of information, just a fingertip away of the vast information network, have made access to information faster. This situation, where everyone can share information, has accelerated the spread of unverified information, leading the public to accept this information as true and resulting in an increase in fake news (Matheven & Kumar, 2022, p. 11). The increase in the number of social media platforms, news websites, and online newspapers, as well as the production of information, makes it difficult to verify reliable news sources. The detection of fake news, which is associated with terms such as deception, fraud, gossip, trickery, rumour, and fabrication (Hiramath & Deshpande 2019, p. 411), is becoming increasingly difficult due to factors such as the insidious nature of the problem, the vast amount of news content produced every second, and the ability of fake news to mimic real news. The existing techniques for fact-checking and detection are generally slow, making them insufficient to process the volume of information available on the internet (Nandan et al., 2025, p. 687). Social media has a powerful influence on the reach of deepfake content to a wide audience. The ability to share text, images, videos, and audio provided by social media increases the interaction of this type of content in the public sphere. Furthermore, the fact that these qualities are fundamental elements of communication is important in terms of their potential to influence audiences (Karnouskos, 2020, p. 139). In the rapid production and consumption cycle of developing technology, the fluidity of people's perception of what is real and what is fake can suspend the process of questioning deepfake content amid mental fatigue caused by engaging with new content. In such a situation, the increase in unverified fake content can overshadow the accuracy of real news and create a general sense of questioning and distrust among individuals regarding news consumption. The development of communication technologies and the increase in fake news production also pave the way for questioning public trust in the media.

The emergence and development of deep learning and computer graphics have provided a favourable application area for people to produce fake images. Among the techniques that make these content productions possible, deepfake stands out as a highly debated topic today. Deepfake, which allows users to easily change and edit images or videos, as well as people's identities and faces, has facilitated the distribution of such content through the access provided by social media platforms, leading to the tarnishing of the reputations of many celebrities, politicians, and executives (Zhang et al., 2023, p. 468). The astonishing development of deepfake content, which has gained incredible momentum with the advancement of artificial intelligence (AI) technologies, is causing a reinterpretation of the perception of believing what one sees, following a trajectory that will cast doubt on people's judgement of reality. Deep

learning, computer development, and AI technologies, together with deepfake content that questions the concepts of reality and trust, have become a major threat to the continuity and reputation of the media sector. Due to the prevalence of fake news and deepfake content production and their potential harm to society, researchers are working hard to develop efficient, automated systems to combat misinformation (Mollah et al., 2023, p. 1). There are many studies on deepfake and fake news detection (Shinde & Vyawahare, 2025; Al-naeem et al., 2025; Kumar et al., 2024; Saif et al., 2025) and solutions for combating fake news (Wang et al., 2025; Han et al., 2021; Shahid et al., 2024; Lu, 2025). In this context, the study aims to theoretically evaluate the impact of fake news, which has increased with the production of deepfakes, on the media in terms of reality and trust. The study is important in determining the transformation of the media within the framework of contemporary technologies and the impact of this transformation on the concepts of trust and reality.

### **Journalism in AI and Deepfake Content Production**

AI technologies have made significant contributions to the way journalists work in the news production process. The journalism profession, which cannot be evaluated separately from the development of technology from its emergence to its institutionalisation as a profession, stands out today as one of the fields integrated with artificial intelligence (Sayar, 2024, pp. 61-62). AI technologies provide numerous conveniences to the media sector in areas such as accessing information, supporting the production of textual, visual and auditory content, enabling the correction of news content, data analysis, conducting research and receiving language support (Eşitti, 2024, p. 2). AI tools have made it possible to automate many complex tasks, reach solutions in a short time, and complete analysis phases more quickly by increasing the efficiency of traditional techniques (Türten, 2024, p. 419). AI, defined as the ability of a computer to exhibit human-like behaviours such as reasoning, inference, problem-solving, etc., and to perform high-level cognitive abilities (Arslan, 2020, p. 76), has created an active application area in many aspects of human life, including the media sector, and continues to expand this area every day. These technologies have made it possible to produce hyper-realistic artificial content with advanced machine learning models. Many media contents that are not possible in real life are taking on a hyper-reality thanks to these technologies, accelerating the production of deepfakes. The increase in deepfake production has led to a rise in media manipulation. Media manipulation has increased compared to the past due to the production of AI-supported deepfake content and the ease of spreading and accessing this content through digital technologies. This increase poses a risk of misinformation to society and leads to manipulation in a social context (Sharma & Selwal, 2026, p. 1). Deepfake refers to content or material produced and manipulated using AI technologies to appear as a genuine audio, video, image, or text work. Compared to manual editing, it can produce content that is more convincing and resembles real-life content. The production and impact of deepfake content, particularly in the political, social media and entertainment sectors, which are likely to cause a sensation in society, are particularly evident (Khanjani, 2023, p. 2). In other words deepfake technologies, defined as the creation of super-realistic but fake videos and images using AI (Guo & Wang, 2025, p. 265), can cause many social problems. The widespread prevalence of deepfake content threatens the integrity of digital information infrastructures. This situation constitutes a critical telecommunications policy issue that erodes trust in public communication systems (Zhang, 2026, p.1). The ease of learning how to produce deepfake content and access to the technology has increased the production of such content without the

need for deep expertise. This situation has led to an increase in fake content that is difficult to verify as real. The proliferation of this content, particularly on social media platforms, has further strengthened existing fake news initiatives (Karnouskos, 2020, p. 139). In their study (2025), Wang and Gu state that with the rapid development of generative AI technology, the detection and management of fake news has become a major concern in academia and society, noting that the widespread dissemination of fake news not only distorts public perception of information but also triggers social events such as information pandemics. This situation poses significant challenges in terms of social stability, the political environment, and public health. When the speed of information dissemination, sharing, and access through social media platforms is added to this process, the spread of fake news has become a matter of seconds. Emphasising that the increase in the number of deepfake videos also raises the number of fake news, Berk (2020, p. 1519) states that deepfake content produced using these technologies can be of such high quality that it is impossible to distinguish between true and false news. In situations where this distinction cannot be made, the period until the authenticity and falseness of the news are questioned from primary sources creates chaos and anxiety within society. The availability of deepfake software on mobile phones and its ease of use increase content production and dissemination while also raising potential dangers. According to Eşitti (2024, p. 2), AI technologies in the media sector are causing the emergence of many issues such as deepfake, misinformation, ethical problems, security vulnerabilities, and workforce loss.

The development of deepfake technologies, which increasingly challenges perceptions of reality, can blur the distinction between real and fake in society, leaving people vulnerable to manipulative content. In the production of digital information, where it is difficult to discern what is real, it can also become a challenging task to identify what is fake. In the rapid production and consumption cycle on digital media platforms, it is often not possible for most users to distinguish between real and fake, to react, and to become aware in their occupied perceptions. Conversely, most users exposed to deepfake content perceive it as real and turn it into a societal reaction, creating a state of chaos and anxiety that transcends the deepfake content.

### **The Transformation of Media in the Face of Questioned Reality and Growing Distrust in Deepfake Content Production**

Fake news, which can have a significant impact from the individual to society, has become a wildfire spread by digital technologies. This wildfire, which is rapidly spreading across many areas, affects many people every day. The production of fake news, which poses a threat to the country's security, economy, welfare and individuals, has gained momentum today. Amidst the increasing prevalence of fake news, most people may not be aware of how these stories can affect their communities and how to deal with this situation (Kong et al., 2020, p. 102). Spreading misinformation, manipulating public opinion, and producing fake content using fake videos and audio recordings are forms of fake news that are used to influence and deceive people, particularly by creating deepfake content. The manipulation of public figures, political events, or speeches through AI-supported deepfake content leads to the spread of misinformation, undermines trust in institutions and information sources, and distorts public perception. This situation can cause increased concern among the public (Maniyal & Kumar, 2024, pp. 36-37). Most people may contribute to the spread of content without knowing whether the millions of news stories produced and circulated online every day are real or fake. The

absence of a mechanism to prevent the spread of fake news created with deliberate, manipulative intent can turn a simple act into a serious and significant event and problem (Kong et al., 2020, p. 102). Fake news, which is becoming an increasingly disturbing phenomenon day by day, has a significant impact on the actions and opinions of individuals and, more broadly, society (Mollah et al., 2023, p. 1). The areas where the truth is most manipulated by being circulated in many different ways are digital environments. In content sharing networks, audio and visual elements that are considered proof of reality are being recreated, and this trend is increasingly continuing in these environments. Due to the ease of sharing in digital environments, every user has the potential to be a manipulator in these spaces (Elitaş, 2022, p. 117). One of the areas where the perception of reality is heavily manipulated is the media. News content, in which reality is produced in different ways with AI-supported deepfake content, can be created for various purposes. According to Aydın (2025, p. 1419), deepfake technology can be used for purposes such as undermining trust in individuals and institutions, manipulating public opinion, and causing reputational damage. This situation accelerates the spread of misinformation and erodes trust in accurate and reliable information. The likelihood of deepfake content being perceived as real within the news format or context is increasing. This increase intensifies the impact of disinformation. According to Nguyen and colleagues (2022, p. 13), the reason for the decline in trust in the media is that the act of seeing is no longer equivalent to believing. Deepfake content can increase disinformation and hate speech, heighten political tension, and incite the public to action, potentially leading to war or violence.

In a study examining how AI contributes to the spread of fake news and deepfakes, Vavrin (2026) found that AI intensifies information manipulation and that detection tools and regulations remain fragmented. In Sophia's study (2025), it is emphasised that AI-generated fake news spreads at an incredible speed and scale, demonstrates a high level of realism, and contributes to social trust crises, political polarisation, and economic and legal risks. In another study, it has been revealed that AI-supported deepfake technology significantly blurs the line between reality and fiction and undermines media credibility. Additionally, malicious actors use deepfakes to spread misinformation, manipulate public perception, and threaten information integrity (Boediman, 2025). In a study emphasising that the widespread use of AI-based media manipulation technologies such as voice cloning and face swapping in deepfake content poses serious threats to public trust and the perceived authenticity of digital media content, survey data revealed that 76.5% of participants were highly exposed to deepfakes, and 86.3% did not trust digital content. Additionally, strong correlations have been observed between AI awareness, identity theft, and the decline in media trust (Mohamed & Ozad, 2025). In another study, it was emphasised that the potential of deepfake technology to manipulate public perception, exacerbate political polarisation, and undermine democratic processes is concerning. Deepfake stands out as a powerful form of spreading disinformation, often politically manipulated to produce false content and undermine trust in political institutions (Visnjic, 2024). The ability of most sensational and manipulative politically-oriented content to spread globally with the help of digital technologies can accelerate the formation of misperceptions among the public. Deepfake content can spread among the public and shape perceptions until it is confirmed to be fake.

Fake news poses a significant threat to democracy, while the challenges of detecting and preventing the spread of fake news continue (Shahid et al., 2024, p. 4649). In the study conducted by Himdi and colleagues (2025), it was found that people could distinguish approximately half of the fake news from humans or GPT. Additionally, the ability of these

applications to detect fake news is raising concerns. The reason for this concern is particularly the demonstration of GPT's ability to generate fake news that closely resembles human-produced content.

In a study investigating deepfake content production on Twitter, NodeXL was used to identify the main players and their connections. The study, which examined the underlying semantic connections of messages to uncover hidden patterns and dominant content, found that journalists and media organisations accounted for half of those involved in spreading deepfakes. This finding is indicative of the concern that complex manipulative deception has generated among this group (Perez Dasilva et al., 2021). In a study examining the impact of synthetic political videos on deception, uncertainty and trust in news, it was found that people were more likely to feel uncertainty than to be deceived by deepfakes, and that this uncertainty reduced trust in news on social media (Vaccari & Chadwick, 2020). Although deepfake technologies are neutral technologies available for use by all of humanity, their malicious and biased use by individuals can lead to numerous negative events and situations. With the increase in the production of such content, people are faced with a sense of uncertainty where reality and trust cannot be verified.

In another study examining the credibility of news deepfake videos and the corrective effect of cost-based information about deepfakes, it was found that individuals whose pre-existing attitudes on controversial topics like abortion and marijuana aligned with the position advocated by a news content were more willing to believe and share deepfake-produced news as much as real video news. Additionally, informing participants about the low cost of deepfake production has been effective in reducing the credibility and viral spread potential of deepfake news among those with similar opinions on the subject (Shin & Lee, 2022). In the study conducted by Shin (2025), it was found that users who perceive deepfakes as realistic are more likely to systematically evaluate and consider sharing them. Additionally, reliance on cognitive shortcuts often hinders analytical reasoning. Users' ability to discern the reality of deepfakes improves when they are exposed to relevant cues and transparent explanatory information.

In a study examining the effects of cognitive predisposition and visual literacy on the identification of individual differences in distinguishing deepfakes, it was found that individuals with higher interpretive visual literacy were more likely to detect illogical content and identify deepfake videos (Jin et al., 2025). In another study examining the impact of news literacy on deepfake detection and sharing, it was found that higher news literacy helps individuals distinguish deepfakes and is associated with a reduction in deepfake sharing. It has been observed that those with more knowledge about deepfakes and who more frequently engage in heterogeneous political discussions make better use of news literacy to detect and avoid sharing deepfakes (Deng & Ahmed, 2025). Another study emphasises that awareness, regulation and education must be increased in order to reduce the negative effects of deepfake content and reap its benefits, and recommends the development of media literacy and regulatory frameworks (Wahab, 2025). In the study conducted by Moravec and colleagues (2026), it was observed that attitudes towards deepfake content were shaped not only by the technology itself but also as an indicator of the media people consume and their methods of accessing information. Additionally, when media consumption is considered, the preference for alternative media appears to be the most significant determinant of a more positive perception of deepfake, while information fatigue and the importance placed on free content are associated with a more sceptical attitude. Another study examining deepfake regulations and their impact on content production in the entertainment industry emphasised the importance

of international regulations to mitigate the risks associated with deepfake technology. Furthermore, it was recommended that verification protocols be strengthened to reduce the risks of deepfake content, public digital literacy be increased, and global regulatory cooperation be developed to create a framework that promotes innovation while maintaining ethical standards (Fabuyi et al., 2024). Additionally, efforts can be made to disseminate awareness policies aimed at preventing the negative effects of this content, such as public service announcements, informational bulletins, and informative websites (Yaşar, 2024).

Advances in AI and machine learning have not only increased the prevalence of deepfake content production but also made it increasingly difficult to distinguish between real and fake content. These technologies enable the creation of hyper-realistic and manipulated content that is nearly impossible to distinguish from genuine material. The rise in popularity of deepfake content and the media's increasing interest in such content have raised public awareness, but they have also increased the misuse of these technologies, such as for personal blackmail (Kharvi, 2024, p. 115). With the development of deepfake technologies, reality itself is being questioned. The question of which information people will trust in the process of acquiring knowledge is becoming increasingly ambiguous. Especially the presentation of content produced with deepfake technology in a targeted manner as news poses serious threats to the media's function of informing. As it becomes more difficult to find the truth among the presented fake news, trust in the media can diminish, and the reality of the events can be questioned. With the advent of digital environments, the spread of deepfake news has reached a point where even the real is being questioned, and it seems that an environment where this questioning occurs is beginning to exist.

## CONCLUSION

With the development of AI technologies, many processes that require human effort and labour have become achievable in a shorter time. This system, based on copying and imitating human qualities, is causing changes and transformations in many conventional systems, just like the internet. This system, which has created many transformations in the media sector, has also increased efficiency. Although AI-supported deep learning technologies offer numerous conveniences in news production practices, the rise in manipulative content produced using these technologies may lead to a questioning of trust in the media. Thanks to the deep learning algorithms of AI technology, deepfake technologies, which continuously evolve in their learning and imitation potential, produce a multitude of manipulative content.

The intense flow of information over digital technologies makes it difficult to detect content produced by deepfake, and the period until the authenticity of the information is verified from the primary source can cause chaos and unease in the public. The ease of access and rapid spread of digital technologies accelerate the dissemination of deepfake content to the public, fostering manipulative perceptions among the public. The increasing prevalence of deepfake content on digital platforms, produced with an increasingly normal and legitimate perception, is diminishing the seriousness of fake manipulative content and reducing fraud to a practically simple level. The unauthorised use of individuals' images, their manipulation and presentation for different purposes, and the production of these contents mostly in the name of journalism, undermine the perception of this profession and lead to questioning and diminishing trust in the media. The increase in such content leaves the question of what is right and what is wrong unanswered, causing even the truth to be questioned and making it difficult for the media to fulfil its mission of providing accurate information.

In recent years, most people have become aware of the detection of content produced using deepfake technologies. This awareness has increased the questioning of the perception of whether the content produced by the media is real or fake. Being aware that hyper-realistic content is produced with deepfake technology and acting with this awareness can bring the feeling of trust into a questioning, uncertain dimension. Media has undergone a significant transformation on digital platforms where reality is reproduced in different formats. The fact that anyone can produce fake news using deepfake technology carries the potential to negatively impact the transformation the media is undergoing. The evolving nature of deepfake technologies, while enhancing the quality of such productions, poses a risk factor that could affect the future position, trust, reputation, and continuity of the media.

AI-supported deepfake production is following a developmental trajectory that alters people's perception of reality in terms of sight and sound. With these technologies, the approach of believing what you see and hear is losing its validity, while these contents are causing a deterioration in trust in questioning reality. At this point, it is important to develop strategies to prevent the harmful effects of deepfake content. As seen in the studies, media literacy stands out as a protective factor in detecting deepfake content and raising awareness about such content. Media literacy education can be proposed as a recommendation for detecting fake news produced by deepfakes. Additionally, the necessity for regulations regarding both the ethical use and application areas of AI technologies is evident.

## REFERENCES

- Al-naeem, M., Hafizur Rahman, M.M., Banerjee, A., & Sufian, A. (2025). BSM-DND: Bias and Sensitivity-Aware Multilingual Deepfake News Detection Using Bloom Filters and Recurrent Feature Elimination. *IEEE Access*, 13, 163218-163234. [10.1109/ACCESS.2025.3609831](https://doi.org/10.1109/ACCESS.2025.3609831)
- Arslan, K. (2020). Eğitimde Yapay Zekâ ve Uygulamaları. *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi*, 11 (1), 71-88. <https://izlik.org/JA76ZX87TN>
- Aydın, A. F. (2025). Yapay zekâ çağında dezenformasyon aracı olarak deepfake. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(3), 1418-1441. <https://izlik.org/JA94XX49HY>
- Berk, M. E. (2020). Dijital Çağın Yeni Tehlikesi "Deepfake". *OPUS International Journal of Society Researches*, 16(28), 1508-1523. <https://doi.org/10.26466/opus.683819>
- Boediman, E. P. (2025). Exploring the impact of deepfake technology on public trust and media manipulation: A scoping review. *Jurnal Komunikasi*, 19(2), 131-152. <https://doi.org/10.20885/komunikasi.vol19.iss2.art8>
- Deng, R., & Ahmed, S. (2025). Breaking the illusion: impact of news literacy on deepfake identification and sharing. *Online Information Review*. 49 (6), pp. 1211–1230 <https://doi.org/10.1108/OIR-10-2024-0613>
- Elitaş, T. (2022). Dijital manipülasyon 'deepfake' teknolojisi ve olmayanın inandırıcılığı. *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19 (49), 113-128. <https://izlik.org/JA85GF64RF>
- Eşitti, Ş. (2024). Yapay Zekâ, Deepfake (Derin Düzmece) ve Dezenformasyon Çağında Gazetecilik. Edr. Eşitti, S. & Çoban, S. *Yapay Zekâ Çağında Medya, Kültür ve İletişim Üzerine içinde* (ss. 1-14). Paradigma Akademi.

- Fabuyi, J.A., Olaniyi, O.O., Olateju, O.O., Aideyan, N.T., Selesi-Aina, O., & Olaniyi, F.G. (2024). Deepfake Regulations and Their Impact on Content Creation in the Entertainment Industry. *Archives of Current Research International*. 24 (12), pp. 52-74  
10.9734/acri/2024/v24i12997
- Guo, J., & Wang, D. (2025). Deepfake: Understanding the Technology Background, Content Differences from Traditional Forgery, and Impact on Public Trust. *Advances in Economics, Management and Political Sciences*. <https://doi.org/10.54254/2754-1169/2024.26901>
- Han, B., Han, X., Zhang, H., Li, J., & Cao, X. (2021). Fighting fake news: two stream network for deepfake detection via learnable SRM. *IEEE Transactions on Biometrics, Behavior, and Identity Science*, 3(3), 320-331. 10.1109/TBIOM.2021.3065735.
- Hiramath, C. K., & Deshpande, G. C. (2019). Fake news detection using deep learning techniques. In *2019 1st International Conference on Advances in Information Technology (ICAIT)* (pp. 411-415). IEEE. 10.1109/ICAIT47043.2019.8987258
- Himdi, H., Zamzami, N., Najar, F., Alrehaili, M., & Bouguila, N. (2025). Arabic fake news dataset development: humans and AI generated contributions. Vol: 13, pp. 62234 - 62253 IEEE Access. 10.1109/ACCESS.2025.3556376
- Jin, X., Wang, G., Zhang, Z., Zhou, W., Yu, N., Gao, B., & Gao, S. (2025). Identifying individual differences in deepfake discernment: the effects of cognitive disposition and visual literacy. *Information, Communication & Society*, 28 (16), 3066-3085, <https://doi.org/10.1080/1369118X.2025.2496902>
- Khanjani, Z., Watson, G., & Janeja, V. P. (2023). Audio deepfakes: A survey. *Frontiers in Big Data*, 5, 1001063. doi: 10.3389/fdata.2022.1001063
- Kharvi, P. L. (2024). Understanding the impact of AI-generated deepfakes on public opinion, political discourse, and personal security in social media. *IEEE Security & Privacy*, 22(4), 115-122. 10.1109/MSEC.2024.3405963
- Kong, S. H., Tan, L. M., Gan, K. H., & Samsudin, N. H. (2020). Fake news detection using deep learning. In *2020 IEEE 10th symposium on computer applications & industrial electronics (ISCAIE)* (pp. 102-107). IEEE. 0.1109/ISCAIE47305.2020.9108841
- Kumar, S., Kumar, A., Mallik, A., & Singh, R. R. (2024). Optnet-fake: fake news detection in socio-cyber platforms using grasshopper optimization and deep neural network. *IEEE Transactions on Computational Social Systems*, 11(4), 4965-4974. 10.1109/TCSS.2023.3246479
- Karnouskos, S. (2020). Artificial intelligence in digital media: The era of deepfakes. *IEEE transactions on technology and society*, 1(3), 138-147. Doi: 10.1109/TTS.2020.3001312
- Lu, H. (2025). Fighting fake news with fake faces: the effects of deepfake self-debunking on misinformation correction. *Information, Communication & Society*, 1-18. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2025.2557557>
- Matheven, A., & Kumar, B. V. D. (2022). Fake news detection using deep learning and natural language processing. In *2022 9th International Conference on Soft Computing & Machine Intelligence (ISCMI)* (pp. 11-14). IEEE. 10.1109/ISCMI56532.2022.10068440
- Maniyal, V., & Kumar, V. (2024). Unveiling the deepfake dilemma: Framework, classification, and future trajectories. *IT Professional*, 26(2), 32-38. 10.1109/MITP.2024.3369948

- Moravec, V., Gavurova, B., & Rigelsky, M. (2026). Deepfakes, investor vulnerability and trust erosion: evidence from the Czech Republic. *The Journal of Risk Finance*, 27(1), 68-84. <https://doi.org/10.1108/JRF-07-2025-0337>
- Mohamed, K., & Ozad, B. E. (2025) AI-Driven Media Manipulation: Public Awareness, Trust, and the Role of Detection Frameworks in Addressing Deepfake Technologies, *Interdisciplinary Media and Communication Studies*, 2(3), pp. 98-133. <https://izlik.org/JA47FZ38HP>
- Mollah, M. A. R., Kabir, M. M. J., Kabir, M., & Reza, M. S. (2023). Detection of fake news with RoBERTa based embedding and modified deep neural network architecture. In 2023 26th international conference on computer and information technology (ICIT) (pp. 1-6). IEEE. 10.1109/ICIT60459.2023.10441206
- Nandan, K. P., Pakruddin, B., Afridi, S., KR, S., & Pati, S. V. (2025). Real-Time Detection of Fake News Articles Using Deep Learning Techniques. In 2025 International Conference on Next Generation Communication & Information Processing (INCIP) (pp. 687-691). IEEE. 10.1109/INCIP64058.2025.11019208
- Nguyen, T. T., Nguyen, Q. V. H., Nguyen, D. T., Nguyen, D. T., Huynh-The, T., Nahavandi, S., Nguyen, T. T., Pham, Q. V. & Nguyen C. M. (2022). Deep learning for deepfakes creation and detection: A survey. *Computer Vision and Image Understanding*, 223, pp. 1-19, 103525. <https://doi.org/10.1016/j.cviu.2022.103525>
- Perez Dasilva, J., Meso Ayerdi, K., & Mendiguren Galdospin, T. (2021). Deepfakes on Twitter: which actors control their spread?. *Media and Communication*, 9(1), 301-312. Doi :<https://doi.org/10.17645/mac.v9i1.3433>
- Saif, S., Tehseen, S., & Ali, S.S. (2024). Fake news or real? Detecting deepfake videos using geometric facial structure and graph neural network. *Technological Forecasting and Social Change*. Vol. 205, <https://doi.org/10.1016/j.techfore.2024.123471>
- Sayar, B. (2024). Türkiye medyasında bir robot muhabir: AI Nuntium'un haber yazım pratikleri üzerine inceleme. Yençin, D., Bayrak T (Edr), *Yeni Medya Çalışmaları ve Yapay zekâ I* içinde pp. 57-90. İksad Publishing House.
- Shahid, W., Jamshidi, B., Hakak, S., Isah, H., Khan, W. Z., Khan, M. K., & Choo, K. K. R. (2024). Detecting and mitigating the dissemination of fake news: Challenges and future research opportunities. *IEEE Transactions on Computational Social Systems*, 11(4), 4649-4662. 10.1109/TCSS.2022.3177359
- Sharma, S., & Selwal, A. (2026). Potential of artificial intelligence in deepfake media: From generation to detection mechanisms, state-of-the-art, and challenges. *Computer Science Review*, 60, 100866. 1-37, <https://doi.org/10.1016/j.cosrev.2025.100866>
- Shinde, S. & Vyawahare, H. R. (2025). DeepTruth AI: A Multi-Modal Framework for Deepfake and Fake News Detection. *International Journal For Multidisciplinary Research*. 7 (6), 11-19 <https://doi.org/10.36948/ijfmr.2025.v07i06.60997>
- Shin, D. (2025). Seeing through the fake: how users detect and interpret deepfakes. *Information, Communication & Society*, 29 (2), 473-491. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2025.2518260>

- Shin, S. Y., & Lee, J. (2022). The effect of deepfake video on news credibility and corrective influence of cost-based knowledge about deepfakes. *Digital Journalism*, 10(3), 412-432. <https://doi.org/10.1080/21670811.2022.2026797>
- Sophia, L. (2025). The social harms of ai-generated fake news: Addressing deepfake and ai political manipulation. *Digital Society & Virtual Governance*, 1(1), pp. 72-88. [10.6914/dsvg.010105](https://doi.org/10.6914/dsvg.010105)
- Türten, Burak. 2024. "Yapay Zekâ ve Sinema: Film Yapımında Olanaklar ve Fırsatlar". *Anadolu ve Balkan Araştırmaları Dergisi* 7 (14): 399-425. <https://doi.org/10.32953/abad.1539736>.
- Vaccari, C., & Chadwick, A. (2020). Deepfakes and disinformation: Exploring the impact of synthetic political video on deception, uncertainty, and trust in news. *Social media+ society*, 6(1), 2056305120903408. <https://doi.org/10.1177/2056305120903408>.
- Vavrin, S. (2026). Artificial Intelligence and Disinformation in Public Relations: Challenges and Countermeasures. *Mediatization Studies*. Vol. 9, pp. 97-115, DOI: <http://dx.doi.org/10.17951/ms.2025.9.97-115>
- Visnjic, D. (2024). Generative Models and Deepfake Technology: A Qualitative Research on the Intersection of Social Media and Political Manipulation. In *IBIMA Conference on Artificial intelligence and Machine Learning* (pp. 75-80). Cham: Springer Nature Switzerland. [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-031-79086-7\\_7](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-031-79086-7_7)
- Wahab, A. (2025). Futures of Deepfake and society: Myths, metaphors, and future implications for a trustworthy digital future. *Futures*, 103672. pp. 1-23 <https://doi.org/10.1016/j.futures.2025.103672>
- Wang, A., & Gu, T. (2025). Exploring the Convergence of Generative AI and Fake News Detection: Technological Advancements and Challenges. In *2025 IEEE 6th International Seminar on Artificial Intelligence, Networking and Information Technology (AINIT)* (pp. 1603-1607). IEEE. [10.1109/AINIT65432.2025.11035708](https://doi.org/10.1109/AINIT65432.2025.11035708)
- Wang, J., Li, Z., Zhang, C., Chen, J., Wu, Z., Davis, L. S., & Jiang, Y. G. (2025). Fighting malicious media data: A survey on tampering detection and deepfake detection. *Proceedings of the IEEE*. 113 (3), 287-311, [10.1109/JPROC.2025.3576367](https://doi.org/10.1109/JPROC.2025.3576367)
- Yaşar, L. (2024). Yapay Zekânın Halkla İlişkiler Eğitimi Üzerindeki Dönüştürücü Etkisi içinde, Adıgüzel, Yusuf, Bostancı Mustafa (Ed)., *Dijital İletişimi Anlamak-5 içinde* (58-71). Palet Yayınları.
- Zhang, J., Tohidypour, H., Wang, Y., & Nasiopoulos, P. (2023). Shallow-and deep-fake image manipulation localization using deep learning. In *2023 International Conference on Computing, Networking and Communications (ICNC)* (pp. 468-472). IEEE. [10.1109/ICNC57223.2023.10074246](https://doi.org/10.1109/ICNC57223.2023.10074246)
- Zhang, B. (2026). Governing deepfake realities: The truth immunity framework for telecommunications policy. *Telecommunications Policy*, 103168. <https://doi.org/10.1016/j.telpol.2026.103168>

## DİRENİŞİN İKİ YÜZÜ: ASGHAR FARHADİ’NİN *BİR AYRILIK* VE JAFAR PANAHI’NİN *TAKSİ TAHRAN* FİMLERİNDE ETİK MUĞLAKLIK VE META-GERÇEKLİK

Helin Naz TANRIKULU\*

Araştırma Makalesi

DOI: 10.5281/zenodo.19312726

Geliş Tarihi: 09.11.2025

Kabul Tarihi: 04.02.2026

### ÖZET

Bu çalışma, İran sinemasında politik baskı koşulları altında şekillenen görünürlük sorununu, Gilles Deleuze’ün “zaman-imge” yaklaşımı ile Gayatri Chakravorty Spivak’ın “temsil krizi” tartışmaları ekseninde ele alır. Asghar Farhadi’nin *Bir Ayrılık* (2011) ve Jafar Panahi’nin *Taksi Tahrán* (2015) filmleri, kuramsal temelli karşılaştırmalı tematik analiz yöntemiyle incelenmiştir. Çalışma, baskı rejimi altında üretilen sinemanın salt homojen bir muhalif dilden ibaret olmadığını, şiirsel muğlaklık ile doğrudan politik ifşa arasında salınan çok katmanlı karşılıklar sunduğunu tartışır. Bulgular, Farhadi’nin “açık imge” yaklaşımıyla sansürün yarattığı boşlukları bir etik muğlaklık alanı olarak yapılandırıldığını ve orta sınıf karakterlerin yasa karşısındaki sessizliğini “etik maduniyet” kavramı kapsamında yeniden konumlandırıldığını ortaya koyar. Panahi’nin ise belgesel ve kurmaca arasındaki sınırları bilinçli şekilde belirsizleştiren “meta-gerçeklik” stratejisiyle kamerayı, hukukun askıya alındığı bağlamda işlev gören bir kayıt aygıtına dönüştürdüğü görülür. Bu çerçevede her iki yönetmenin de devletin dayattığı tekil hakikat rejimine meydan okuyan, farklı düzlemlerde kurulan ancak birbirini tamamlayan karşı-temsil biçimleri geliştirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** İran Sineması, Temsil Krizi, Estetik Direniş, Etik Maduniyet, Meta-Gerçeklik.

## TWO FACES OF RESISTANCE: ETHICAL AMBIGUITY AND META-REALITY IN ASGHAR FARHADİ’S *A SEPARATION* AND JAFAR PANAHI’S *TAXI TEHRAN*

### ABSTRACT

This study examines the problem of visibility shaped under conditions of political repression in Iranian cinema within the framework of Gilles Deleuze’s “time-image” approach and Gayatri Chakravorty Spivak’s “crisis of representation” discussions. Asghar Farhadi’s *A Separation* (2011) and Jafar Panahi’s *Taxi Tehran* (2015) were analyzed using a theoretically grounded comparative thematic analysis method. The study argues that cinema produced under a regime of repression is not merely composed of a homogeneous oppositional language, but offers multi-layered responses oscillating between poetic ambiguity and direct political

\* Yüksek Lisans, Anadolu Üniversitesi, helinnaztanrikulu@anadolu.edu.tr, ORCID: 0009-0001-3095-2083

disclosure. The findings reveal that Farhadi, through his “open image” approach, structures the gaps created by censorship as a space of ethical ambiguity and repositions the silence of middle-class characters before the law within the scope of the concept of “ethical subalternity.” Conversely, it is observed that Panahi, employing a “meta-reality” strategy that consciously blurs the boundaries between documentary and fiction, transforms the camera into a recording apparatus functioning in a context where the law is suspended. In this framework, it is concluded that both directors develop forms of counter-representation that challenge the regime of singular truth imposed by the state, established on different planes but complementing each other.

**Keywords:** Iranian Cinema, Representational Crisis, Aesthetic Resistance, Ethical Subalternity, Meta-Reality.

## GİRİŞ

Gilles Deleuze için sinema, verili kodlara dayanan bir düşünme biçiminden ziyade, düşünceye yeni yollar açan yaratıcı bir eylem olarak ele alınır. Filozofun “enformasyon bir denetim sistemidir” önermesi bağlamında sanat, mevcut düzenleyici ağları sekteye uğratabilen “iletişimsizlik kofulları” (*vacuoles of noncommunication*) aracılığıyla yerleşik yapıya müdahale imkânı yaratır (Deleuze, 1990/1995, s.175). Stratejik sessizlikler ve anlatısal çatlaklar, iktidarın mutlak şeffaflık talep ettiği baskı ortamlarında gözetlenemeyen kör noktalar oluşturabilir. Bu doğrultuda Asghar Farhadi'nin *Bir Ayrılık* (2011) ve Jafar Panahi'nin *Taksi Tahran* (2015) filmleri, İran sinemasında direnişin etik muğlaklık (*ethical ambiguity*) ve meta-sinematik ifşa üzerinden gelişen farklı ifade biçimlerini somut örnekler üzerinden görünür kılar.

Deleuze'ün çizdiği felsefi çerçeve, baskıcı rejimler altında üretilen sinema pratiklerini çözümlmek için analitik bir referans noktası sunar. İslam Devrimi sonrası İran sineması, ülkenin tarihsel ve politik koşullarıyla şekillenen özgün anlatı olanaklarını bünyesinde barındırır (Laleh & Laleh, 2021, s.132). Nitekim alegori, sembolizm ve gündelik hayata yaslanan temsiller, hegemonik söylemle açık bir çatışmadan kaçınarak, alternatif itiraz kanallarının oluşmasına zemin hazırlar. Söz konusu dolaylı anlatım yöntemleri, sansürle doğrudan karşı karşıya gelmeden eleştirel bir sinemasal alanı genişletir ve araştırmacılar tarafından görsel bir direniş pratiği olarak değerlendirilir (Konde, 2023, s.69). Bahsi geçen tarihsel ve kültürel dinamikler, Farhadi ve Panahi'nin yapıtlarında farklı şekillerde karşılık bulan üslup tercihlerinin arka planını oluşturur.

Baskı ortamlarının ürettiği anlatısal dolaylılık, Antonio Gramsci'nin *Hapishane Defterleri*'nde (1971) geliştirdiği “madun” (*subaltern*) kavramı ile Gayatri Chakravorty Spivak'ın “temsil krizi” (*crisis of representation*) tartışmaları ekseninde okunabilir. Spivak'a göre maduniyet (*subalternity*), fiziksel bir sessizlikten ziyade, hâkim ideolojik ve kurumsal söylem içinde sesinin meşru ve işitilebilir kabul edilmemesi durumuna işaret eder (Spivak, 1988, s.308). Bu çalışma, ilgili terminolojiyi Gramsci'nin tarihsel ve sınıfsal bağlamından koparmadan, Spivak'ın “temsil edilemezlik” (*unrepresentability*) vurgusu doğrultusunda analitik olarak yeniden konumlandırır. Hukuki ve kurumsal hiyerarşiler içinde söz hakkı askıya alınan özneler, tartışmanın merkezinde yer alır. Farhadi'nin orta sınıf karakterleri, Spivak'ın tanımıyla bire bir örtüşmemekle birlikte, hikâye boyunca toplumsal ve yasal boşluklar karşısında sesleri duyulmayan figürler olarak belirginleşir. Sinema ise ortaya çıkan bu söylemsel açığı, görsel ve işitsel kodlar aracılığıyla kamusal bir tartışma alanına taşır.

Temsil krizine farklı yaklaşımlar geliştiren Farhadi ve Panahi, ortak bir politik bağlamdan beslenen ancak özgün sinemasal dillere sahip iki yönetmen profili çizer. Farhadi, *Bir Ayrılık* filminde şiirsel gerçekçilik (*poetic realism*) estetiği aracılığıyla, modern orta sınıfa ait ahlaki değerlerle alt sınıfa atfedilen inanç pratikleri arasındaki gerilimi çok katmanlı bir yapı içinde işler. Panahi ise *Taksi Tahran* filminde, kendisine uygulanan film yapma yasağını, kamusal alanı meta-sinematik tanıklık mekânına evirerek sanatsal bir imkana çevirir. Niazi'nin (2010) Panahi sineması bağlamında "kentli flâneur" (*urban flâneur*) olarak tanımladığı yönetmen figürü, bu filmde sabit bir dolaşım özgürlüğünden yoksun, zorunlu ve sınırlı bir hareketlilik içinde, öz-düşünümsel bir düzlemde yeniden kurulur. Bu örnekler, İran sinemasında baskı koşullarına verilen yanıtların tekil bir formda düşünülmesinin yetersiz kalabileceğini hatırlatır.

Farhadi ve Panahi sineması üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde, filmlerin çoğunlukla birbirinden bağımsız biçimde ele alındığı ve ağırlıklı olarak politik içerikleri üzerinden okunduğu görülür. Oysa her iki yönetmen, İran sinemasında farklı düzlemlerde işleyen ancak birbirini tamamlayan sanatsal yönelimleri karşılaştırma zemini sunar. Makale, benzer siyasi ve kurumsal kısıtlamalar altında geliştirilen bu yönelimleri birlikte ele alarak alandaki sınırlı kesişimsel okumalara katkı sağlamayı amaçlar. Çalışmanın analizi, anlatısal muğlaklık (*narrative ambiguity*), "açık imge" (*open image*) ve "düşünümsel anlatı" (*self-reflexive narrative*) tartışmaları etrafında yapılandırılmıştır. Temel araştırma problemi, baskı rejimleri altında konuşma eylemi sınırlandırılan öznenin, gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırları bulanıklaştıran yöntemler aracılığıyla nasıl özgün bir direniş dili kurabildiği sorusu etrafında şekillenir.

## KURAMSAL ÇERÇEVE: İRAN SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK VE DİRENİŞ ESTETİĞİ

Bu bölüm, İran sinemasında sansür koşullarının anlatı biçimleri ve temsil stratejileri üzerindeki etkilerini incelemektedir. Asghar Farhadi ve Jafar Panahi filmlerinde gözlenen direnişe özgü üslup tercihleri, film analizlerine temel oluşturan bir kuramsal çerçeve içinde ele alınmaktadır. Baskı ortamının yarattığı kısıtlamaların, politik temsili doğrudan aktarmak yerine şiirsel gerçekçilik, açık imge ve meta-gerçeklik gibi dolaylı anlatım yönelimlerini belirginleştirdiği öne sürülmektedir. İlgili kavramlar, ilerleyen bölümlerdeki çözümler için işlevsel bir analitik zemin sunmaktadır.

### İran Yeni Dalga Sinemasında Gerçekçilik ve Baskı

1979 İslam Devrimi sonrası İran sineması, estetik tercihlerin politik ve toplumsal dinamiklerle iç içe geçtiği özgün bir üretim alanı olarak şekillenir. Özen ve Arpacı'nın (2018, s.258) belirttiği gibi, bu sinema, siyasi tartışmalardan bağımsız bir kültürel alan olmaktan ziyade, değişen iktidar mekanizmalarıyla sürekli yeniden yapılandırılan bir anlatı pratiği sergiler. Bu süreç, sinemanın toplumsal işlevini dönüştürmüş ve yerel kültürden beslenen anlatılar aracılığıyla çağının ruhunu yansıtan bir bellek alanı inşa etmiştir (Uğur, 2017, s.333). Zor (2024), Yeni İran Sineması'nı, sıradanlığı şiirselleştirerek trajik ve çelişkili boyutlarını görünür kılan bir ifade zemini olarak nitelendirir (s.75). Bu çerçevede olağan yaşantılar, karakterler arası çatışmalar ve gündelik olaylar aracılığıyla trajik bir estetik deneyim ortaya konulur. Bahsi geçen yaklaşım, Yeni İran Sineması'nın hem gerçekliği hem de baskı koşullarını incelikte yorumlayan direniş biçimlerini anlamak için elverişli bir dayanak teşkil eder.

İdeolojik denetimin en görünür araçlarından biri, film yapım süreçlerini çevreleyen katı sansür kurallarıdır. İran Yeni Dalga yönetmenleri, sansür ve maddi kısıtlılıkların etkisiyle minimalist bir üslup geliştirmişler; doğayı ve gündelik yaşamı yalınlıkla aktaran anlatıları, alegorik ve şiirsel bir sinema diliyle kurgulamışlardır (Günhan, 2019, s.53). Mevcut koşullar, büyük prodüksiyonlardan uzaklaşarak sokağın ve insan deneyiminin mikro ayrıntılarına yönelmeyi

beraberinde getirmiştir. Doğrudan ifade edilmesi risk taşıyan toplumsal gerçeklikler, tabiat döngüleri ve sıradan anlar aracılığıyla temsil edilerek sansürün yarattığı estetik boşluk anlamlı kılınmıştır.

Söz konusu sinemasal yönelimler, İran sinemasının ayırt edici niteliklerinden biri kabul edilen şiirsel gerçekçiliğin inşasında belirleyici rol oynamıştır. Yeni Dalga yönetmenleri, gerçekçi bir zaman ve mekân anlayışı, yalın hikayeler ve çocuk karakterler gibi yerel motifleri modern bir üslupla harmanlayarak uluslararası ölçekte tanınırlık kazanmışlardır (Evliyaoğlu, 2020, s.136). Bu bağlamda çocuk imgesi, yetişkin dünyasına ait politik ve toplumsal gerilimleri imalı bir dille aktarmaya olanak tanıyan güvenli bir zemin yaratmaktadır. Bahsi geçen örtük ifade stratejisi, temsilden dışlanan deneyimlerin perdeye yansımalarını sağlayan işlevsel bir araç olarak değerlendirilebilir.

İran Yeni Dalga sinemasının güncel temsilcilerinden Jafar Panahi, 2010 yılında maruz kaldığı film yapma yasağını, sinemasındaki denetim mekanizmalarını ifşa eden bir politik eylemliliğe evirir (Brody, 2015). Asghar Farhadi ise benzer baskı iklimini doğrudan politik bir söylem üretmeden, kişisel ilişkiler ağı içindeki ahlaki çatışmalar ekseninde ele alır. *Bir Ayrılık* filminin açılış sekansında karakterlerin kameraya hitap etmesi, izleyiciyi yargı dağıtan bir merciye yerleştirir ve hikâye boyunca sürecektir etik belirsizliğin kurucu anını tayin eder (Shirazi vd., 2015, s.92). Belirginleşen bu ayırım, iki yönetmenin kısıtlamalara verdikleri yanıtların yalnızca estetik formla sınırlı kalmayıp, seyirciyle kurulan etik ilişkiyi de yapılandırdığına işaret eder.

İran sinemasında direniş pratiği, baskı koşulları altında tekil bir estetik kalıp olarak değil, kesişen ve dönüşen anlatı refleksi ekseninde değerlendirilebilir. Bu doğrultuda Farhadi ve Panahi filmlerinde beliren yaklaşımlar, benzer politik atmosferden beslenmelerine rağmen farklı düzlemlerde şekillenen karşılıklar olarak okunmaya açıktır. Belirlenen teorik perspektif, çalışmanın analiz bölümünde *Bir Ayrılık* ve *Taksi Tahran* filmlerinden seçilen sahneler ışığında anlatsal muğlaklık, etik sessizlik ve meta-gerçeklik stratejilerinin nasıl somutlaştığını irdelemek adına yol gösterici bir nitelik taşır.

### Şiirsel Gerçekçilik ve Açık İmge Estetiği

İran sinemasında sansür koşulları altında gelişen şiirsel gerçekçilik, imgelerin anlamını çağırışimsal ve simgesel katmanlar üzerinden kuran bir anlatı estetiği olarak öne çıkar. Bu yaklaşım, belgesel gerçekçiliğe yakın bir gözlemci bakışı şiirsel anlatım tonuyla birleştirerek hem toplumsal hakikate hem de yerel kültürel kodlara yaslanan özgün bir sinema dili var eder. Gündelik yaşamın sıradan anları, bu estetik düzlemde metaforik imgeler vasıtasıyla yeniden anlamlandırılır ve iktidarın dayattığı katı gerçeklik örtük stratejilerle sorgulanır. İran Yeni Dalga Sineması'ndaki birçok yönetmenin edebiyatla doğrudan ilişki içinde olması veya modern edebi gelenekten beslenmesi (Abdi, 2019, s.104), şiirsel anlatımın bireysel bir üslup tercihi olmanın ötesinde, tarihsel ve kültürel bir yönelim olarak şekillenmesini de mümkün kılar. Bu bağlamda şiirsel gerçekçilik, anlatının belirsizlik alanlarını görünürleştiren ve Deleuze'un açık imge kavramının sinemasal düzlemde işlerlik kazanmasına kapı aralayan yapısal bir imkân sağlar.

Şiirsel gerçekçiliğin yarattığı bu estetik belirsizlik alanı, açık imge tartışmaları çerçevesinde daha teorik bir düzlemde ele alınabilir. Pasolini'nin "şiir sineması" (*cinema of poetry*) yaklaşımı ile Deleuze'un "zaman-imge" kavramı arasında kurulan bu bağ, anlatının nedensel süreklilikten ziyade, algısal ve duygulanımsal yoğunluklar ekseninde ilerlemesini sağlar. Chaudhuri ve Finn'in (2016, s.140) Deleuze okumasında vurguladıkları üzere imge; çekim, çerçeve, sahne ve ses öğelerinin etkileşime girdiği çok katmanlı bir yapıdır. Açık imgeler, bu unsurlardan herhangi birini öne çıkararak anlamı sabitlemekten kaçınır ve izleyiciyi tekil bir yoruma yönlendirmek yerine çağırışimsal bir düşünme sürecine davet eder. Yalın hayat kesitlerinin bu

yöntemle kurgulanması, seyircinin zihninde iz bırakan ardışık imgeler üretirken, şiirsel gerçekçilik ile estetik direniş arasındaki ilişkiyi de somutlaştırır.

Deleuze'ün (1985; 2021) modern sinemaya özgü tanımladığı zaman-imge, duyu-motor bağların çözüldüğü anlarda devreye girerek izleyiciyi eylem odaklı nedensellikten uzaklaştırır ve onu saf gözlem durumlarıyla baş başa bırakır. Bu belirsizlik hâli, edebiyattaki serbest dolaylı bakış (*free indirect discourse*) anlayışıyla kesişerek anlamın tekil bir yargıya sabitlenmesini engelleyen estetik bir alan açar (Chaudhuri ve Finn, 2016, s.141). İran sinemasında sıkça başvurulan açık uçlu finaller ve çözümsüz bırakılan düğümler, anlam üretiminin izleyicinin zihinsel sürecine devredilmesine olanak tanır. Bu yönüyle açık imge estetiği, sansür koşulları altında kesin hükümlerden kaçınmayı sağlayan bir anlatı tercihi olmanın yanı sıra, seyirciyi etik ve düşünsel bir pozisyon almaya davet eden sinemasal bir strateji olarak da işlev görür.

Şiirsel gerçekçilik estetiğinin İran sinemasındaki kökenleri, Abbas Kiarostami gibi öncü yönetmenlerin kırsal coğrafyayı, minimalist anlatımı ve amatör oyunculuğu kullanarak gerçeklik ile kurmaca sınırını kasten muğlaklaştırmasına dayanır (Karim, 2017, s.209). Bu yaklaşım, şiirsel gerçekçiliğin İran sinemasında etik ve politik bir anlatı geleneği olarak yerleşmesini sağlamıştır. Asghar Farhadi filmleri, devraldığı estetik mirası kentsel mekânlara ve kapalı iç alanlara taşıyan özgün bir sinematografi geliştirir. Farhadi anlatılarında açık imge, pasif bir gözlem nesnesi olmaktan çıkarak izleyiciyi ahlaki belirsizliklerle yüz yüze getiren düşünsel bir platforma evrilir. Karakterlerin “iyi” ve “kötü” şeklinde kesin kategorilere hapsedilmemesi, hikâyenin merkezine yalan, sır ve eksik bilgi gibi unsurların yerleştirilmesiyle sağlanır (Shirazi vd., 2015, s.90). Bu kurgusal yapı, izleyiciyi etik bir tanıklık ve muhakeme sürecine dâhil eder. Böylece hukuki adalet mekanizmaları ile bireysel vicdan arasındaki gerilimler, sorgulamaya açık bir atmosferde gözler önüne serilir.

### Meta-Sinema, Otoportre ve Sansürün İfşası

Jafar Panahi'nin 2010 yılında aldığı film yapma yasağı, sinemasını hem estetik hem de politik yönelimleri bakımından köklü bir değişime uğratmıştır. Bu yasak sonrasında çekilen *Bu Bir Film Değil* (2011), *Kapalı Perde* (2013) ve *Taksi Tahran* (2015), yönetmenin üretim pratiğini doğrudan sansür koşulları üzerine temellendiren bir anlatı hattı kurar ve literatürde çoğunlukla bir bütün olarak ele alınır. Söz konusu filmler, Hamid Naficy'nin sürgünlük, parçalanmış anlatı ve otoportre öğeleri üzerinden tanımladığı “aksanlı sinema” (*accented cinema*) yaklaşımıyla paralellik gösterir (Naficy, 2001, s.20). Bu yönüyle Panahi'nin sineması, kısıtlamaların sınırlarını ifşa ederken, temsilin hangi koşullarda mümkün hâle geldiğini sorgulayan meta-sinematik bir tartışma alanı açar.

Asghar Farhadi'nin örtük ahlaki sorgulamaya dayalı anlatılarından farklılaşan Panahi, kurmaca ile otobiyografi eşiğinde konumlanan performatif bir sinema pratiği sergiler. Bu yaklaşım, Pioldner'in (2018, s.105) “yerinden edilmiş benlik” (*displaced self*) kavramı doğrultusunda düşünüldüğünde, yönetmenin yasaklı konumunu politik bir özneleşme stratejisi olarak yeniden kurmasına olanak tanır. Bu bağlamda Panahi, fiziksel tecrit koşullarını sinemanın sınırlarını zorlayan bir direniş mecrasına dönüştürerek, kamerayı kamusal alana ve sokağın olağan akışına çevirir. Böylece sinema, kapalı üretim koşullarına hapsedilen bir temsil aracı olmaktan çıkar ve rejimin dayattığı sessizliğe karşı doğrudan bir politik müdahale aygıtı niteliği kazanır.

Panahi, yönetmen kimliğini şahsi yasaklılık tecrübesiyle harmanlayarak, bireysel kuşatılmışlığı daha geniş bir siyasi denetim atmosferiyle ilişkilendirir. Kendi yaşam alanını ve hareket sınırlarını filmsel bir uzama taşıması, salt estetik bir tercihten ziyade, bilinçli bir politik duruşa karşılık gelir. Sarah Niazi'nin (2010, s.6–7) vurguladığı üzere Panahi sineması, bu noktada “kendi hapsolmuşluğunu ve karakterlerinin kısıtlılığını performatif bir süreç içinde müzakere

eden” özgün bir dinamik barındırır. Yönetmenin bu tutumu, film üretimini otoriter iklimde varlık gösteren aktif bir direniş pratiği olarak değerlendirmeyi mümkün kılar.

Jafar Panahi'nin belgesel ile kurmaca arasındaki sınırları bilinçli şekilde silikleştiren sineması, Abbas Kiarostami'nin açtığı estetik yolun, baskı ve denetim koşulları altında politik bir bağlamda yeniden kurgulanmasına yaslanır. Nasim Naghavi'nin (2025, s.11) tespit ettiği gibi, Kiarostami'nin *Ten* (2002) filmindeki araç içi “hümanist alan”, *Taksi Tahran*'da toplumsal meselelerin tartışıldığı özgür bir “politik agora”ya (*political agora*) yerini bırakır. Bu minvalde Panahi, ustasının geliştirdiği araç içi kamera estetiğini (*diegetic cinematography*) devralarak, bu formatı Tahran sokaklarının yasaklı gerçekliğiyle bütünleştirir. Üretim koşullarının anlatının merkezine taşınması, seyirciyi izlediği görüntülerin hakikat statüsü üzerine düşünmeye sevk eden meta-anlatısal bir yapı meydana getirir. Böylelikle sinema, kısıtlı imkanlara sıkışmış bir temsil aracı olmaktan sıyrılarak, politik anlamın inşa edildiği aktif bir düşünme alanına evrilir.

Panahi filmlerinde kamera, anlatının politik yükünü sırtlayan bir aygıt niteliğindedir. Bu bağlamda sinemasal özne, filmin dışında kalan nötr bir gözlemci olmanın ötesine geçer ve kasten anlatının merkezine yerleşir. Kiarostami'nin *Ten* filmindeki sabit ve içe dönük kamera anlayışının aksine Panahi, *Taksi Tahran*'da kamerayı bizzat yönlendirdiği hareketli bir enstrüman olarak konumlandırır. Naghavi'nin (2025, s.9) karşılaştırmalı analizinde vurguladığı üzere, Kiarostami'nin objektifi içsel bir gözlem sahası yaratırken, Panahi kamerayı arkaya ve yanlara çevirerek dışa dönük, kamusal bir bakış kurgular. Yönetmenin kayıt cihazını doğrudan kontrol etmesi, yasaklı bir öznenin kendi bakışını hikâyenin odağına yerleştirdiği politik bir jest olarak okunabilir. Filmin meta-sinematik katmanı, taksiye binen yolcularla kurulan diyaloglar vesilesiyle derinleşir. Yolcuların yönetmeni tanıdığı veya kameranın varlığının bilincinde olduğu sahneler, anlatının dördüncü duvarını (*fourth wall*) yıkarak, ülkedeki politik baskıyı gündelik karşılaşmalar düzeyinde görünür kılar. Kurmaca ile güncel siyasi gerçeklik arasındaki hatların bu anlarda askıya alınması, izleyiciyi edilgen bir seyir pozisyonundan çıkarır ve tanıklık sorumluluğuyla baş başa bırakır.

Meta-sinematik ifşa, bilhassa Panahi'nin yeğeni Hana'nın yer aldığı sekanslarda çarpıcı bir boyut kazanır. Hana'nın okul projesi kapsamında “kamusal anlamda gösterilebilir” bir film üretmenin şartı olarak kendisine dayatılan maddeleri kameraya okuması, sansür çarkının işleyişini deşifre eden eleştirel bir anlatı katmanı kurar. Söz konusu sahne, Ghojehbaglou'nun (2024, s.35) İran sinemasında sansürün salt dışsal bir baskı aracı olmadığı, aynı zamanda yönetmen ve oyuncular tarafından içselleştirilen bir “otosansür” (*self-censorship*) refleksi olarak tezahür ettiği yönündeki tespitini doğrular niteliktedir. Hana'nın pedagojik eğitimi aracılığıyla aktarılan bu yasaklar, denetim olgusunun sosyal yaşamdaki yeniden üretim dinamiğini ve henüz yaratım sürecinin başında zihinleri nasıl kodladığını sembolik düzeyde sergiler.

Deleuze'cü terminolojiyle film-içinde-film yapısı, aktüel (*actual*) ile virtüelin (*virtual*) iç içe geçtiği “kristal imge” (*crystal-image*) kavramı ekseninde ele alınabilir. Chaudhuri ve Finn'in (2016, s.150) yanı sıra Nacar'ın (2024, s.393) da vurguladığı üzere kristal imge, gerçekleşmiş olan ile potansiyel olanın ayırt edilemez hâle geldiği, çok katmanlı bir hakikat düzlemi yaratır. *Taksi Tahran*'da yaşanan anlar ile bu görüntülerin yasaklı bir yönetmen tarafından kaydedildiği bilgisi arasındaki gerilim, teorinin öngördüğü türden bir belirsizlik meydana getirir. Filmin sonunda kameranın hırsızlar tarafından çalınması, anlatının kurguladığı kırılğan yapıyı kesintiye uğratan meta-anlatısal bir müdahale olarak okunabilir. Nitekim filmin izleyiciye ulaşabilmiş olması, imgenin denetim altına alınma girişimlerine karşın dolaşımda kalabildiğini kanıtlar ve estetik direnişin sürekliliğini simgeleyen açık uçlu bir anlatı inşa eder.

## YÖNTEM

Bu çalışmada nitel araştırma desenleri doğrultusunda yapılandırılmış karşılaştırmalı tematik analiz yöntemi benimsenmiştir. Söz konusu yöntem, benzer politik ve toplumsal koşullar altında üretilen sinemasal metinlerin, geliştirdikleri estetik stratejiler açısından mukayeseli olarak incelenmesine zemin hazırlar. Bu bağlamda analiz, Farhadi ve Panahi'nin baskı ve sansür koşullarına verdikleri karşılıkları; anlatı yapısı, mekân kullanımı ve temsil pratikleri ekseninde irdeler.

Araştırmanın kapsamı, amaçlı örneklem tekniği (*purposive sampling*) kullanılarak belirlenmiştir (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Örneklem grubu, her iki filmde anlatısal açıdan belirleyici işlev üstlenen ve karakterlerin yasal otorite ile bireysel vicdan arasında sıkıştığı etik kırılma anlarını içeren sahnelerden derlenmiştir. Buna ek olarak, kameranın salt kaydedici bir araç olmaktan çıkarak anlatı sürecinin aktif bir parçası hâline geldiği meta-sinematik sekanslar da analiz birimine dahil edilmiştir. Belirlenen ölçütler doğrultusunda seçilen sahneler, filmlerin dramaturjik yapısında çözülme yaratan kilit anlatı noktalarını temsil etmektedir.

Veri çözümleme süreci, iki aşamalı bir kodlama stratejisi çerçevesinde yürütülmüştür. İlk aşamada, teorik altyapıdan hareketle “etik muğlaklık”, “temsil boşluğu” ve “açık imge” başlıkları altında dedüktif (*deductive*) ön temalar saptanmıştır. Bu kategoriler, çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturan zaman-imge ve temsil krizi tartışmalarıyla doğrudan örtüşükleri için tercih edilmiştir. İkinci aşamada ise seçilen sahnelerin görsel-işitsel öğeleri; çerçeveleme, kamera hareketleri ve ses tasarımı açısından detaylandırılmış ve bu temaları somutlayan alt kodlar tümevarımcı (*inductive*) bir yaklaşımla tespit edilmiştir (Braun ve Clarke, 2006). Ortaya çıkan bulgular, anlatı içindeki işlevleri doğrultusunda karşılaştırmalı olarak çözümlenmiştir.

Analiz sürecinin yorumlayıcı doğası kabul edilmekle birlikte; yorumların öznel bir keyfiyete dönüşmesini engellemek adına, tespitler yalnızca film metninde doğrudan gözlemlenebilen anlatısal ve biçimsel unsurlarla temellendirilmiştir. Bu yaklaşım, analizde şeffaflığı artırmayı ve kuramsal kavramlar ile film verisi arasındaki bağlantının tutarlı bir düzlemde kurulmasını hedeflemektedir.

## KARŞILAŞTIRMALI ANALİZ VE TARTIŞMA: İKİ FİLME YANSIYAN DİRENİŞ MEKANİZMALARI

Bu bölümde Asghar Farhadi'nin *Bir Ayrılık* ve Jafar Panahi'nin *Taksi Tahrân* filmleri, baskı ve sansür koşullarında geliştirilen estetik direniş stratejileri bağlamında karşılaştırmalı olarak irdelenmektedir. Kuramsal çerçevede detaylandırılan şiirsel gerçekçilik, açık imge ve meta-sinematik anlatı formları; filmlerdeki mekân organizasyonu, anlatısal belirsizlik ve sinematografik tercihler vasıtasıyla tartışılmaktadır. Analizin temel gayesi, her iki yönetmenin benzer politik atmosferde şekillenen farklı estetik yönelimlerinin, direniş olgusunu anlatısal ve görsel katmanlarda nasıl inşa ettiğini çözümlenektir.

### Estetik Direniş: Şiirsel Muğlaklık ve Kısıtlı Kamusal Mekân

Deleuze'e göre (1985; 2021) II. Dünya Savaşı sonrası klasik anlatının omurgasını kuran duyu-motor bağların çözülmesiyle birlikte, neden-sonuç ilişkisine dayalı hareket-imge (*movement-image*) yapısı, yerini saf görsel ve işitsel durumların öne çıktığı zaman-imge (*time-image*) rejimine bırakır. Söz konusu dönüşüm, anlatının merkezine bakışı ve tereddüdü yerleştiren yeni bir sinematografik dil doğurur. Yeni Gerçekçilik ve İran sineması hattında beliren bu kopuk ve belirsiz uzamlar, karakterleri tanıklık eden öznelere dönüştürürken, neyin gösterilebilir olduğuna dair politik sınırları da belirginleştirir. Bu bağlamda mekân, Farhadi ve Panahi

filmlerinde sansür pratiklerinin estetik düzlemde okunmasına kapı aralayan aktif bir anlatı bileşeni rolünü üstlenir.

Zaman-imej rejiminin mekânsal izdüşümü, *Bir Ayrılık* filminde, Nader'in dairesinin, ahlaki belirsizliği koyulaştıran klostrifobik bir atmosfere bürünmesinde kendini gösterir. Film boyunca bu daire, güvenli bir sığınak olmaktan ziyade, çözümsüz çatışmaların sıkıştığı tekinsiz bir mekân (*uncanny space*) olarak kurgulanır. Abedinifard'ın (2019, s.120) tespit ettiği üzere Nader'in evi, karakterlerin sadece ikamet ettiği değil, yokluklarında dahi birbirleri üzerinde hakimiyet kurmaya çalıştıkları bir güç mücadelesi sahasına dönüşür. Farhadi'nin karakterleri kapı aralıklarına, cam yüzeylerin ardına ve yansımalara hapsedilmesi, mekânı etik muğlaklığın görsel bir şifresi olarak kodlar. Buzlu camlar ve aynalar, hakikatin bütünlüklü kavranışını engelleyerek, izleyicinin karakterleri parçalanmış imgeler silsilesi şeklinde algılamasına yol açar. Razieh ile Nader'in babası arasında geçen ve hukuki sürecin düğüm noktası olan kritik arbedenin doğrudan gösterilmemesi ise, söz konusu görsel stratejinin anlatısal düzeydeki karşılığı olarak okunabilir.

İlgili estetik tercihin en çarpıcı tezahürü, Nader'in Razieh'i evden kovduğu sahnede karşımıza çıkar. Kameranın bilinçli bir kararla koridora yerleştirilmesi ve iki karakter arasına buzlu camlı bir kapının girmesi, izleyiciyi olayın merkezinden uzaklaştırarak mesafeli bir konuma çeker. Kapının sertçe kapanmasıyla görüntünün aniden kesilmesi sonucu, Razieh'in merdivenlerden düşüp düşmediği an kasten kadraj dışı (*off-screen*) bırakılır. Farhadi bu sekansla, anlatının hayati bilgisini görsel düzlemde askıya alır ve izleyiciyi karakterlerle eşdeğer bir epistemolojik belirsizliğe hapseder. Günhan'ın (2019, s.126) da altını çizdiği üzere, karakterleri birbirinden yalıtılan bu camlı kapı ve kameranın açısı, seyirciyi eylemden izole ederek suçlunun kim olduğuna dair peşin bir yargıya varılmasının önüne geçer.

Filmin dikey mimarisini kuran merdiven boşluğu, ahlaki tansiyonun zirve yaptığı sembolik bir eşik olarak öne çıkar. Ne bütünüyle kamusal ne de tamamen özel olan bu arakesit, sınıfsal ve etik zıtlıkların çarpıştığı tekinsiz bir geçiş koridorudur. Razieh'in alt sınıfa ait kimliğiyle bu basamakları sürekli arşınlamak zorunda kalışı, hizmet emeğinin bedensel yükünü cisimleştirir. Öte yandan Simin'in aynı hattı bavalıyla terk edişi, sınıfsal ayrıcalığın sağladığı bir hareket serbestliğini imler. Söz konusu mimari sıkışmışlık, Deleuze'ün (1985/2021) eylemin sönümlendiği ve karakterlerin ortamın ağırlığı altında ezildiği durumlar için kavramsallaştırdığı "herhangi-mekân" (*any-space-whatever*) estetiğiyle paralellik gösterir. Trajik kırılmanın tam da bu boşlukta gerçekleşmesi ve şiddetin görsel bir şovdan ziyade işitsel bir travma olarak kurgulanması, mekânı olayın salt dekoru olmaktan çıkarıp bizzat faili konumuna yükseltir.

Farhadi'nin tecrit edilmiş iç mekanlara odaklanan estetik direnişine karşılık; *Taksi Tahran*, kamusal fakat sürekli devinim hâlindeki daraltılmış bir alanı merkezine yerleştirir. Yakın'a (2017) göre Panahi'nin bu filmi, yasaklı bir yönetmenin fiziksel "kapatılma" (*confinement*) durumunu aşan sanatsal iradesinin somut bir yansımasıdır. Taksi, denetim mekanizmalarına takılmamak adına hayati bir zorunluluktan doğan, yapay ışık kullanılmadan ve dışarıdan fark edilmeyecek bir donanımla işleyen "seyyar bir stüdyo" (*mobile studio*) görevindedir. Bu düzenek, izleyiciyi pasif bir seyirci konumundan sıyırıp, sokağın ritmine ve görüntülerin üretim koşullarına tanıklık etmeye çağırır. Panahi'nin direksiyon başındaki varlığı ve aracın seyri, politik baskıların sosyal hayatla sarmallığını ve imgelerin sansürden "fırlar edişini" belgeler niteliktedir.

Yönetmenin *Taksi Tahran*'da izlediği mekânsal politika, zorunlu kısıtlamalar altında şekillenen tersyüz edilmiş bir mobilite stratejisini simgeler. Judit Pieldner'ın (2018, s.107) vurguladığı üzere, Panahi'nin kamusal alanda özgürce kayıt yapmasının engellendiği bir bağlamda taksi,

kenti arşınlamaktan ziyade “dünyayı içeri alma” misyonu yüklenen kapalı bir sahneye dönüşür. Bu devingen fakat sınırlandırılmış hacim, yönetmenin kendi bakışı üzerinde mutlak bir hakimiyet kurmasını sağlar ve hakikatin zapt edilemez bir akışla kadraja sızmasının önünü açar. Böylelikle taksi, Farhadi'nin tecrit edilmiş iç mekânlarına tezat oluşturacak şekilde, bastırılmış kamusalığın anlık ve kırılğan bir yapıda yeniden inşa edildiği bir karşı-mekân (*counter-space*) işlevi görür.

### Adalet ve Ahlak: Yasal Otorite Karşısında Bireysel Vicdanın İkilemi

Modern politik sinema, Deleuze'ün kavramlarıyla düşünüldüğünde, şahsi ve mahrem görünen olguların politik bir derinlik kazanabileceğini imler. Yetişkin'in (2011, s.132) de altını çizdiği üzere, modern anlatılarda politik olan ile özel olan arasındaki ayırım silikleşir ve kişisel bir mesele doğrudan doğruya politik bir niteliğe bürünür. Bu doğrultuda, bireysel sanılan ahlaki yönelimler, kaçınılmaz bir surette siyasal ve toplumsal bir düzleme oturur. İzleyici, bir boşanma duruşmasına veya olağan bir taksi seyrine tanıklık ederken, esasında rejimin çözümsüz bıraktığı yapısal paradokslarla karşı karşıya kalır. Farhadi ve Panahi sinemasında karakterlerin özel alanındaki çatışmalar, hukuki normlar ile vicdan arasındaki gerilimi kristalize ederek, İran toplumundaki adalet sisteminin sınırlarını sorgulayan eleştirel bir tartışma ortamı yaratır.

İran rejiminin sinemayla kurduğu çelişkili ve baskılayıcı ilişki, Farhadi ve Panahi gibi yönetmenlere, yasal adalet aygıtını cepheden hedef almak yerine, bireysel vicdan ve ahlaki ikilemler aracılığıyla dolaylı bir sorgulama kanalı açar. Yasalar metinsel düzeyde mutlak bir kesinlik iddiası taşısa da hayatın etik karmaşıklığı karşısında sıklıkla hükümsüz kalır. Söz konusu gerilim, her iki yapımda da karakterlerin kritik noktalarında aldıkları ya da erteledikleri kararlarda yüzeye çıkar. *Bir Ayrılık*'ta Razieh'in Kur'an'a el basma anındaki tereddüdü yahut *Taksi Tahrân*'da Panahi'nin kaydı durdurulamamaktaki ısrarı, hukukun katı sınırları ile insan onuru arasındaki çatışmanın berraklaştığı anlar olarak okunabilir.

Asghar Farhadi *Bir Ayrılık* filminde bu sorgulamayı, izleyiciyi anlatının dışında tutmak yerine, onu tasarlanmış bir stratejiyle sürecin aktif bir bileşeni kılarak hayata geçirir. Pay (2011), yönetmenin; vicdan ile inanç, adalet ile şefkat ve tercihler ile saplantılar arasında salınan kamerasının, izleyiciyi cevapsız sorularla baş başa bıraktığını vurgular. Bu kurgu mantığı, seyirciyi pasif bir tanık olmaktan çıkarıp, anlatının etik yükünü sırtlayan etkin bir özne mertebesine taşır. İzleyici, olayların bütününe asla tam anlamıyla vakıf olamadığı için, çelişkili ifadeler ve eksik bırakılan sahneler eşliğinde, kendi hükmünü vermek zorunda kalan bir “yargıç” koltuğuna oturtulur. Filmin açılış sekansında Nader ve Simin'in doğrudan objektife bakarak savunma yapması, didaktik bir yönlendirme değil, seyirciyi konforlu izleme alanından koparan entelektüel bir tuzaktır. Kamera hâkimin bakışını (*point of view*) sahiplenirken, izleyenler yargılama makamına geçer. Bu tercih, hukuki bir prosedürden ziyade, ahlaki bir hesaplaşma hissi uyandırır. Farhadi, seyircinin kategorik ve kestirme bir karar vermesini engelleyerek, onu niyet ve sorumluluk kavramlarının iç içe geçtiği çok katmanlı bir girdabın merkezine çeker.

Filmin trajedisi, modernizm ile gelenek arasına sıkışmış iki farklı ahlaki dilin ortak bir etik zemin tesis edememesinden doğar. Bir yanda Nader'ın kızına aşılama çabasıyla rasyonel ahlak öğretisi mevcuttur; zira bu ahlak, hapis tehdidiyle yüzleşildiğinde bizzat Nader tarafından askıya alınır. Farhadi, ekonomik ve sınıfsal açıdan görece ayrıcalıklı konumdaki Nader'in dahi, teolojik ve hukuki normlar karşısında kendi doğrularını savunma direncini yitirdiğini resmeder. Bu noktada Nader, Spivakçı manada klasik bir madun figürü sayılmasa da hegemonik hukuk sistemi karşısında kendini ifade etme yetisini kaybettiği için bir tür etik maduniyet içine

sürüklenir. Karakterin bu hali, sınıfsal ezilmişlikten ziyade, söylemsel ve hukuki temsilin kilitlenmesiyle ilintilidir.

Ahlaki çöküşün en kritik şahidi, anlatının odağında yer alan ve gelecek nesli simgeleyen Termeh'tir. Kılıç'ın (2018, s.132) da işaret ettiği gibi, filmdeki esas etik kırılma, gerçeğin itiraf edildiği diyaloglarda değil, sorumluluğun zihinsel olarak tartıldığı sessizlik aralıklarında vuku bulur. Termeh'in babasının yalanını sezdiği o dilsiz an, rasyonel ahlaka duyduğu güvenin sarsıldığı milattır. Farhadi bu kopuşu, kızının yüzüne odaklanan ısrarlı bir yakın plan (*close-up*) aracılığıyla mühürler. Bu aşamadan sonra Termeh, pasif bir mağdur olmaktan sıyrılır ve rasyonel ahlakın iflası ile ilahi ahlakın çıkmazı arasındaki asli bir tanık kimliği üstlenir.

Öte yanda Razieh'in eylemleri; tanrısal ceza korkusu ve günah-sevap ikiliği üzerine kurulu, öğretilmiş bir dindarlık anlayışıyla çerçeveselenir. Nietzsche'nin (1881;2003) "köle ahlakı" (*slave morality*) kavramıyla analogik bir düzlemde okunabilecek bu yapı, bireysel iradenin aşkın bir otorite karşısında sönmelenmesine dayanır. Söz konusu analogi, tarihsel bağlamları özdeşleştirmekten ziyade, ahlaki otoritenin özneyi pasifize etme mekanizmalarını karşılaştırmalı olarak irdelemeyi amaçlar. Razieh'in bedensel refleksi (kaçamak bakışlar, titreyen bir ses tonu) ahlaki yükün salt psikolojik değil, fizyolojik bir ağırlığa da tekabül ettiğini kanıtlar. Bu etik açmazın en görünür olduğu an, Kur'an üzerine yemin etmeyi reddettiği sekanstır. Razieh nezdinde ilahi yargı, devletin hükmünden daha hakiki olduğu için, Tanrı'ya karşı dürüst kalmak adına seküler otoriteyi yanıltmayı göze alır. Nitekim Farhadi, Razieh'i ne bütünüyle suçlar ne de aklar; karakterin taşıdığı inancın, onun için aynı anda hem bir sığınak hem de bir hapisane olduğunu sezdirir. Dolayısıyla ahlaki karar, doğru ve yanlış ikiliğinden sıyrılarak çözümsüz bir vicdan sahası olarak betimlenir.

Farhadi'nin izleyiciyi ahlaki bir huzursuzlukla ve "yetkisiz yargıç" pozisyonunda terk ettiği noktada, Panahi, seyirciyle suç ortaklığına dayalı (*accomplice spectatorship*) bir bağ geliştirir. Bu ilişkinin en canlı temsili, taksiye binen korsan DVD satıcısı Omid karakteridir. Omid'in Panahi'yi tanıması ve "Sizin filmlerinizi yasak ama ben satıyorum, müşterileriniz beni tanı" itirafı, yönetmen ile seyirci arasındaki illegal fakat hayati ittifakı gözler önüne serer. Bu minvalde Omid, sadece bir satıcı değil, aynı zamanda sansür rejimine karşı kültürel hafızanın yeraltındaki elçisidir. Garcia ve Piccinin'in (2021) de belirttiği üzere Panahi, kurgu ile gerçeklik arasındaki sınırları aşar ve üstkurmaca (*metanarrative*) bir strateji aracılığıyla, şahsına uygulanan sansürü teşhir ederek fiilen deler (s.173). Bu hamleyle izleyici, filmi dışarıdan izleyen edilgen bir gözlemci olmaktan çıkar ve yasaklı bir yönetmenin "suçunu" paylaşan aktif bir iştirakçi rolünü üstlenir. Nihayetinde Farhadi izleyiciyi yargılamaya davet ederken, Panahi onu rejime karşı örülen estetik ve politik bir ittifaka dahil eder.

### **Temsil Krizi: Açık İmgeden Meta-Gerçekliğe (Gerçeklik/Kurmaca Çatışması)**

İran rejiminin baskı aygıtları, fiziksel sansürün ötesine geçerek, Spivak'ın madunun "konuşma eylemini hiçbir zaman tam anlamıyla gerçekleştirememesi" olarak tanımladığı derin bir temsil krizini doğurur (Spivak, 1988, s.287). Bu kriz, yalnızca söz söylemenin engellenmesiyle sınırlı değildir; söylenenin meşru, duyulabilir ve kamusal olarak tanınabilir kabul edilmemesiyle ilintilidir. *Bir Ayrılık'ta* Razieh'in mahkeme salonunda defalarca söz almasına rağmen anlatının merkezine tam olarak yerleşememesi yahut *Taksi Tahran'da* yolcuların kameranın kapandığı anda görünmez hâle gelmesi, söz konusu temsil kırılmasının sinemasal izdüşümleridir. Bu bağlamda anlatıdaki maduniyet, rejimin onayladığı kamusal söylem alanının dışına itilme pratiği olarak yeniden kurgulanır. Kadınlar, yasaklı sanatçılar ve muhalifler yapısal sessizliğin farklı katmanlarını oluşturur. Bu konuşamama haline karşı Farhadi ve Panahi, Deleuze'ün (1985;2021) "sinemanın kendi gerçekliğini var etmek zorunda olduğu" fikrinden hareketle,

hakikat ile kurmaca arasındaki sınırları muğlaklaştıran iki ayrı estetik strateji ortaya koyar. Farhadi, gerçeğin hiçbir zaman bütünüyle açık edilmediği eksiltili anlatılara yaslanır. Panahi ise kendi yasaklılık statüsünü doğrudan objektifin önüne yerleştirerek, temsilin şartlarını sorgulatan görece daha radikal bir sinemasal yönelim sergiler.

Asghar Farhadi, *Bir Ayrılık*'ta devletin dayattığı tekil hakikat rejimine karşın, açık imgeyi estetik bir direniş aracı olarak seferber eder. Anlatının stratejik bir kararla muğlak bırakılması; Razieh'in düşüğünün asıl sebebi ya da Nader'in babasındaki morluklar gibi kilit vakaların, sürekli bir şüphe çemberi içinde dolaşımda kalmasını beraberinde getirir. Kritik anların kadraj dışında gerçekleşmesi, izleyiciye doğrudan görsel kanıt sunulmasını engeller ve klasik anlatı sinemasının konforlu neden-sonuç zincirini kırar. Bu tercih, Laura Mulvey'nin klasik sinema için tanımladığı edilgen ve haz temelli seyir konumunun kısmen aşınmasına yol açar (Mulvey, 1975;1993). Farhadi sinemasında bakışın bu denli ertelenmesi, izleyiciyi hukuki kesinlikten yoksun ve etik sorumluluğun ağır bastığı bir değerlendirme düzlemine çeker. Bilhassa final sekansında Termeh'in kararının saklı tutulması ve kameranın koridora yönelmesi, yasal adaletin çözemediği düğümü izleyicinin vicdanına devretme iradesini sergileyerek açık imge estetiğini tamamlar.

Jafar Panahi ise Farhadi'nin ahlaki muğlaklığa dayalı anlatı stratejisinin tersine, meta-gerçeklik aracılığıyla kurmacanın sınırlarını kasten zorlayarak, rejimin dayattığı hakikat kurgusunu deşifre eder. Arslan'ın (2024, s.220) da işaret ettiği gibi, *Taksi Tahrân*'da kameranın konumu ve Panahi'nin şoför koltuğuna bizzat geçmesi, izleyiciye ilk etapta spontane bir belgesel izlenimi verse de film, gerçeklik ile kurmaca arasındaki ilişkiyi silikleştirir ve kurgusalılık hissini ön plana çıkarır. İlgili estetik tercih, Panahi'nin yaşadığı filmin formel ve ontolojik bir bileşeni olarak konumlandığını kanıtlar. Bu bağlamda sinema, baskı rejimini temsil eden bir vasıta olmanın ötesine geçer; üretim süreci, kamera ve yönetmen bedeni aracılığıyla siyasi bir eylem sahası niteliği kazanır.

Korsan film dağıtıcısı Omid karakteri, söz konusu temsil krizine hem tematik hem de pratik bir yanıt üretir. Filmde Omid'in *The Walking Dead* (2010–2022) dizisinin beşinci sezonunu yahut Woody Allen'in *Paris'te Gece Yarısı* (2011) filmi müşterilerine önermesi (Arslan, 2024, s. 160), rejimin resmî kültürel kanonunun dışında kalan imgelerin anlatı evrenine sızmasını mümkün kılar. Bu yönüyle Omid, salt bir yan karakter değil, devletin denetlediği söylem alanının haricinde işleyen alternatif bir dağıtım rejiminin cisimleşmiş hâlidir. Kamusal alanda duyulamayan, temsil edilemeyen veya bastırılan imgeler, Omid vasıtasıyla yeraltı kültürel ağlarını kullanarak dolaşıma girer ve toplumsallık kazanır. Panahi'nin Omid'i kriminalize edilmiş bir figürden ziyade anlatının organik ve kurucu bir unsuru olarak kurgulaması, yasadışı kültürel dolaşımı estetik ve politik bir direniş pratiği olarak meşrulaştırır.

Meta-gerçeklik stratejisinin en çarpıcı yansımalarından biri, Panahi'nin yeğeni Hana'nın kadraja girdiği sahnede kendini gösterir. Hana'nın "dağıtılabılır film" üretebilmek adına öğretmenin dikte ettiği sansür kurallarını dayısına okuması, rejimin arzuladığı steril evren ile sokağın kaotik hakikati arasındaki uçurumu gözler önüne serer. Yakın'ın (2017, s.103) analizinde tespit ettiği üzere, Hana'nın okul projesi kapsamında "İslami değerlere" ve "festival ölçütlerine" uygun içerik üretme mecburiyeti, gerçekliğin film içinde nasıl tasarlanmış bir müdahaleyle yeniden çerçevelendiğini ortaya koyar. Bu minvalde "dağıtılabılır film" kavramı, rejimin sanattan beklediği uyumlu tasviri değil, gerçekliğin sistematik bir manipülasyonla dönüştürülmesini talep eden bir normu işaret eder.

Filmin finalinde kameranın çalınması, temsil eyleminin kırılmasını vurgulayan radikal bir meta-anlatısal müdahale olarak yorumlanabilir. Görüntü kesintiye uğrarken sesin akmaya

devam etmesi, rejimin imgeleri denetim altına alabileceğini ancak tanıklık ediminin bütünüyle susturulamayacağını beyan eder. Panahi bu final aracılığıyla, küresel imge alanına kimin, ne şartlarda ve hangi bedellerle dahil olabildiğinin başlı başına politik bir mesele olduğunu sorunsallaştırır. Bu bağlamda, Javanshir Ghojehbaglou'nun (2024, s.34–35) tespitleriyle örtüşecek şekilde, her iki yönetmenin de sansür mekanizmalarını aşmak üzere metaforik ve dolaylı bir sinemasal dil inşa ettiği söylenebilir. Farhadi, açık imge estetiği vasıtasıyla “gerçek nedir?” sorusunu, çözümsüz bırakılan bir ahlaki gerilim sahasına evriltir. Panahi ise meta-gerçeklik stratejisiyle seyirciyi izlediği görüntülerin hakikat statüsü üzerine düşünmeye sevk eder ve temsil krizini doğrudan politik bir ifşa alanına taşır. Estetik yönelimleri ayrışsa da bu iki yaklaşım, rejimin daralttığı ifade alanlarını genişletmeye yönelik ortak bir direniş hattında birleşir. Farhadi muğlaklık yoluyla etik bir çatlak açarken, Panahi bu çatlağı kamusal olarak politik bir zemine dönüştürür.

## SONUÇ

Bu çalışma, Asghar Farhadi'nin *Bir Ayrılık* ve Jafar Panahi'nin *Taksi Tahran* filmleri ekseninde, İran'daki baskı rejimi altında sinemanın inşa ettiği direnişi karşılaştırmalı olarak irdelemiştir. Elde edilen bulgular, İran sinemasındaki direnişin homojen bir yapıdan ziyade, şiirsel muğlaklık ile politik ifşa arasında salınan çok katmanlı estetik stratejilerle şekillendiğini göstermektedir. Bu çerçevede analiz edilen eserler, sinemanın salt politik ileti taşıyan bir aygıt olmadığını ve temsil pratikleri vasıtasıyla hegemonik hakikat rejimini sarsıntıya uğratan düşünsel bir alan misyonunu yüklediğini kanıtlamaktadır.

Spivak'ın temsil krizi ve Deleuze'ün zaman-imge kavramları bir arada ele alındığında, Farhadi ve Panahi'nin estetik tercihlerinin, devletin tekel gerçeklik rejimine yönelik geliştirilen iki farklı ancak birbirini tamamlayan “karşı-temsil” hamlesi olarak okunabileceği anlaşılmaktadır. Farhadi sinemasında orta sınıf karakterler, ekonomik ayrıcalıklarına rağmen hukuk karşısında seslerini duyuramamaktadır. Bu durum, çalışmada “etik bir maduniyet” olarak kavramsallaştırılmıştır. Spivak'ın klasik madun tanımı ise, sınıfsal konumdan bağımsız bir surette ortaya çıkan, söylemsel ve hukuki temsilin kilitlenmesi bağlamında yeniden yorumlanmıştır.

Analizler, Farhadi'nin açık imge estetiğiyle ördüğü etik belirsizlik sahalarının, izleyiciyi pasif gözlemci konumundan sıyrarak aktif yargıç mertebesine taşıdığını göstermektedir. *Bir Ayrılık*'ta olayların neden-sonuç bağlarının kasten kadraj dışında bırakılması, izleyiciyi karakterlerin ahlaki ikilemlerine ortak eder ve hukuki anlatının sunduğu kesinlikleri tartışmaya açar. Farhadi'nin sessizliği, pasif bir kabulleniş değil, seyirciyi etik sorumlulukla donatılmış bir tanıklık pozisyonuna çağıran stratejik bir boşluktur.

Panahi'nin *Taksi Tahran*'da benimsediği meta-gerçeklik yaklaşımı ise, kameranın doğrudan kadraja dahil edilmesiyle, sansürün perdelediği alanları deşifre etmeyi hedefler. Yönetmen, belgesel ile kurmaca arasındaki sınırları silikleştirerek izleyiciyi görüntülerin gerçeklik statüsüne odaklanmaya çağırır. Panahi'nin kamerası, hukukun hükmünü yitirdiği noktada devreye giren alternatif bir hafıza kayıt cihazı görevindedir ve bireysel mağduriyetleri kolektif belleğe nakleder.

Nihayetinde Farhadi ve Panahi sinemaları birbirine zıt kutuplar değil, İran sinemasının direniş estetiğini farklı yönlerden genişleten ve bütünleyen iki anlatı hattı sunmaktadır. Farhadi, sansürün yarattığı boşlukları etik bir araf alanı kuran anlatısal muğlaklıkla işlerken, Panahi bu boşlukları meta-gerçeklik pratikleriyle kamusal ve tartışılabilir kılar. Her iki yaklaşım da baskı koşulları sertleştikçe, sinematografik imgenin daha dolaylı, esnek ve yaratıcı formlarda kurgulanabildiğini belgeler.

Gelecek araştırmalar, bu analitik çerçevenin; Farhadi'nin *Satıcı* (2016) filmindeki tiyatro sahnesi ile gündelik yaşam arasındaki performatif geçişler veya Panahi'nin *Üç Yüz* (2018) filmindeki kırsal temsil pratikleri bağlamında sınanmasıyla derinleştirilebilir. Ayrıca, dijitalleşen medya ortamında İran sinemasının "sosyal medya estetiği" ile ilişkisi, Panahi'nin dijital aktivizmi ekseninde yeni bir "karşı-gözetim" modeli olarak incelenebilir. Bu doğrultuda yapılacak çalışmalar; temsil, görünürlük ve direniş tartışmalarını daha güncel ve disiplinler arası bir ufka taşıma potansiyeline sahiptir.

## KAYNAKÇA

- Abdi, A. (2019). *İran Yeni Dalga Sineması'nda Dariuş Mehrçui filmlerinin sosyolojik analizi* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi].
- Abedinifard, M. (2019). Asghar Farhadi's nuanced feminism: Gender and marriage in Farhadi's films from *Dancing in the Dust* to *A Separation*. *Asian Cinema*, 30(1), 109–127. [https://doi.org/10.1386/ac.30.1.109\\_1](https://doi.org/10.1386/ac.30.1.109_1)
- Allen, W. (Yönetmen). (2011). *Midnight in Paris* [Paris'te Gece Yarısı] [Film]. Gravier Productions; Mediapro.
- Arslan, E. (2024). *İran sinemasında bir auteur: Cafer Panahi* [Yüksek lisans tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi].
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77–101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Brody, R. (2015). Jafar Panahi's remarkable *Taxi*. *The New Yorker*.
- Chaudhuri, S., & Finn, H. (2016). Açık imge: Şiirsel gerçekçilik ve yeni İran sineması (T. Toprak, Çev.). *sinecine*, 7(1), s. 139-161.
- Çınar, E. B. (2019). *Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Asghar Farhadi Sineması: "Bir Ayrılık" ve "Satıcı" Filmlerinin İncelenmesi* [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi].
- Darabont, F. (Yürütücü Yapımcı). (2010–2022). *The Walking Dead* [Yürüyen Ölüler] [TV dizisi]. AMC Studios; Idiot Box Productions.
- Deleuze, G. (1995). *Negotiations, 1972–1990* (M. Joughin, Çev.). Columbia University Press. (Orijinal eser 1990'ta yayımlandı)
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket-imge* (S. Özdemir, Çev.). Norgunk. (Orijinal eser 1983'te yayımlandı)
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman-imge* (B. Yalım & E. Koyuncu, Çev.). Norgunk. (Orijinal eser 1985'te yayımlandı)
- Evliyaoğlu, S. (2020). *İran sinemasında anlatı geleneği* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Ticaret Üniversitesi].
- Farhadi, A. (Yönetmen). (2011). *Jodaeiye Nader az Simin* [Bir Ayrılık] [Film]. Asghar Farhadi Productions.
- Farhadi, A. (Yönetmen). (2016). *Forushande* [Satıcı] [Film]. Memento Films Production.
- Garcia, P. P., & Piccinin, F. Q. (2021). "This is not a film" by Jafar Panahi: Denunciation against censorship by metanarrative language. *Intercom – RBCC*, 44(1), 173–187. <https://doi.org/10.1590/1809-5844202118>

- Ghojehbaglou, S. J. (2024). *İran sinemasında sansür: Kadın temsiline yönelik çözümleme*. *eKurgu*, 32(1), 20-38.
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks* (Q. Hoare & G. N. Smith, Eds. & Trans.). International Publishers.
- Günhan, M. (2019). *İran yeni dalga akımı temelinde Asghar Farhadi filmlerinin analizi* [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi].
- Karim, M. (2017). Don't look at the camera: Jafar Panahi and his self-reflexive cinema. *International Journal of English Language, Literature in Humanities*, 5(6), 202–212.
- Kılıç, B. (2018). Aesthetics of silence and the ethics of voice: The soundscape of Asghar Farhadi's cinema. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(17), 126–135.
- Kiarostami, A. (Yönetmen). (2002). *Ten* [On] [Film]. Abbas Kiarostami Productions; MK2 Productions.
- Konde, F. (2023). *Visual activism, censorship, and political dissent: A study of Jafar Panahi's work in the Iranian context* [Master's thesis, Ca' Foscari University of Venice].
- Laleh, A., & Laleh, N. (2021). İdeoloji ve İran sineması. F. Kasap (Ed.), *1. Uluslararası Sinema Sempozyumu: Kültür - Sinema İlişkisi ve Sinema Dilinde Kültür* (ss. 127–138). Yakın Doğu Üniversitesi.
- Mulvey, L. (1993). Görsel haz ve anlatı sineması (N. Abisel, Çev.). *25. Kare*, (3), 18–24. (Orijinal eser 1975'te yayımlandı)
- Nacar, E. (2024). *Her Şey Her Yerde Aynı Anda* filminde zaman-imge görünüşleri: Çoklu evrenler, katmanlar, çatlak ve farklılıklar. *Moment Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 11(2), 384–402. <https://doi.org/10.17572/mj2024.2.384-402>
- Naficy, H. (2001). *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton University Press.
- Naghavi, N. (2025). Navigating class, gender, and urban mobile spaces: Dissecting Iranian car social spaces in cinematic narratives. *Arts*, 14(3), 50. <https://doi.org/10.3390/arts14030050>
- Niazi, S. (2010). Urban imaginations and the cinema of Jafar Panahi. *Wide Screen*, 1(2), 1–14.
- Nietzsche, F. (2003). *Tan kızılığ* (Ö. Saatçi Karadana, Çev.). İstanbul: Say. (Orijinal eser 1881'de yayımlandı)
- Özen, F., & Arpacı, M. (2018). İran'da Sinema Endüstrisi'nin Tarihsel Gelişimi: 1979 ve Sonrası. *TRT Akademi*, 3(5), 238–260.
- Panahi, J. (Yönetmen). (2015). *Taxi* [Taksi Tahran] [Film]. Jafar Panahi Film Productions.
- Panahi, J. (Yönetmen). (2018). *Se Rokh* [Üç Yüz] [Film]. Jafar Panahi Film Productions.
- Pay, A. (2011). Vicdanla inanç arasında bir ayrılık. *Hayal Perdesi*. <https://www.hayalperdesi.net/vizyon-kritik/71-vicdanla-inanc-arasinda-bir-ayrilik.aspx>
- Pieldner, J. (2018). The camera in house arrest: Tactics of non-cinema in Jafar Panahi's films. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 15, 103–123. <https://doi.org/10.1515/ausfm-2018-0006>

- Shirazi, M., Duncan, P., & Freehling-Burton, K. (2015). Gender, nation, and belonging: Representing mothers and the maternal in Asghar Farhadi's *A Separation*. *Atlantis*, 37(1), 84–93.
- Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture*. University of Illinois Press.
- Uğur, U. (2017). İran Yeni Dalga Sineması ve Majid Majidi'nin *Cennetin Çocukları* filmi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 333–342.
- Yakın, E. (2017). Denetimden kaçan imgeler. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (18), 99–105.
- Yetişkin, E. B. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (40), 123–141.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (12. baskı). Seçkin Yayıncılık.
- Zor, İ. (2024). *Asghar Farhadi sinemasında trajedi*. Serüven Yayınevi.

## SİNEMA TEMALİ FİLATELİK TASARIMLARIN İLETİŞİMSEL ANALİZİ: KÜLTÜREL BELLEK VE TEMSİL BAĞLAMINDA BİR İNCELEME

Serkan AYÇİL\*

Araştırma Makalesi

DOI: 10.5281/zenodo.19312762

Geliş Tarihi: 20.02.2026

Kabul Tarihi: 17.03.2026

### ÖZET

Bu çalışma, 1984-2025 yılları arasında yayımlanan Türkiye'nin sinema temalı filatelik tasarımlarını iletişim perspektifinden inceleyerek, söz konusu tasarımların kültürel bellek ve ulusal kimlik inşasındaki rollerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede pullar, yalnızca bir posta aracı olmanın ötesinde, devletin kültürel söylemini görsel düzeyde dolaşıma sokan simgesel nesnelere olarak değerlendirilmektedir. Nitel yöntemin esas alındığı araştırmada veri olarak anma pulları, anma blokları, ilk gün zarfları ve hatıra kartları kullanılmıştır. Analiz sürecinde betimsel, göstergebilimsel ve eleştirel söylem analizleri birlikte uygulanmış; figür, kompozisyon, renk ve tipografi gibi biçimsel unsurların yanı sıra tasarımların kültürel ve ideolojik bağlamları da incelenmiştir. Bulgular, 1995 tarihli tasarımlarda evrensel sanat söyleminin, 2006'da Yeşilçam merkezli kolektif belleğin, 2014'te İstanbul merkezli mekânsal vurgunun ve 2025'te bireysel sanatçı ikonlaştırmasının öne çıktığını göstermektedir. Buna göre, filatelik tasarımların seçici temsil stratejileri aracılığıyla resmî kültürel belleği kurumsallaştırdığı, alternatif sinema ve bölgesel anlatıları görünmez kıldığı, ulusal kimliği ise ideolojik ve estetik kodlar üzerinden sabitlediği sonucuna ulaşılmıştır. Bu doğrultuda pullar, küçük ölçekli yüzeylerde geniş kültürel ve politik anlatıları görünür kılan işlevsel iletişim araçları olarak değerlendirilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Filateli, sinema, Yeşilçam, ulusal kimlik, kültürel bellek

### A Communicative Analysis of Cinema-Themed Philatelic Designs: A Study in the Context of Cultural Memory and Representation

#### ABSTRACT

This study aims to examine Turkey's cinema-themed philatelic designs published between 1984 and 2025 from a communication perspective, highlighting their role in constructing cultural memory and national identity. Within this framework, stamps are considered not merely as postal instruments but as symbolic objects that circulate the state's cultural discourse visually. Adopting a qualitative approach, the research utilizes commemorative stamps, souvenir sheets, first-day covers, and postcards as data. The analysis employs descriptive, semiotic, and critical discourse methods, examining formal elements such as figures, composition, color, and typography, alongside their cultural and ideological contexts. The

\* Bağımsız Araştırmacı, PTT 1. Bölge Müdürlüğü, Finans ve Muhasebe Müdürlüğü, sserkan.aycil@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3540-5548

findings reveal distinct period-specific emphases in design: universal art discourse in 1995, Yeşilçam-centered collective memory in 2006, spatial emphasis on Istanbul in 2014, and the iconization of individual artists in 2025. Accordingly, the study concludes that philatelic designs institutionalize official cultural memory through selective representation strategies, render alternative cinema and regional narratives invisible, and stabilize national identity via ideological and aesthetic codes. In this sense, stamps function as communicative tools that make large-scale cultural and political narratives visible on small-scale surfaces.

**Keywords:** Philately, cinema, Yeşilçam, national identity, cultural memory

## GİRİŞ

Devlet tarafından üretilerek yaygın ölçekte dolaşıma sunulan görsel iletişim araçlarından biri olan posta pulları, resmî bir değer taşımasının yanı sıra üzerindeki imgeler aracılığıyla tarihsel, kültürel ve ideolojik mesajlar üretmektedir. Bu yönüyle pullar, yalnızca posta hizmetlerinde kullanılan işlevsel nesnelere değil, aynı zamanda devletin resmî söylemini görsel düzlemde dolaşıma sokan simgesel araçlar olarak değerlendirilebilmektedir. Bu bağlamda filatelik tasarımlar, kültürel belleğin inşasında etkin rol üstlenen ve ulusal kimlik anlatısını yeniden üreten görsel metinler niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla pul tasarımları, kamusal belleğin hangi olaylar, figürler ve temalar üzerinden kurulacağını belirleyen seçici bir temsil mekanizması işlevi görmektedir.

Filateli, posta hizmetlerine ilişkin materyallerin incelenmesi ve koleksiyonunu kapsayan bir araştırma alanıdır (Handler & Gable, 1997, s.11-15). Bu kapsamda filatelik materyaller; posta pulları, ilk gün zarfları, uluslararası cevap kuponları, kartpostallar, anma blokları ve pul portföyleri gibi posta sistemi içinde üretilen görsel tasarımları içermektedir (Kuter, 2012, s.26). Posta hizmetlerinin teknik araçları olmanın ötesine geçen bu materyaller, aynı zamanda kültürel ve ideolojik anlamlar taşıyan görsel iletişim metinleri olarak da değerlendirilebilmektedir (Stoetzer, 1953, 5-26; Gasıмова & Ahmadov, 2013, s.8).

Türkiye’de üretilen sinema temalı filatelik tasarımların önemli ölçüde anma yılı ve kültürel yıl dönümleri bağlamında dolaşıma sokulan çalışmalardan oluştuğu ve tasarımların ulusal kimlik anlatısının bir parçası olarak konumlandırıldığı görülmektedir. 1995 yılında “Sinemanın 100. Yılı” serisiyle başlayan süreç, 2006 yılında tedavüle çıkarılan “Türk Sinema Sanatı” ve 2014 yılında yayımlanan “Türk Sinemasının 100. Yılı” serisiyle daha belirgin bir kurumsal kimlik kazanmıştır. 2025 tarihli “Bir Yeşilçam Klasiği (Münir Özkul)” anma serisi ise Münir Özkul figürü üzerinden sinemanın görsel temsil aracılığıyla kültürel bellekte nasıl yeniden üretildiğini göstermektedir. Bu örnekler, filatelik tasarımların yalnızca koleksiyon değeri taşıyan estetik nesnelere olmadığını; aksine, resmî kültürel belleğin inşasında etkin ve işlevsel bir araç olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır.

İletişim perspektifinden bakıldığında bu tasarımlar; temsil, ideoloji, kültürel bellek ve görsel retorik bağlamında incelenebilmektedir. Temsil kuramı çerçevesinden değerlendirildiğinde, pullarda yer verilen imgelerin belirli bir tarih anlatısını meşrulaştırdığı ve alternatif sinema pratiklerini önemli ölçüde görünmez kıldığı anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda pullar hem seçilen figürler hem de tasarım dili aracılığıyla belirli bir anlatıyı görünür kılarken, alternatif anlatıları dışarıda bırakabilmektedir. Söz konusu seçicilik, kültürel belleğin tarafsız bir aktarım süreci olmadığını, aksine ideolojik olarak yapılandırılmış bir mekanizma olduğunu göstermektedir. Bu nedenle filatelik tasarımlar, estetik nesnelere olmanın ötesinde, kültürel temsilin sınırlarını belirleyen ve bu sınırları görünür kılan iletişim araçları olarak öne çıkmaktadır.

Çalışmanın amacı, 1984-2025 yılları arasında yayımlanan sinema temalı filatelik tasarımları iletişim perspektifinden inceleyerek, söz konusu materyallerin kültürel bellek ve ulusal kimlik inşasındaki rolünü ortaya koymaktır.

Araştırma kapsamında şu sorulara yanıt aranmaktadır:

- Sinema temalı pullarda hangi temsil stratejileri kullanılmaktadır?
- Filatelik tasarımlar hangi sinema anlayışı ve dönemlerini görünür kılmaktadır?
- Filatelik tasarımlar aracılığıyla nasıl bir ulusal kültür algısı kurulmaktadır?

## KAVRAMSAL ÇERÇEVE

### *Temsil ve Anlamın İnşası*

Temsil; gerçekliğin pasif bir yansıması değil, kültürel olarak inşa edilen bir anlamlandırma sürecidir. Hall'a (1997) göre temsil, anlamın üretildiği, dolaşıma sokulduğu ve söylemsel pratikler aracılığıyla belirli biçimlerde sabitlendiği bir süreçtir. Benzer şekilde Berger (1972), görsel imgelerin toplumsal değer ve normların aktarımında aktif bir rol üstlendiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda filatelik tasarımlar, yalnızca sinema tarihine ilişkin görsel bir kayıt sunmakla kalmamakta, aynı zamanda Türk sinemasının nasıl tanımlanması ve hangi çerçevede kavranması gerektiğine ilişkin normatif bir perspektif de üretmektedir. Bu doğrultuda pullarda tercih edilen imgeler, ulusal sinema anlatısını belirli estetik ve ideolojik kodlar üzerinden yeniden kurarak kültürel belleğin oluşumuna katkıda bulunmakta ve Türk sinemasına ilişkin yerleşik anlam ve değerlendirme ölçütlerinin yeniden üretilmesine zemin hazırlamaktadır. Böylece görünürlük kazanan her imge, aynı zamanda görünmez bırakılan alternatif anlatılara da işaret etmektedir.

### *Kültürel Bellek ve Resmî Hafıza*

Kültürel bellek, geçmişin sembolik araçlar üzerinden bugüne taşınması olarak kamusallaştırılmaktadır (Smith, 2006, s.41-43). Bu kapsamda Assmann & Czaplicka (1995), kültürel belleği toplumsal kimliğin sürekliliğini sağlayan sembolik bir yapı olarak ele almaktadır. Benzer biçimde Halbwachs (1992), bireylerin ve toplumların geçmişi sosyal bağlam içinde algıladığını ve kolektif çevreler aracılığıyla hatırladığını vurgulamaktadır. Bu perspektif, filatelik tasarımların kolektif belleği pekiştirme işlevini açıklamak açısından önemli bir kuramsal zemin sunmaktadır. Bu çerçevede filatelik tasarımlar, söz konusu yapının dolaşıma girmesine aracılık eden mikro ölçekli sembolik araçlar olarak değerlendirilebilir. Öte yandan Nora'nın (1989), "hafıza mekânları" kavramı perspektifinden bakıldığında pullar, fiziksel boyutu sınırlı ancak simgesel yoğunluğu yüksek olan hafıza mekânları olarak konumlandırılabilir. Bu bağlamda sinema temalı pullar, ulusal sinema tarihinin hangi figürler, mekânlar ve dönemler üzerinden hatırlanacağını belirleyen seçici bir temsil pratiği işlevi görmektedir.

### *Mit, İdeoloji ve Görsel Retorik*

Barthes'in (1972), mit çözümlemesi yaklaşımına göre görseller, birincil düzey anlamlarının (denotation) yanında ikinci düzeyde ideolojik yan anlamlar (connotation) da üretmektedir. Bu bağlamda, Yeşilçam melodram estetiğinin filatelik tasarımlarda merkezleştirilmesi, nostaljinin ötesinde ulusal sinemanın özüne ilişkin bir anlatı kurmaktadır. Eco (1976), görseller aracılığıyla üretilen bu ideolojik kodların, çoğu zaman izleyicinin bilinçli farkındalığı dışında işlendiğini ve bu sayede belirli kültürel değerlerin doğal ve meşru olarak kabul edilmesini kolaylaştırdığını belirtmektedir. Mitchell (1994) ise görsellerin yalnızca temsil araçları olmadığını, aynı zamanda toplumsal iktidar ilişkilerinin kurulması ve meşrulaştırılmasında etkin bir rol üstlendiğini

vurgulamaktadır. Bu doğrultuda filatelik tasarımlar, estetik değer taşıyan nesnelere olmanın ötesinde, ideolojik kodlar içeren ve belirli kültürel anlamları dolaşıma sokan görsel metinler olarak değerlendirilebilmektedir.

## YÖNTEM

Nitel araştırma yönteminin esas alındığı bu çalışmada veriler doküman incelemesiyle toplanmıştır. Nitel yaklaşımın seçilme nedeni, görsel ve yazılı materyallerin analizine olanak tanınmasıdır (Yıldırım & Şimşek, 2013, s.40-42). Görsel verilerin çözümlenmesi sürecinde, göstergebilimsel analiz ve eleştirel söylem analizi birlikte kullanılmıştır. Bu yaklaşım hem simgelerin anlam katmanlarını ortaya koymayı hem de temsillerin ideolojik ve kültürel bağlarını tartışmayı olanaklı hâle getirmiştir.

## Araştırmanın Verileri

Araştırmada incelenen veriler, 1984-2025 yılları arasında yayımlanan sinema temalı filatelik tasarımlardan oluşmaktadır. Bu kapsamda, sinema ve film temasıyla doğrudan ilişkili olan ve anma niteliği taşıyan filatelik materyallerin belirlenmesinin ardından, emisyon programı dâhilinde yayımlanan altı adet anma pulu ile iki anma bloku, bir hatıra kartı ve dört ilk gün zarfı incelenmiştir. Sinema temalı özel gün zarflarının görünürlük kazandığı 1984 yılı başlangıç noktası seçilirken, veri toplama sürecinin tamamlandığı son emisyon programı nedeniyle 2025 yılı sınır olarak belirlenmiştir. Bu veriler, resmî emisyon programları, filatelik kataloglar ve koleksiyon arşivleri aracılığıyla elde edilmiştir.

**Tablo 1:** 1984-2025 Yılları Arasında Yayımlanan Sinema ve Film Konulu Filatelik Tasarımlar (Kaynak: Pulhane, 1995; Pulhane, 2006; Pulhane, 2014; Pulhane, 2025).

Filatelik Materyal	Basım Yılı	Yer	Başlık	Ürün Sayısı	Baskı Sayısı	Değeri
Anma Pulu	01.02.1995	Yurt içi	Sinemanın 100. Yılı	1	600.000	15.000,00 ETL
	16.09.2006	Yurt içi	Türk Sinema Sanatı	2	400.000	0,60 YTL + 0,70 YTL
	14.11.2014	Yurt içi	Türk Sinemasının 100. Yılı	1	100.000	1,25 TL
	15.08.2025	Yurt içi	Bir Yeşilçam Klasiği (Münir Özkul)	2	100.000	2 x 35,00 TL
Anma Bloku	14.11.2014	Yurt içi	Türk Sinemasının 100. Yılı	1	3.000	5,00 TL
İlk Gün Zarfı	01.02.1995	Yurt içi	Sinemanın 100. Yılı	1	-	17.500,00 ETL
	16.09.2006	Antalya	Türk Sinema Sanatı	1	-	1,55 YTL
	14.11.2014	Yurt içi	Türk Sinemasının 100. Yılı	1	6.000	2,00 TL
	15.08.2025	Yurt içi	Bir Yeşilçam Klasiği (Münir Özkul)	1	2.000	105 TL
Özel Tarih Damgalı Zarf	01.04.2015	İstanbul	Sinemanın 120. Yıllık Serüveni	1	400	1,75 TL
	06.10.2012	Antalya	49. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali	1	-	1,50 TL
	27-28.02.2010	İzmir	2. Japon Film Festivali	1	-	1,10 TL
	07.06.2010	İstanbul	Filatelî'de Sinema Sergisi	1	-	1,15 TL
	01.03.2013	İzmir	Dünya ve Türk Sineması Pul Sergisi	1	-	-
Özel Gün Zarfı	28.2.1992	Ankara	Ankara Uluslararası Film Festivali	1	-	800,00 ETL
	01.10.1994	Antalya	Altın Portakal Film Festivali	1	-	4.500,00 ETL
	15.03.1996	Ankara	8. Ankara Uluslararası Film Festivali	1	-	20.000,00 ETL

	01.10.2000	Antalya	37. Antalya Altın Portakal Film Festivali	1	2.000	250.000,00 ETL
	23.04.1984	İstanbul	İstanbul Uluslararası Sinema Günleri 84	1	-	45,00 ETL
<b>Pul Portföyü</b>	14.11.2014	Yurt içi	Türk Sinemasının 100. Yılı	-	3.000	12,50 TL
<b>Hatıra Kartı</b>	15.08.2025	Yurt içi	Bir Yeşilçam Klasiği (Münir Özkul)	-	4.000	650,00 TL
	16.09.2006	Antalya	Antalya Film Festivali	1		2.00 YTL

### Veri Toplama Araçları

Veri toplama sürecinde, Türkiye'deki PTT ve bağlı matbaalar tarafından yayımlanan yıllık emisyon listeleri ve tanıtım materyalleri incelenmiştir. Ayrıca, filatelik kataloglar ve arşiv kayıtları kullanılarak baskı adetleri, tasarımcı bilgileri ve görsel içeriklere ilişkin veriler elde edilmiştir. Tasarım, renk, tipografi ve kompozisyon gibi estetik ve sembolik özelliklerin analizinde pul tanıtım kartları ve ilk gün zarfları da veri kaynağı olarak değerlendirilmiştir.

### Veri Analizi

Veri analizi üç aşamada gerçekleştirilmiştir. İlk aşamada, betimsel analiz uygulanarak tasarımların; boyut, renk, baskı yöntemi, tipografi, kompozisyon ve figür kullanımı gibi biçimsel özellikleri incelenmiştir. İkinci aşamada, göstergebilimsel analizden faydalanılarak; film şeridi, kent silüeti, portre ve kamera gibi simgelerin düz anlam ve yan anlam katmanları çözümlenmiştir. Bunun yanı sıra görseller tematik kodlar altında birleştirilmiştir. Bu kodlar; evrensel sanat söylemi, Yeşilçam nostaljisi, mekânsal merkezleşme, sanatçı ikonlaştırması ve ulusal kimlik vurgusu biçiminde sınıflandırılmıştır. Son aşamada ise eleştirel söylem analizi çerçevesinde resmî kültür politikası ile görsel temsil arasındaki ilişki değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda hangi sinema anlayışının görünür kılındığı ve hangilerinin dışarıda bırakıldığı sorgulanmıştır. Böylece çalışma, eleştirel iletişim çalışmaları perspektifinde konumlandırılarak temsil süreçlerinin ideolojik boyutlarını tartışmaya odaklanmıştır.

**Tablo 2:** Görsel Çözümleme Şeması

Renk Kullanımı	Duyusal çağırışım, mekânsal ve dönemsel vurgu, ideolojik kodlar
Tipografi	Yazı biçimi, boşluk kullanımı, şeffaflık
Kompozisyon ve Form	Figür yerleşimi, mekânsal temsiller
İmge ve Semboller	Sinema araçları, portreler, kent silüeti vb.
Tarihsel ve Kültürel Bağlam	Anma pullarının hedeflediği kültürel bağlam

Araştırmanın analiz birimini tekil filatelik tasarımlar oluşturmaktadır. Bu kapsamda her bir pul, blok, ilk gün zarfı ve portföy ayrı bir görsel metin olarak ele alınmıştır. Analiz düzeyi ise hem mikro (renk, kompozisyon, figür yerleşimi) hem de makro (kültürel bağlam, ideolojik çevre, tarihsel anlatı) olmak üzere iki katmanda gerçekleşmiştir. Böylece tasarımlar estetik ve söylemsel boyutlarıyla birlikte ele alınarak bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmiştir.

Araştırma betimsel bir katalog çalışması olmanın ötesinde yorumlayıcı-analitik bir araştırma tasarımına sahiptir. Bu nedenle analiz, nicel sıklık ölçümünden çok anlam üretim süreçlerine odaklanmaktadır. Görsel unsurların tekrar oranları ikincil düzeyde değerlendirilmiş, asıl vurgu sembolik yoğunluk ve temsil biçimlerinin yorumlanmasına yöneltilmiştir.

## Kodlama Süreci

Kodlama süreci sistematik ve çok aşamalı olarak yürütülmüştür. İlk aşamada, görseller ön kodlama süreciyle genel temalar altında sınıflandırılmıştır. Bu aşamada her tasarımın temel görsel öğeleri (film şeridi, portre, kamera, kent silueti vb.) belirlenmiş ve ilk tematik gruplar oluşturulmuştur. İkinci aşamada, temalar alt kodlara dönüştürülerek hiyerarşik bir yapı kurulmuştur. Örneğin, Yeşilçam ana teması altında klasik film sahneleri ve ikonik oyuncu portreleri alt kodları geliştirilmiş; ulusal kimlik ana teması altında ise yerel kent silueti alt kodu oluşturulmuştur. Üçüncü aşamada, tematik eşleştirme ve ikincil bağlantılar analiz edilmiştir. Bu kapsamda renk kullanımı ile ideolojik vurgular, figür yerleşimi ile nostaljik temalar arasındaki ilişkiler sistematik biçimde tablolaştırılmış ve örnek görseller aracılığıyla belgelenmiştir. Her tema ve alt tema için görsel referanslar belirlendikten sonra hangi materyalin hangi kodla ilişkilendirildiği açıklanmıştır.

**Tablo 3:** Kodlama Süreci Tablosu

Ana Tema	Alt Kodlar	Görsel Unsurlar/Semboller	Tematik Vurgular
Yeşilçam Nostaljisi	Klasik film sahneleri, ikonik oyuncu portresi	Film şeridi, Münir Özkul, Türkan Şoray, Kadir İnanır	Nostalji uyandırma, sanatçı ikonlaştırması
Evrensel Sanat Söylemi	Sinema araçları	Kamera, film makarası, projektör	Sinemayı evrensel bir sanat formu olarak temsil etme
Mekânsal Merkezleşme ve Ulusal Kimlik Vurgusu	Kent silueti ve yerel sinema etkinlikleri	Antalya vurgusu, İstanbul silueti, film festivali logosu	Mekânsal merkezler üzerinden kültürel önem vurgusu

Bu süreç, metodolojik şeffaflık ve tekrarlanabilirlik ilkesine uygun olarak tasarlanmıştır. Böylece analiz süreci, yalnızca görsel özellikleri değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik bağlamı da bütünleştiren sistematik bir çerçeveye oturtulmuştur.

## Sınırlılıklar

Çalışma, yalnızca resmî emisyon programı kapsamında yayımlanan filatelik materyallerle sınırlıdır. Bu doğrultuda, bireysel girişimler, özel koleksiyonlar ve hakkında pul bastırılmamış tasarımlar (özel tarih damgalı zarflar ve özel gün zarfları) analiz kapsamına dâhil edilmemiştir. Ayrıca, görsel analiz yorumlayıcı nitelikte olduğundan, bazı anlam katmanları araştırmacı veya okuyucuya göre farklılık gösterebilmektedir.

## Geçerlik ve Güvenirlik

Araştırmanın iç geçerliğini sağlamak amacıyla görsel analiz bulguları, emisyon kataloglarındaki açıklamalar ve dönemsel kültür politikalarıyla karşılaştırılmıştır. Kodlama sürecinde oluşturulan temalar tekrar gözden geçirilmiş ve kataloglar arası örtüşmeler azaltılmaya çalışılmıştır. Araştırmada nesnellikten ziyade tutarlılık ve şeffaflık esas alındığından, analiz süreci ayrıntılı biçimde raporlanarak araştırmanın izlenebilirliği artırılmıştır.

## BULGULAR

### Evrensel ve Metaforik Temsil

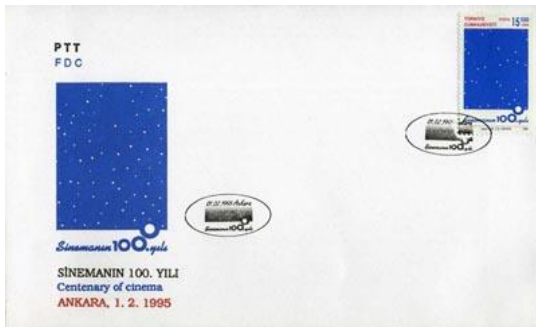
#### Sinemanın 100. Yılı (1995)

1995 yılı emisyon programı kapsamında ikinci seri olarak dolaşıma çıkarılan bir anma pulu ve bir ilk gün zarfı eş zamanlı olarak satışa sunulmuştur.

**Görsel 1.** “Sinemanın 100. Yılı” konulu anma pulu (Görsel yazarın kişisel arşivinden; Pulhane, 1995).

Başlık	Sinemanın 100. Yılı Anma Pulu
Baskı Yılı	01.02.1995
Son Satış Tarihi	01.08.1995
Baskı Sayısı (Adet)	600.000
Basımevi	Ajans-Türk Matbaası A.Ş.-Ankara
Değeri	15.000,00 ETL
Boyut	26 x 41 mm
Baskı Yöntemi	Ofset
Tasarımcı	Bülent Erkmen

Görsel 1’de “Sinemanın 100. Yılı” anısına dikey formda tasarlanan bir anma pulu temsili görülmektedir. Pula ait bilgiler, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Merkezi yetkilisi Prof. Dr. Sami Şekeroğlu tarafından sağlanarak tasarımcıya iletilmiştir (Pulhane, 1995). Grafik tasarım, sanat tarihi ve sinema felsefesini tek bir noktada birleştiren bu pul, yoğun ancak sessiz bir anlatı sunmaktadır. Lacivert zemin, sinema salonunun karanlığını, bilinmeyi ve izleme anındaki içe dönük ruh hâlini simgelerken; karanlık atmosfer, yokluğun ötesinde anlamın doğduğu bir eşik olarak okunmaktadır. Fon üzerine serpiştirilen beyaz noktalar, bilinçli bir belirsizlik oluşturarak projeksiyon ışığında görünür hâle gelen toz zerrecikleri ve film taneciği estetiği üzerinden, yıldızlı gökyüzüne gönderme yaparak hayali ışık oyunlarını çağrıştırmaktadır. Bu çoklu okuma biçimi, sinemayı hem teknik bir üretim pratiği hem de fizik ötesi bir deneyim alanı olarak konumlandırmaktadır. Alt kısımdaki “Sinemanın 100. Yılı” tipografisi ile dairesel formlar, film bobini imgesi üreterek sinemanın mekanik kökenine göndermede bulunmaktadır. Pul, 1995 tarihi bağlamından değerlendirildiğinde, anma yıl dönümüne ilişkin temanın yerel figürler yerine evrensel ve zamansız bir dil aracılığıyla ele alındığı anlaşılmaktadır. Böylece pul, sinemayı bir eğlence aracı olmanın ötesinde karanlıkta doğan, ışıkla var olan ve izleyicinin zihninde tamamlanan felsefi bir deneyim olarak temsil etmektedir.

**Görsel 2.** “Sinemanın 100. Yılı” konulu ilk gün zarfı (Pulhane, 1995).

Başlık	Sinemanın 100. Yılı İlk Gün Zarfı
Baskı Yılı	01.02.1995
Baskı Sayısı (Adet)	Belirtilmemiş
Basımevi	Ajans-Türk Matbaası A.Ş.-Ankara
Değeri	17.500,00 ETL
Boyut	Belirtilmemiş
Baskı Yöntemi	Belirtilmemiş
Tasarımcı	Belirtilmemiş

Görsel 2’de “Sinemanın 100. Yılı” anısına özel olarak tasarlanan bir ilk gün zarfının temsili görülmektedir. Sade bir tasarım anlayışının hâkim olduğu bu kompozisyonda sağ üst kısma “Sinemanın 100. Yılı” anısına tasarlanan anma pulu eklenmişken sol kısma, pulun üzerinde yer alan illüstrasyon ve tipografi özgün hâliyle konumlandırılmıştır. Çalışmanın künyesi; okunurluğu ve görünürlüğü artırmak amacıyla kırmızı renkte düzenlenmiş, başlığa ilişkin ifadeler ise Türkçe ve İngilizce dillerinde yazılarak uluslararası erişim hedeflenmiştir. Bunun yanı sıra içerikle uyumlu olarak üretilen bir damga, hem pulun hem de zarfın üzerine uygulanmıştır.

1995 tarihli “Sinemanın 100. Yılı” serisinde figüratif bir anlatım yerine metaforik bir görsel dil tercih edilmiştir. Lacivert zemin ve ışık noktaları sinema salonu atmosferini çağrıştırmaktadır. Bu tercih, ulusal figüre referans vermekten kaçınarak sinemayı evrensel bir sanat deneyimi olarak konumlandırmaktadır. Bu yaklaşım, Türkiye’nin sinemadaki konumunu kurucu bir özne olarak değil, küresel sinema anlatısının takipçisi olarak göstermeye yönelik bir temsil stratejisine işaret etmektedir. Devlet söylemi ise bu aşamada kapsayıcı ve zamansız bir kültürel anlatı üretmektedir.

### Yeşilçam Belleğinin Resmîleştirilmesi

#### Türk Sinema Sanatı (2006)

2006 yılı emisyon programı kapsamında on beşinci seri olarak dolaşıma çıkarılan ikili anma pulu, ilk gün zarfı ve hatıra kartı ile birlikte eş zamanlı olarak satışa sunulmuştur.

**Görsel 3.** “Türk Sinema Sanatı” konulu anma pulu (Görsel yazarın kişisel arşivinden; Pulhane, 2006).



Başlık	Türk Sinema Sanatı Anma Pulu
Baskı Yılı	16.09.2006
Son Satış Tarihi	Tükeninceye kadar
Baskı Sayısı (Adet)	400.000
Basımevi	Ajans-Türk Matbaası A.Ş.- Ankara
Değeri	0,60 YTL
Boyut	52 x 36 mm
Baskı Yöntemi	Ofset
Tasarımcı	Bülent Ateş

Görsel 3’te “Türk Sinema Sanatı” anısına yatay formda tasarlanan bir anma pulu temsili görülmektedir. Tasarım, film şeridi formu içerisinde *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminden seçilmiş sahneleri barındırarak sinemanın hem teknik doğasına hem de kültürel hafızasına gönderme yapmaktadır. Buradaki siyah pelikül çerçeve zamanın akışını ve anlatısal sürekliliği simgelerken, sıcak ve toprak tonların hâkimiyeti Yeşilçam’ın nostaljik atmosferini ve Anadolu gerçekliğini çağrıştırmaktadır. Orta kompozisyonda konumlanan karakterler, aşk ve tutku eksenini görünür kılarken, yan karelerde yer alan anne-çocuk ve yalnız kalan erkek imgesi fedakârlık, sorumluluk ve içsel çatışma temalarını sembolik düzlemde pekiştirmektedir. Böylece kompozisyon, melodram türünün temel karşıtlıklarını (tutku-emek-özgürlük-aidiyet) minyatür bir yüzeyde yeniden üretmektedir. Üst kısma yerleştirilen büyük harfli ve serifli “Türkiye Cumhuriyeti” ifadesi, tarihsel süreklilik ve devlet otoritesi çağrışımıyla kültürel değerlerin resmî onayını temsil ederken, künye ve değer ifadeleri nesnenin dolaşımsal kimliğini vurgulamaktadır. Film adının daha mütevazı ölçekte konumlandırılması ise anlatının sessiz fakat güçlü bir kültürel referans olarak yerleştirildiğini göstermektedir. Bu bağlamda pul,

yalnızca bir posta aracı değil; tipografi, renk, simge ve kompozisyon bütünlüğü içinde Türk sinemasının estetik mirasını ve kolektif bellekteki yerini yoğunlaştırılmış bir görsel anlatı aracılığıyla temsil eden çok katmanlı bir tasarım örneği sunmaktadır.

**Görsel 4.** “Türk Sinema Sanatı” konulu anma pulu (Görsel yazarın kişisel arşivinden; Pulhane, 2006).



Başlık	Türk Sinema Sanatı Anma Pulu
Baskı Yılı	16.09.2006
Son Satış Tarihi	Tükeninceye kadar
Baskı Sayısı (Adet)	400.000
Basımevi	Ajans-Türk Matbaası A.Ş.-Ankara
Değeri	0,70 YTL
Boyut	52 x 36 mm
Baskı Yöntemi	Ofset
Tasarımcı	Bülent Ateş

Görsel 4'te “Türk Sinema Sanatı” anısına yatay formda tasarlanan bir anma pulu temsili görülmektedir. Tasarım, yine film şeridi formu içerisinde *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminden seçilmiş sahneleri bir araya getirerek sinemanın zamansal ve anlatısal doğasına göndermede bulunmaktadır. Buradaki kıvrımlı pelikül form hem hareket yanılsaması oluşturmakta hem de geçmişe ait hatırayı görsel olarak sarıp sarmalayan bir çerçeve sunmaktadır. Sıcak kahverengi ve turuncu tonların baskınlığı 1970'ler Yeşilçam estetiğinin nostaljik atmosferini pekiştirirken dramatik iç mekân ışığı, karakterlerin psikolojik derinliğini öne çıkarmaktadır. Kompozisyonda Asya figürünün daha belirgin ve merkezi konumlandırılması, kadının özneleştiği anlatı yapısını simgelerken, karşısında yer alan erkek figürler aşk, güven ve karar anı eksenindeki çatışmayı temsil etmektedir. Sağ karedeki anne-çocuk yaklaşması ise sevginin sorumluluk ve emek boyutunu görsel olarak somutlaştırmaktadır. Üst kısma yerleştirilen büyük harfli ve serifli “Türkiye Cumhuriyeti” ifadesi, tarihsel süreklilik ve resmî kültürel değer vurgusu yaparken, künye ve değer ifadeleri, pulun dolaşimsal kimliğine işaret etmektedir. Film adının alt bantta daha mütevazı ölçekte yer alması anlatıyı sessiz fakat güçlü bir kültürel referansa dönüştürmektedir. Bu bağlamda tasarım tipografi, renk, simge ve kompozisyon bütünlüğü içinde Türk sinemasının melodram geleneğini, özellikle de aşk ile emek arasındaki etik tercihi, yoğunlaştırılmış bir görsel anlatı formunda yeniden üretmektedir.

**Görsel 5.** “Türk Sinema Sanatı” konulu ilk gün zarfı (Pulhane, 2006).



Başlık	Türk Sinema Sanatı İlk Gün Zarfı
Baskı Yılı	16.09.2006
Baskı Sayısı (Adet)	Belirtilmemiş
Basımevi	Ajans-Türk Matbaası A.Ş.-Ankara
Değeri	1,55 YTL
Boyut	Belirtilmemiş
Baskı Yöntemi	Belirtilmemiş
Tasarımcı	Belirtilmemiş

Görsel 5'te "Türk Sinema Sanatı" anısına özel olarak tasarlanan ve Antalya Güllük PTT Merkezi adresinde satışa sunulan bir ilk gün zarfının temsili görülmektedir. Kompozisyon, sol kısımdaki sepya tonla kurgulanmış kolaj niteliğindeki film sahnesi ve sağ üst kısma yerleştirilen iki ayrı pulun sunumuyla birlikte hem anlatısal hem de arşivsel bir bütünlük oluşturmaktadır. Buradaki sepya etkisi geçmişe, hatıraya ve sinemanın nostaljik belleğine gönderme yaparken, film şeridi formundaki pullar, hareket ve zaman kavramını simgesel olarak sürdürmektedir. Anne, çocuk ve erkek figürlerinin bir araya getirildiği karakter kolajı, melodramın aşk, fedakârlık ve sorumluluk eksenindeki tematik yapısını yoğunlaştırılmış bir görsel kompozisyona dönüştürmekte, ölçek büyütmesi ise bu tematik çerçevenin duygusal vurgusunu pekiştirmektedir. Üst kısımda yer alan büyük harfli ve serifli "Türkiye Cumhuriyeti" ibaresi, resmî kimliği ve kültürel meşruiyeti temsil ederken, altta kırmızı renkle vurgulanan ifade, çift dilli kullanım aracılığıyla ulusal değerın uluslararası dolaşıma açıldığını göstermektedir. Zamansal ve mekânsal bağlamı belirleyen "16.09.2006 - Antalya" ibaresi tasarıma belgesel bir nitelik kazandırırken, dairesel olarak tasarlanan ilk gün damgası, sinema projektörünü andıran formuyla hem koleksiyon değerini artırmakta hem de gösterim metaforunu pekiştirmektedir.

**Görsel 6.** "Türk Sinema Sanatı" konulu hatıra kartı (Pulhane, 2006).



Başlık	Türk Sinema Sanatı Hatıra Kartı
Baskı Yılı	16.09.2006
Baskı Sayısı (Adet)	Belirtilmemiş
Basımevi	Ajans-Türk Matbaası A.Ş.-Ankara
Değeri	2,00 YTL
Boyut	149 x 210 mm
Baskı Yöntemi	Belirtilmemiş
Tasarımcı	Belirtilmemiş

Görsel 6'da "Türk Sinema Sanatı" anısına dikey formda tasarlanan ve iki sayfadan oluşan bir hatıra kartı temsili görülmektedir. Tasarımda kullanılan sepya ve koyu tonlar, erken dönem sinema estetiğini ve nostaljik bellek katmanını çağrıştırmakla tarihsel süreklilik vurgusu oluşturmaktadır. İllüstratif film karesi, sinemanın anlatı ve duygu üretme gücünü temsil ederken, kamera ve tripod gibi teknik simgeler üretim sürecine ve sinemanın teknolojik boyutuna gönderme yapmaktadır. Damga etkisi ise kültürel değerın resmî olarak tescillendiği anlamını güçlendirmektedir. Tipografik düzenleme gerek büyük harf kullanımı gerekse serifli karakter yapısıyla resmiyet, köklülük ve kurumsallık algısı üretirken, dikey kompozisyonla uyumlu olan yerleşim düzeni, yukarı yönlü bir etki göstererek onurlandırma anlamı taşımaktadır. Bunun yanı sıra üst metnin siyah, alt metnin ise kırmızı renkte kurgulanması tipografik hiyerarşiyi belirginleştirmektedir. Siyah renk resmiyet ve belgesel niteliğini çağrıştırmakla, kırmızı renk vurgu ve kültürel dinamizm anlamlarını öne çıkarmaktadır. Kompozisyonda yer alan yönetmen figürü otorite ve estetik yönlendirmeyi simgelerken; oyuncu figürleri, sinemanın dramatik ve duygusal boyutunu temsil ederek kolektif üretim yapısına işaret etmektedir.

2006 tarihli "Türk Sinema Sanatı" serisinde *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminden sahneler yer verilmiştir. 1977 yapımı ve Yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın üstlendiği bu film, Türk melodram

geleneğinin en güçlü örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Tasarımda kullanılan film şeridi formu, zamansallık ve nostalji vurgusu üretmek için sinema tarihinin sürekliliğine işaret etmektedir. Bu yaklaşım, aynı zamanda Türk sinemasının temsilinde melodram türünün merkezi bir konum kazandığını göstermektedir (Özarlan, 2015, s.54-57). Bu bağlamda politik sinema, deneysel sinema ya da alternatif bağımsız üretimler büyük ölçüde görünmez kılınırken; onun yerine, geniş kitlelerce benimsenen Yeşilçam nostaljisi resmî kültürel belleğin merkezine yerleştirilmektedir. Böylece Yeşilçam estetiği, ulusal sinemanın doğal ve kaçınılmaz temsili gibi sunulmakta; bu durum Barthes'in mit kavramı çerçevesinde ideolojik bir doğallaştırma süreci olarak yorumlanabilmektedir.

### **Mekânsal Merkezileşme ve Ulusal Anlatı**

#### **Türk Sinemasının 100. Yılı (2014)**

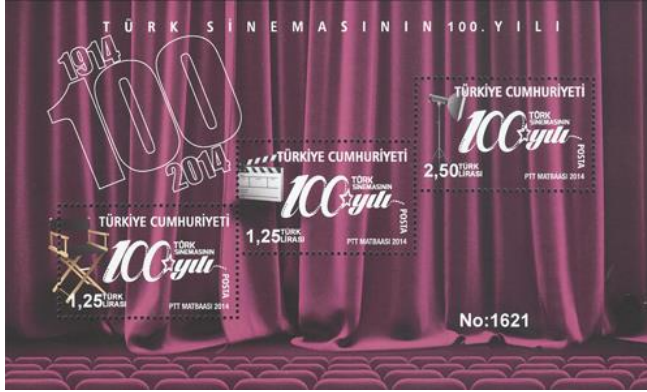
2014 yılı pul emisyon programının yirmi altıncı serisi olarak dolaşıma çıkarılan bu seri için bir adet anma pulu ve bir adet ilk gün zarfı bastırılarak ayrıca özel bir portföy hazırlanmıştır. 1'den 3000'e kadar numaralandırılan portföyün içerisinde, emisyon programı kapsamında satışa sunulan bir adet anma pulu ile birlikte, bir adet seri numaralı anma bloku ve bir adet ilk gün zarfı yer almaktadır.

**Görsel 7.** "Türk Sinemasının 100. Yılı" konulu anma pulu (Görsel yazarın kişisel arşivinden; Pulhane, 2014).



Başlık	Türk Sinemasının 100. Yılı Anma Pulu
Baskı Yılı	14.11.2014
Son Satış Tarihi	Tükeninceye kadar
Baskı Sayısı (Adet)	100.000
Basımevi	PTT Matbaası-Ankara
Değeri	1,25 TL
Boyut	52 x 36 mm
Baskı Yöntemi	Dijital Baskı
Tasarımcı	Cüneyt Ersöz

Görsel 7'de, "Türk Sinemasının 100. Yılı" anısına yatay formda tasarlanan bir anma pulu temsili görülmektedir. "Türk Sinemasının 100. Yılı" vurgusuyla tasarlanan anma pulu, kübizmi andıran parçalı ve geometrik bir görsel dil aracılığıyla İstanbul silüetini yeniden yorumlamaktadır. Çok renkli, keskin formu yüzeyler kente dinamik, çoğul ve katmanlı bir kimlik kazandırırken; köprü, tarihi yapılar ve martı figürleri kentin hem kültürel hem de simgesel belleğine gönderme yapmaktadır. Kübist estetik, sinemanın kurgu mantığıyla uyumlu olacak biçimde parçaların bir araya gelerek bütünsel bir anlatı oluşturma fikrini çağrıştırırken, İstanbul'un kompozisyon içindeki seçimi, kentin yalnızca bir mekân olarak değil, aynı zamanda Türk sinemasının üretim, anlatı ve temsil merkezi olarak konumlandırıldığını göstermektedir. Bu yönüyle tasarım, kültürel bellek ve kent imgeleri üzerinden Türk sinemasının yüzyıllık serüvenini görsel bir sentez hâlinde sunmaktadır.

**Görsel 8.** “Türk Sinemasının 100. Yılı” konulu seri numaralı anma bloku (Pulhane, 2014).

Başlık	Türk Sinemasının 100. Yılı Seri Numaralı Anma Bloku
Baskı Yılı	14.11.2014
Baskı Sayısı (Adet)	3.000
Basımevi	PTT Matbaası-Ankara
Değeri	5,00 TL
Boyut	150 x 90 mm
Baskı Yöntemi	Dijital Baskı
Tasarımcı	Cüneyt Ersöz

Görsel 8’de, “Türk Sinemasının 100. Yılı” anısına yatay formda tasarlanan ve portföy içerisinde satışı sunulan blok pulun temsili görülmektedir. Üç farklı puldan oluşan bu blok tasarımda arka plan olarak tercih edilen koyu mor perde rengi, sinema salonlarının atmosferini çağrıştırarak izleyicinin sinema deneyimine doğrudan gönderme yapmaktadır. Beyaz ve içi boş (kontur) tipografi kullanımı ise hem hafiflik ve şeffaflık hissi oluşturmakta hem de sinemanın ışık-gölge oyunları ile kurduğu görsel dilin metaforik bir yansıması olarak işlev görmektedir. Üç pulun her biri ayrıca sinemanın farklı simgesel öğelerini taşımaktadır. Soldaki ilk pulda yönetmen sandalyesi, ortadaki pulda klaket, sağdaki pulda ise ışık simgesi kullanılmıştır. Bu simgeler sinema üretim sürecinin önemli öğelerine gönderme yaparken tasarımın görsel anlatımını da zenginleştirmektedir. İç içe geçen 1914 ve 2014 tarihleri, sinemanın yüzyıllık sürecini somutlaştırırken, “100. yıl” vurgusu tipografik düzenleme aracılığıyla kutlama ve anma işlevini güçlendirmektedir. Bu tasarım unsurları, sinemanın hem tarihsel derinliğini hem de sanatsal doğasını simgesel düzeyde ifade eden görsel bütünlük oluşturmaktadır. Böylece blok pul, oluşturulan bileşimler aracılığıyla izleyicide tarih bilinci ve sinemanın sanatsal değerine ilişkin farkındalık uyandırmaktadır.

**Görsel 9.** “Türk Sinemasının 100. Yılı” konulu ilk gün zarfı (Pulhane, 2014).

Başlık	Türk Sinemasının 100. Yılı İlk Gün Zarfı
Baskı Yılı	14.11.2014
Baskı Sayısı (Adet)	6.000 + 3.000
Basımevi	PTT Matbaası-Ankara
Değeri	2,00 TL
Boyut	210 x 180 mm
Baskı Yöntemi	Dijital Baskı
Tasarımcı	Belirtilmemiş

Görsel 9’da “Türk Sinemasının 100. Yılı” anısına özel olarak tasarlanan ilk gün zarfının temsili görülmektedir. Kompozisyonun sol kısmında mor tonlarda stilize edilmiş bir film şeridi formu içerisinde “100. Yıl” ibaresi yer almaktadır. Bu biçimsel tercih sinemanın temel malzemesi olan film şeridini simgesel bir öğe olarak öne çıkarırken, aynı zamanda süreklilik ve tarihsel akış duygusunu çağrıştırmaktadır. 2014 tarihli “Türk Sinemasının 100. Yılı” serisinde İstanbul silüetinin öne çıkarılması, sinemanın üretim merkezi olarak kentin simgesel düzlemde merkezleştirildiğini göstermektedir. Bu temsil, ulusal sinema anlatısının belirli bir coğrafi

mekân üzerinden kurgulandığını ve kültürel üretimin tekil bir merkez ekseninde anlamlandırıldığını ortaya koymaktadır. Alt kısımda yer alan Türkçe ve İngilizce ifadeler, tasarımın hem ulusal hem de uluslararası bağlamda bir anma niteliği taşıdığını gösterirken, sağ üst kısma yerleştirilen pulun içerisindeki köprü, camii, martı, kule ve kamera gibi simgeler kentin, sinemanın kültürel belleğiyle olan bağına vurgulamaktadır. Arka fondaki silik “1914-2014” tarihleri ile “100” rakamı, Fuat Uzkınay tarafından çekilen ve Türk sinemasının ilk filmi olarak kabul edilen *Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı* ile ilişkilendirilerek bir asırlık sürece gönderme yaparken zarf ve pulun üzerinde yer alan dairesel damga formu, tarihsel bir dönüm noktasını kayıt altına almaktadır. Açık mavi zemin ve uçan martı figürleri ise özgürlük, ufuk ve süreklilik kavramlarını çağrıştırarak sinemanın toplumsal ve kültürel gelişim süreci içindeki dinamik rolünü simgesel bir bütünlük içinde yansıtmaktadır. Bu aşamada kültürel bellek mekânsallaştırılmakta; İstanbul, sinemanın üretim ve temsil merkezi olarak simgesel düzeyde merkezi bir konuma yerleştirilmektedir.

İstanbul’un merkezi bir mekân olarak temsil edilmesi, Türk sinema tarihinin coğrafi çeşitliliğini görünmez kılan bir mekânsal indirgeme üretmektedir. Anadolu merkezli film üretimleri, taşra sineması ve bölgesel anlatılar bu temsil çerçevesinde yer bulmamaktadır. Bu durum, ulusal sinema anlatısının İstanbul merkezli bir kültürel modernleşme hikâyesi etrafında kurgulanmasına yol açmaktadır. Böylece mekânsal temsil aracılığıyla sembolik bir merkez-çevre hiyerarşisi kurulmaktadır.

### Sanatçı İkonlaştırması

#### **Bir Yeşilçam Klasîği (Münir Özkul) (2025)**

2025 yılı pul emisyon programının on yedinci serisi olarak dolaşıma çıkarılan bu seri için iki adet anma pulu ve bir adet ilk gün zarfı bastırılarak ayrıca özel bir portföy hazırlanmıştır. 1’den 4000’e kadar numaralandırılan portföyün içerisinde, emisyon programı kapsamında satışa sunulan iki adet anma pulu ile birlikte, iki adet seri numaralı anma bloku ve bir adet ilk gün zarfı yer almaktadır.

**Görsel 10.** “Bir Yeşilçam Klasîği (Münir Özkul)” konulu anma pulu (Görsel yazarın kişisel arşivinden; Pul Emisyon Tanıtım Kartları, 2025).



Başlık	Bir Yeşilçam Klasîği (Münir Özkul) Anma Pulu
Baskı Yılı	15.08.2025
Son Satış Tarihi	Tükeninceye kadar
Baskı Sayısı (Adet)	100.000 + 4000
Basımevi	PTT Matbaası-Ankara
Değeri	35,00 TL
Boyut	36 x 52 mm
Baskı Yöntemi	Dijital
Tasarımcı	Hakan Arslan

Görsel 10’da “Bir Yeşilçam Klasîği (Münir Özkul)” anısına dikey formda tasarlanan bir anma pulu temsili görülmektedir. Kompozisyonun merkezinde yer alan Mahmut Hoca karakteri, hafif aşağıya ve izleyiciye yönelen bakışıyla içtenlik ve düşünsel derinlik hissi uyandırmaktadır. Yarım gülümsemeye yaklaşan doğal mimik, sanatçının dramatik ve komik rolleri bir arada

taşıyan oyuncu kimliğini yansıtmaktadır. Orta yaş dönemini temsil eden yüz hatları ve saç çizgisi, deneyim ve olgunluk vurgusu yaparken; kahverengi ceket, kravat, gömlek ve kazak kombinasyonu dönemin kentli, entelektüel erkek tipolojisini çağrıştırarak Yeşilçam atmosferini pekiştirmektedir. Arka planda yer alan yeşil tonlu film şeridi motifi, sinema üretiminin maddi taşıyıcısına gönderme yapan güçlü bir simge olarak sanatçının kimliğini doğrudan “Bir Yeşilçam Klasiği (Münir Özkul)” bağlamına yerleştirmektedir. Sepya ve yeşilin dengeli kullanımı nostalji, bellek ve arşiv duygusunu desteklerken, illüstratif portre tekniği fotoğrafik gerçeklikten ziyade anıtsal bir temsil üretmektedir. Tasarımın dikey formu portreyi yücelten bir etki gösterirken, “Okul, sadece dört yanı duvarla çevrili, tepesinde dam olan yer değildir” biçiminde devam eden ve yer yer silikleşen tipografik unsurlar, sanatçıyı hem bireysel bir figür hem de ulusal sinema mirasının simgesel temsilcisi konumuna yükseltmektedir.

**Görsel 11.** “Bir Yeşilçam Klasiği (Münir Özkul)” konulu anma pulu (Görsel yazarın kişisel arşivinden; Pul Emisyon Tanıtım Kartları, 2025).



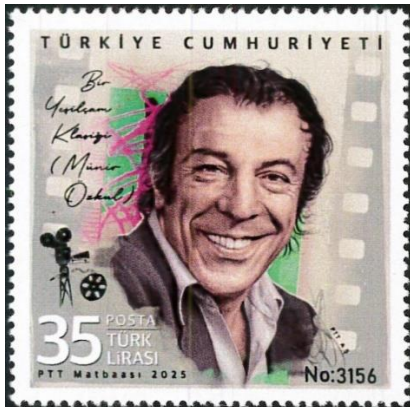
Başlık	Bir Yeşilçam Klasiği (Münir Özkul) Anma Pulu
Baskı Yılı	15.08.2025
Son Satış Tarihi	Tükeninceye kadar
Baskı Sayısı (Adet)	100.000 + 4.000
Basımevi	PTT Matbaası-Ankara
Değeri	35,00 TL
Boyut	36 x 52 mm
Baskı Yöntemi	Dijital
Tasarımcı	Hakan Arslan

Görsel 11’de “Bir Yeşilçam Klasiği (Münir Özkul)” anısına dikey formda tasarlanan bir anma pulu temsili görülmektedir. Kompozisyonun merkezinde yer alan Kazım Efendi karakteri, hafif yana dönük bedeni ve izleyiciye yönelen bakışıyla sahne içinden yakalanmış bir kesit sunarak içtenlik ve düşünsel bir derinlik hissi uyandırmaktadır. Bu görselin *Neşeli Günler* filminden alınmış bir kesite dayanması, temsilin yalnızca oyuncu değil, aynı zamanda Yeşilçam’ın kolektif belleğinde yer eden bir aile anlatısına da gönderme yaptığını göstermektedir. Yüzündeki canlı ve hafif alaycı ifade, sanatçının karakter oyunculuğundaki ustalığını gösterirken gözlük, bere, gömlek ve giydiği koyu renkli yelek mütevazı ve halktan biri olduğu imgesini üretmektedir. Kıyafet seçimi onun çoğunlukla canlandırdığı sıcak, bilge ve yer yer otoriter baba/öğretmen karakterinin görsel kodlarını taşıırken, yaş faktörü ve belirginleşen kırışıklıklar ise deneyim, emek ve ustalıkla ilişkilendirilmektedir. Arka plandaki film şeridi motifi, sinemanın maddi belleğine gönderme yapan güçlü bir simge olarak figürü doğrudan “Bir Yeşilçam Klasiği (Münir Özkul)” bağlamına yerleştirmektedir. Sepya ve doğal tonların hâkim olduğu kompozisyonda nostaljik bir atmosfer yakalanmış ve bu sayede fotoğrafik gerçeklikten ziyade anıtsal bir içerik üretilmiştir.

**Görsel 12.** “Bir Yeşilçam Klasığı (Münir Özkul)” konulu seri numaralı anma pulu (Görsel yazarın kişisel arşivinden; Pul Emisyon Tanıtım Kartları, 2025).

Başlık	Bir Yeşilçam Klasığı (Münir Özkul) Seri Numaralı Anma Pulu
Baskı Yılı	15.08.2025
Son Satış Tarihi	Tükeninceye kadar
Baskı Sayısı (Adet)	4.000
Basımevi	PTT Matbaası-Ankara
Değeri	35,00 TL
Boyut	45 x 45 mm
Baskı Yöntemi	Dijital
Tasarımcı	Hakan Arslan

Görsel 12’de “Bir Yeşilçam Klasığı (Münir Özkul)” anısına kare formda tasarlanan ve portföy içerisinde satışa sunulan seri numaralı anma pulunun temsili görülmektedir. Kompozisyonun merkezinde yer alan Yaşar Usta karakteri, hafif yana eğilmiş başı ve doğrudan izleyiciye yönelmeyen, içe dönük bakışıyla dramatik bir yorgunluk üretmektedir. Söz konusu görselin, *Bizim Aile* filminden alınan bir sahneye dayanması, temsilin yalnızca oyuncuya değil, Yeşilçam’ın aile temalı anlatı geleneğine de gönderme yaptığını göstermektedir. Yüzündeki belirgin çizgiler ve bıyık detayı yaş faktörünü güçlü bir biçimde görünür kılarak deneyim, hüznün ve karakter derinliğini çağırıştırılmaktadır. Göğsüne götürdüğü el hareketi, teatral bir jest olarak hem sahne sanatlarına hem de içsel bir duygu durumuna işaret etmektedir. Mimik ve beden dili, oyuncunun dramatik rollerle özdeşleşen kimliğini simgesel bir düzlemde pekiştirirken, kahverengi tonlarındaki ceket ve gömlek seçimi, dönemin atmosferini ve mütevazı karakter tipolojisini desteklemektedir. Arka plandaki film şeridi motifi, sinemanın maddi belleğine işaret eden temel simge olarak figürü “Bir Yeşilçam Klasığı (Münir Özkul)” bağlamına yerleştirirken, sağdaki eski tip film kamerası, üretim sürecine doğrudan referans oluşturarak temsili güçlendirmektedir. Sepya ve toprak tonlarının hâkimiyeti nostalji, arşiv ve geçmiş zaman duygusunu yoğunlaştırırken, illüstratif üslup ise figürü fotoğraf gerçekliğinden uzaklaştırarak anıtsal bir temsile dönüştürmektedir.

**Görsel 13.** “Bir Yeşilçam Klasığı (Münir Özkul)” konulu seri numaralı anma pulu (Görsel yazarın kişisel arşivinden; Pul Emisyon Tanıtım Kartları, 2025).

Başlık	Bir Yeşilçam Klasığı (Münir Özkul) Seri Numaralı Anma Pulu
Baskı Yılı	15.08.2025
Son Satış Tarihi	Tükeninceye kadar
Baskı Sayısı (Adet)	4.000
Basımevi	PTT Matbaası-Ankara
Değeri	35,00 TL
Boyut	45 x 45 mm
Baskı Yöntemi	Dijital
Tasarımcı	Hakan Arslan

Görsel 13'te "Bir Yeşilçam Klasîği (Münir Özkul)" anısına kare formda tasarlanan ve portföy içerisinde satışa sunulan seri numaralı anma pulunun temsili görülmektedir. Oyuncunun içten ve sıcak gülümsemesi, onun halkla kurduğu samimi bağı ve güven veren karakterini çağrıştırırken, arka planda kullanılan pembe ve yeşil tonlardaki illüstratif lekeler, sinemanın duygusal dünyasını simgesel olarak yansıtmaktadır. Sol alt kısımda yer alan eski tip kamera ve film şeridi görselleri sinema sanatına doğrudan gönderme yaparken, el yazısı stilindeki imza, sanatçının kişisel mirasını ve hatırasını öne çıkarmaktadır. Görselde kullanılan portre, belirli bir film sahnesinden ziyade sanatçının kamuya mal olmuş güler yüzlü imajını yansıtan bir fotoğrafa dayanmaktadır. Pul tasarımı bu yönüyle, yalnızca bir portre sunmaktan öte Türk sinema tarihine damga vurmuş bir sanatçının kolektif bellekteki yerini simgesel ve estetik bir bütünlük içerisinde ifade etmektedir.

**Görsel 14.** "Bir Yeşilçam Klasîği (Münir Özkul)" konulu ilk gün zarfı (Görsel yazarın kişisel arşivinden; Pul Emisyon Tanıtım Kartları, 2025).



Başlık	Bir Yeşilçam Klasîği (Münir Özkul) İlk Gün Zarfı
Baskı Yılı	15.08.2025
Baskı Sayısı	2.000 + 4.000
Basımevi	PTT Matbaası-Ankara
Değeri	105,00 TL
Boyut	200 x 140 mm
Baskı Yöntemi	Dijital
Tasarımcı	Hakan Arslan

Görsel 14'te "Bir Yeşilçam Klasîği (Münir Özkul)" anısına tasarlanan bir ilk gün zarfı temsili görülmektedir. Sol kısımda alınsal olarak illüstre edilen portre, Türk sinemasının unutulmaz oyuncularından Münir Özkul'u sıcak ve içten bir gülümsemeye betimlemektedir. Sanatçının başındaki kasket ve sade kıyafeti, onun halktan yana, mütevazı ve samimi karakterini çağrıştırırken, yüz ifadesindeki yumuşaklık ve doğrudan izleyiciye yönelen bakışı güven ve şefkat duygularını pekiştirmektedir. Arka planda kullanılan pastel mavi, bej ve yer yer görülen kırmızımsı çizgisel illüstrasyonlar, nostalji ile sanatsal dinamizmi bir araya getirerek Yeşilçam'ın duygusal yönünü simgesel bir açıyla yansıtmaktadır. Sağ üst kısımda yer alan küçük pul görselleri sanatçının farklı rollerdeki temsillerine gönderme yaparken, el yazısını andıran tipografik stil hem kişisel imza etkisi oluşturmakta hem de anma etkinliğine belgesel bir nitelik kazandırmaktadır. Bu kompozisyon oyuncunun belirli bir sahnesine gönderme yapmaktan ziyade, özellikle 1970'li yıllarda İstanbul'da çekilen Yeşilçam filmlerinde sıkça karşılaşılan babacan ve öğretici karakter imajını temsil eden bir anlayışa dayanmaktadır. Bu aşamada kolektif bellek, bireysel ikon üzerinden yoğunlaştırılarak ulusal sinema mirasının simgesel taşıyıcısına dönüştürülmektedir.

Bu seride yönetmen ya da senarist yerine oyuncunun merkeze alınması, sinemanın kolektif üretim doğasının geri plana itilerek bireysel yıldız ikonografisinin öne çıkarıldığını göstermektedir. Ayrıca seçilen figürün erkek olması, ulusal sinema belleğinin ataerkil temsil kodları üzerinden kurgulandığını düşündürmektedir. Böylece sanatçı yalnızca bir oyuncu

kimliğiyle değil, ulusal değer taşıyıcısı, ahlaki otorite figürü ve baba imgesi olarak mitik bir konuma yükseltilmektedir.

**Tablo 4:** Bulguların Kronolojik Özeti (Pulhane, 1995; Pulhane, 2006; Pulhane, 2014).

Yıl	Emisyon	Temsil Stratejisi	Sinema Anlayışı/Dönemi	Öne Çıkan Mesajlar
1995	Sinemanın 100. Yılı	Metaforik, evrensel	Evrensel sinema deneyimi	Sinemanın küresel bir sanat deneyimi olarak konumlandırılması
2006	Türk Sinema Sanatı	Figüratif, Yeşilçam sahneleri	Yeşilçam melodram geleneği, 1970'ler	Melodram estetiği ve Yeşilçam nostaljisinin merkezleştirilmesi
2014	Türk Sinemasının 100. Yılı	Mekânsal vurgu	Ulusal sinema tarihinin İstanbul merkezli üretimi, 1914-2014 tarihsel süreci	İstanbul merkezli ulusal anlatı, Anadolu ve taşra sinemalarının görünmezliği
2025	Bir Yeşilçam Klasiği (Münir Özkul)	Sanatçı ikonlaştırması	Yeşilçam filmleri, oyuncu merkezli anlatı, 1960-1980'ler dönemi	Bireysel yıldız ve erkek figürü üzerinden ataerik sinema belleğinin üretilmesi

## TARTIŞMA VE SONUÇ

Elde edilen bulgular, sinema temalı filatelik tasarımların belirli bir kültürel temsil politikası doğrultusunda bilinçli bir biçimde kurgulandığını ortaya koymaktadır. İncelenen örnekler, dönemsel kırılmalarla birlikte gelişen çok katmanlı ve dört aşamalı bir temsil yapısına işaret etmektedir. Buna göre, 1995 tarihli tasarımlarda evrensel sanat söylemi öne çıkarken, 2006 tarihli tasarımların Yeşilçam merkezli kolektif belleğe hitap ettiği görülmektedir. 2014 tarihli tasarımlarda kentsel kimlik ve mekânsal vurgu belirginleşirken, 2025 tarihli tasarımlarda sanatçı odaklı simgesel merkezleşme öne çıkmaktadır. Temsil kuramı çerçevesinde yapılan değerlendirme, görünürlüğü artırılan her bir imgenin aynı zamanda görünmez bırakılan alternatif anlatılara da dolaylı bir biçimde işaret ettiğini göstermektedir. Bu bağlamda mevcut tasarımlar, sinemanın bütünü yansıtan kapsayıcı bir panorama sunmaktan ziyade, resmî kültür politikasıyla uyumlu belirli bir tarihsel kesiti dolaşıma sokmakta ve kurumsal belleğin seçici doğasını yeniden üretmektedir. Bu dönüşüm süreci, kültürel belleğin temsilde soyuttan somuta, kolektiften bireyselle ve evrenselden ulusal merkeze doğru daralan bir anlatı oluştuğunu göstermektedir.

Hall'in temsil kuramı çerçevesinden değerlendirildiğinde, bu tasarımlar anlamı sabitleyen ve belirli bir tarih anlatısını meşrulaştıran söylemsel pratikler olarak işlev görmektedir. Assmann'ın kültürel bellek yaklaşımı bağlamında ise pullar, toplumsal sürekliliği sağlayan sembolik taşıyıcılar olarak resmî hafızanın kurumsallaşmasına katkıda bulunmaktadır. Barthes'in mit çözümlemesi perspektifinden bakıldığında Yeşilçam estetiği ve sanatçı ikonlaştırması, ideolojik bir ulusal sinema anlatısını doğallaştıran ikinci düzey anlam üretim mekanizması olarak işlemektedir.

Sinema temalı filatelik tasarımlar, Türkiye'de sinemanın kültürel ve ulusal bir değer olarak konumlandırılmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Kültürel bellek üretimi ve ulusal kimlik inşasında etkili bir araç niteliği taşıyan pullar, küçük ölçekli yüzeyleri aracılığıyla devletin kültürel söylemini ve büyük anlatıları gündelik yaşamın içine taşımaktadır. Bu yönüyle filatelik tasarımlar, seçilmiş imgeler üzerinden simgesel bir temsil alanı oluşturarak resmî kültür politikalarının mikro ölçekte kamusal dolaşıma sokulmasını sağlamaktadır.

Sinema temalı filatelik materyaller, estetik tasarımlar olmanın ötesinde, devletin kültürel belleği kurgulama biçimini görünür kılan iletişim metinleri olarak işlev görmektedir. Bu tasarımlar aracılığıyla ulusal sinema tarihi seçici bir çerçevede temsil edilmekte; politik sinema, kadın yönetmenler, etnik/yerel anlatılar, alternatif sinema örnekleri ile Anadolu merkezli üretimler anlatı dışında bırakılarak hegemonik bir kültürel süreklilik inşa edilmektedir. Böylece filatelik görseller, yalnızca geçmişi anımsatan imgeler değil, aynı zamanda hangi geçmişin hatırlanmaya değer olduğuna karar veren sembolik araçlar hâline gelmektedir. Bu bağlamda filatelik tasarımların, kültürel temsilin sınırlarını belirleyen, ulusal kimliği belirli estetik ve ideolojik kodlar üzerinden sabitleyen ve resmî kültür politikasının seçici doğasını mikro ölçekte görünür kılan stratejik hafıza araçları olarak işlev gördüğü sonucuna ulaşılmıştır.

## KAYNAKÇA

- Assmann, J., & Czaplicka, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, 65, 125-133. <https://doi.org/10.2307/488538>
- Barthes, R. (1972). *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
- Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gasımova, S. & Ahmadov, R. (2013). Azerbaijan's First Postage Stamps, *İRS Cultural Heritage*, 8-11.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Hall, S. (1997). *Representation Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications.
- Handler, R. & Gable, E. (1997). *The new History in an old Museum: Creating the Past at Colonial Williamsburg*. Durham and London: Duke University Press.
- Kuter, M. (2012). *Pullardaki Bursa 1923-2010* (1. Baskı). Ankara: Korza Yayıncılık.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7-24. <https://doi.org/10.2307/2928520>
- Özarıslan, M. (2015). Romandan Sinemaya: Selvi Boylum Al Yazmalım. *Kurgan*, 4(24), 54-58.
- Pul Emisyon Tanıtım Kartları. (2024). *Pul emisyon tanıtım kağıtları ve özel gün, özel tarih damgalı zarflar*. Ankara: Değerli Kağıtlar Daire Başkanlığı.
- Pulhane. (1995). *Sinemanın 100. Yılı*. <https://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k199502.html> (Erişim Tarihi: 12.12.2025).
- Pulhane. (2006). *Türk Sinema Sanatı*. <https://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k200615.html> (Erişim Tarihi: 15.12.2025).
- Pulhane. (2014). *Türk Sinemasının 100. Yılı*. <https://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k201426.html> (Erişim Tarihi: 16.12.2025).

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. London: Routledge.

Stoetzer, C. (1953). *Postage Stamps as Propaganda*. Washington: Public Affairs Press.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (9. Baskı).  
Ankara: Seçkin Yayıncılık.

## KARA BELA FİLMİNDE KAHRAMANIN YOLCULUĞU

İrfan YALÇIN\*

Araştırma Makalesi

DOI: 10.5281/zenodo.19312791

Geliş Tarihi: 08.10.2024

Kabul Tarihi: 02.03.2026

### ÖZET

Sinemada hem fiziksel bir yer değiştirmeyi hem de karakterin içsel benlik yolculuğunu temsil eden yol filmleri, karakter dönüşümünün incelenmesi açısından zengin bir zemin sunmaktadır. Türk sinemasındaki popüler yapımların evrensel anlatı modellerini nasıl yerelleştirdiğinin anlaşılması, anlatı yapıları literatürü açısından önem taşımaktadır. Bu çalışmanın amacı, Türk sinemasının popüler yol filmlerinden biri olan *Kara Bela* (Burak Aksak, 2015) adlı filmin anlatı yapısını çözümlenektir. *Kara Bela*, fiziksel yolculuk teması ile kahramanın psikolojik, ruhsal değişimini popüler sinema kalıpları içerisinde oldukça belirgin ve izlenebilir bir yapıda sunduğu için çalışmanın örnekleme olarak seçilmiştir. Bu amaç doğrultusunda, çalışmada, yöntem olarak yapısal anlatı çözümlenme yöntemi kullanılmış ve filmin olay örgüsü Christopher Vogler'in Joseph Campbell'in Kahramanın Sonsuz Yolculuğu adlı metninden esinlenerek sinemaya uyarladığı "Kahramanın Yolculuğu" modeli bağlamında çözümlenmiştir. Yapılan analiz sonucunda, filmde Vogler'in on iki aşamalı modelinin on aşamasının (Sıradan Dünya, Maceraya Çağrı, İlk Eşiği Geçme, Sınavlar-Dostlar-Düşmanlar, En İçteki Mağaraya Yaklaşma, Çile, Ödül, Geri Dönüş Yolu, Diriliş ve İksirle Dönüş) filmde kullanıldığı tespit edilmiştir. Elde edilen bulgular, günümüzde, yerel popüler komedi filmlerinin evrensel mitolojik yapılarla inşa edildiğini somutlaştırarak, Türk sinemasında anlatı yapıları üzerine yapılacak çalışmalar literatürüne katkı sağlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Yolculuk, Yol Filmleri, Türk Sineması, Kahramanın Yolculuğu, Kara Bela

### Hero's Journey in the Movie Kara Bela

### ABSTRACT

Road movies, which represent both a physical relocation and the character's inner journey of the self in cinema, provide a rich ground for examining character transformation. Understanding how popular productions in Turkish cinema localize universal narrative models is of great importance for the literature on narrative structures. The aim of this study is to analyze the narrative structure of *Kara Bela* (Burak Aksak, 2015), one of the popular road movies of Turkish cinema. *Kara Bela* was selected as the sample of the study because it presents the theme of a physical journey alongside the psychological and spiritual transformation of the hero within the conventions of popular cinema in a highly distinct and observable structure. In line with this purpose, the structuralist narrative analysis method was

\* Arş. Gör., Bandırma Onyedil Eylül Üniversitesi İletişim Fakültesi, iyalcin@bandirma.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2337-5003

employed, and the plot of the film was analyzed within the context of the "Hero's Journey" model, which Christopher Vogler adapted to cinema, inspired by Joseph Campbell's *The Hero with a Thousand Faces*. As a result of the analysis, it was determined that ten stages of Vogler's twelve-stage model (The Ordinary World, The Call to Adventure, Crossing the First Threshold, Tests, Allies, and Enemies, Approach to the Inmost Cave, The Ordeal, Reward, The Road Back, The Resurrection, and Return with the Elixir) were utilized in the film. By substantiating that contemporary local popular comedy films are constructed upon universal mythological structures, the findings obtained contribute to the literature on narrative structures in Turkish cinema.

**Keywords:** Road Movies, Turkish Cinema, The Hero's Journey, Kara Bela

## GİRİŞ

Christopher Vogler, Joseph Campbell'ın kahramanın yolculuğu modelinden yararlanarak, bir amaç doğrultusunda hareket eden kahramanın yolculuğu modelini sinemaya uyarlamıştır. Vogler'a göre "kahramanın yolculuğu kalıbı evrenseldir ve her tarihte, her kültürde kendini gösterir. İnsan ırkının kendisi gibi sonsuz çeşitlikteyse de temel biçimi değişmemiştir." (2011, s. 44). Üç bölüme ayrılan bu modelde; kahraman sıradan dünyanın sınırlarından uzaklaşır, yabancı topraklarda/özel dünyada hayatta kalıp, ödül kazanıp yabancı topraklardan/özel dünyadan kaçır ve o dünyayı hatırlatan bir şeyle döner (Vogler, 2011, s. 30). Üç bölümden oluşan bu modelde, kahraman, on iki aşamadan geçer. Kahramanın yolculuğu modelinin, yol filmlerinde somutlaştığı, belirgin hale geldiği ileri sürülebilir.

Yol filmlerinin en belirgin özelliği karakterlerin yaptığı yolculuktur. Yol filmlerinde karakteri ya da karakterleri hareket etmeye, yola çıkmaya iten birtakım nedenler bulunmaktadır. Zengin ve Zengin'in ifade ettikleri gibi bu nedenlerden biri, karakterin işlediği bir suç olabilir. Bu tarz yol filmleri firar ya da özgürlüğe ulaşma öyküsü olabilir. Bir diğer neden ise arayıştır. Kaybedilen, yitirilen bir şeyin peşinde yapılan bir yolculuktur. Bunlara ilaveten rastlantısal ya da herhangi bir amaç olmadan yapılan yolculuklar da bulunmaktadır. (Zengin ve Zengin, 2013, s. 128). Yol filmlerinde karakterlerin yaptığı yolculuklar yalnızca coğrafi anlamda fiziksel bir yer değiştirme değildir. Bu yolculuk aynı zamanda ruhsal bir yolculuktur. Karakterin yolculuğu ve bu yolculuk sırasındaki deneyimleri onun değişim, dönüşüm geçirmesine neden olabilir.

Literatürde kahramanın yolculuğu modeli temel alınarak bir filmin anlatı yapısının çözümlenmesinin amaçlandığı çeşitli çalışmalar mevcuttur. Fırat Sayıcı "Joseph Campbell'ın Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Modelinin Yol Filmlerine Uygulanması: Easy Rider Örneği" (2019) başlıklı makalesinde Campbell'ın modelinde öne sürdüğü aşamaların *Easy Rider* filminde bulunduğunu ileri sürmüştür. Sayıcı, *Easy Rider* filminde Campbell'ın modelinde yer üç bölüm ve on yedi aşamadan ikisinin (maceraya çağrı ve dönüş) bulunmadığı sonucuna varmıştır (Sayıcı, 2019, s. 842). Ozan Özpınar "Monomit Kuramı Bağlamında Kahramanın Yolculuğu: İlk Kan Filmi ve Rambo Örneği" (2020) başlıklı makalesinde İlk Kan filminin kahramanı John Rambo'nun fiziksel ve duygusal bağlamda geçirdiği aşamaları Campbell'ın monomit kuramı çerçevesinde incelemiştir. Özpınar makalesinde Campbell'ın modelinde yer alan yola çıkış, erginlenme ve dönüş bölümlerinde Rambo karakterinin geçtiği aşamaları ortaya koymuştur. Umay Naz Uçaner "Sinemada Kahramanın Gelişiminin Monomit ve Kahramanın Yolculuğu Kuramları Üzerinden İncelenmesi: Edge of Tomorrow Örneği" (2023) başlıklı makalesinde Campbell'ın modelini temel alarak bir bilimkurgu filminde kahramanın geçirdiği aşamaları ve değişimi ortaya koymuştur. Uçaner Campbell'ın monomit kuramı ile başkarakter William Cage'in kahramanlık özelliklerini filmin hikaye örgüsü üzerinden ortaya

koymuş, kahramanın Campbell'ın monomit döngüsünü tamamladığını ileri sürmüştür (Uçaner, 2023, s.193). Tolga Gürocak "‘Çaylak’ ve ‘Milyon Dolarlık Bebek’ Filmlerindeki Kahramanların Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Modeli Ekseninde Karşılaştırmalı İncelemesi" (2023) başlıklı makalesinde Campbell'ın monomit modelini "Çaylak" ve "Milyon Dolarlık Bebek" adlı filmlere uygulamıştır. Gürocak örneklemde ele aldığı iki filmin monomit modeline uyduğu sonucuna varmıştır. Yazar makalesinde yönetmenliğini başrolünü üstlendiği iki filmde kahramanların benzeşen ve ayrışan niteliklerini ortaya koymuştur. Yazar yukarıda ifade edilen Clint Eastwood'un yönetmenliğini ve başrolünü üstlendiği iki filmde hareketle Eastwood filmlerinin kahramanlarının değişimini, dönüşümünü ortaya koymuştur.

Bu çalışma, literatürdeki mevcut araştırmalardan kuramsal ve bağlamsal olmak üzere iki temel eksende ayrışmaktadır. İlk olarak, Joseph Campbell'in monomit kavramından ziyade, doğrudan Christopher Vogler'in sinema için revize ettiği model tercih edilmiştir. Bu tercihin temel nedeni, Vogler'in şemasının popüler sinemanın üç perdeli dramatik yapısıyla doğrudan örtüşmesi ve geleneksel anlatı sinemasının kodlarını ve dramatik yapısını çözümlemeye daha işlevsel, analitik bir çerçeve sunmasıdır. İkinci olarak, bu modelin evrensel kalıplarının Türk sinemasındaki bir popüler yol filmi üzerinden sınanması, literatürdeki önemli bir boşluğu doldurmayı hedeflemektedir. Amaç yalnızca yerel bir film seçmek değil; popüler, Hollywood merkezli anlatı kuramlarının, yerel popüler sinema pratiklerinde ve farklı bir kültürel bağlamda nasıl bir dönüşüme uğradığını incelemektir.

Bu doğrultuda çalışmanın sorunsalı, Vogler'in kahramanın yolculuğu modelinin filmde basitçe bulunup bulunmadığını tespit etmeye çalışmak değildir. Asıl sorunsal; bu evrensel şemanın yerel bir komedi-yol filminde kültürel ve türsel dinamiklerle nasıl yeniden üretildiği, kahramanın fiziksel ve ruhsal dönüşümü esnasında hangi aşamaların ne tür motivasyonlarla değişime uğradığı veya eksik bırakıldığıdır. Bu amaç kapsamında, Burak Aksak'ın yönettiği *Kara Bela* (2015) filmi örneklem olarak belirlenmiştir. Filmin örneklem olarak seçilmesinin temel gerekçesi; popüler Türk sinemasının güncel dinamiklerini barındıran bu filmin, kahramanın fiziksel ve psikolojik/ruhsal yolculuğu ile kişisel kriz ve dönüşüm temalarını Vogler'in modeline oldukça uygun bir biçimde sunduğunun düşünülmesidir. Film, evrensel mitolojik şemaların yerel kodlar, komedi unsurları ve kültürel arketiplerle nasıl sentezlendiğini görünür kılan zengin bir anlatı yapısına sahip olduğu için araştırmanın merkezine alınmıştır.

## 1. YOLCULUK KAVRAMI

Sinemada yolculuk izleği, 1960'lı yılların sonuna doğru ortaya çıkan yol filmlerinde konu ve içerik bağlamında kendine yer bulmuştur. Ancak yol filmlerinde yolculuk izleğine değinmeden önce, yolculuk kavramına kısaca değinmek yararlı görülmektedir. Theodoros Angelopoulos, *Ulis'in Bakışı (To Vlemma tou Odyssea, 1995)* adlı filminde bu durumu; "Tanrı'nın yarattığı ilk şey yolculuktur. Bunu şüphe takip eder. Ve sıra hasreti..." sözleriyle dile getirmektedir. Bilge Karasu ise, "Ne tuhaf bir yaşam bu!... Her yerde yabancı olmak, her ayrılıştta, her yola çıkışta, sonunda kendi yerine, yurduna varabileceği umudunu taşımak, garip bir iştir. İnsanın kendi yeri, yurdu, neresi?" (2016, s. 121) sorusunu yöneltilmektedir. Ahmet İnam, yolculuk kavramının düşünsel boyutunu şu şekilde ifade etmektedir:

"Düşünce tarihinde 'yolculuk' oldukça kullanılmış bir 'imge'. Nedense, bu imge oldukça etkili olmuş düşünen insanlar üzerinde: 'Felsefe yolda olmaktır' sözü Jaspers'in kaleminden yirminci yüzyıl düşüncesinde iz bırakmış. 'Yaşam' bir yolculuğa benzetilmiş, beşikten mezara kadar uzanan. 'Uzun ince bir yolda', yürünmüş, 'gündüz gece'. Yol benzetmesi, düşünce ve edebiyatı beslemiştir." (İnam, 2019, s. 43).

İnam yolculuk kavramının çeşitli alışlageldik anlamları olduğunu öne sürmektedir. Hoşlanılmayan ortamdan kaçmak, uzaklaşmak olarak yolculuk; yerinden yurdundan edilme, yani sürgün olarak yolculuk; bir ortamdan başka bir ortama taşınma amacıyla yapılan yolculuk; gurbete çıkma yolculuğu ve sılaya dönüş yolculuğu bu alışlageldik anlamlardan birkaçı olarak sıralanmaktadır (2018, s. 44).

Yolculuk kavramı denildiğinde ilk akla gelen unsurlardan biri, sözcüğün mecaz anlamı; bir diğer ifadeyle insanın yaşam yolculuğu olmaktadır. Başka bir deyişle, “yaşayan insan bir yolcudur ve hayat bir yolculuktur” (Polat, 2018, s. 125). İnsanın doğduğu ilk andan itibaren başlayan yaşam yolculuğu, ancak insan öldüğü zaman noktalanmaktadır. Yolculuk denildiğinde insanın yaşam yolculuğunun yanı sıra, kendine ve kendi içine doğru yaptığı arayış yolculuğu da akla gelmektedir. Dolayısıyla yolculuk kavramıyla işaret edilen durum, yalnızca fiziksel anlamda yapılan bir yolculuk olmamaktadır. Bostancı'nın da belirttiği gibi, yaşamda bir yolcu olan insan, içte ve dışta olmak üzere iki düzeyde yolculuk yapmaktadır. İçsel yolculuk, kişinin kendi içine doğru yaptığı bir tür arayış yolculuğudur. İnsanın kendini arayışı ve yaşamını anlama konusundaki zorlu yolculuğu ise kişinin yaşamı boyunca sürmektedir. İçte ve dışta yapılan yolculuklar ise birbirini etkileyerek kişinin benliğinin ve kimliğinin oluşmasında veya değişiminde belirleyici bir rol üstlenmektedir. Çünkü insan zihni geçmişe ve geleceğe uzanmakta; yaşanmışlıklar kadar kurmacalar ve tahayyüller dünyasında da dolaşmaktadır. (Bostancı, 2018, s. 60).

Varoluşçu felsefede insanın bir nesne gibi önceden belirlenmiş, verili bir özü bulunmadığı ileri sürülmektedir. İnsanın varoluşunun özünden önce gelmesi, onun önceden belirlenmemiş ve tamamlanmamış olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla insan sürekli bir oluş ve değişim halindedir. Bu bağlamda insanın varoluşu, yolda olmak şeklinde tanımlanmaktadır. Yolda olmak ise, insanın arayış yolculuğunun ölene kadar devam edeceği anlamına gelmektedir. Bu yolculuk boyunca, insanın önceden çizilmiş bir rotası ve bir pusulası bulunmamaktadır. Bu nedenle insanın yolculuğunu, Nuri Bilge Ceylan'ın ifade ettiği gibi, “bulanık suda yolunu bulmaya çalışan bir balık” (Yücel, 2016, s. 159) gibi görmek mümkün olmaktadır. Gabriel Marcel, insanın yaşamının bir yolculuk ve insanın da bir yolcu olması durumunu, insanı *homo viator*, yani gezgin insan olarak adlandırarak dile getirmektedir. Marcel açısından yol, insanı “... ötelede var olan ve bugüne değin hiç keşfedilmemiş, sırlı bir ülkeye götürecektir olan patikalardır” (Bayraktar, 2018, s. 198). Burada yolun bir patika olarak vurgulanmasının nedeni ise insanın arayış yolculuğunun kolay olmadığına işaret etmesinden kaynaklanmaktadır. Bu yolculukta insanın yoldan sapması ya da yolunu kaybetme tehlikesi de bulunmaktadır. *Homo viator*, yolculuğu sırasında kendi yolunu belirleyebileceği gibi yolunu kaybetme tehlikesiyle de karşı karşıya kalmaktadır. Ancak Marcel açısından “insan bu patikalarda yoluna tıpkı maceracı bir gezgin, bir *homo viator* gibi devam etmelidir” (Bayraktar, 2018, s. 198). İnsanın yolculuğuna devam etmesi, aynı zamanda arayış halinde olduğuna da işaret etmektedir. İnsanın yolculuğu boyunca neyi aradığı sorusu ise insanın kendini araması ve tanınması şeklinde yanıtlanabilmektedir. Albert Camus ise bir metafor olarak yolculuğu şu cümlelerle açıklamaktadır:

“Yolculuk benliğimizdeki bir tür iç 'dekor'u yıkar. Hile yapmak, yani büro ve şantiye saatlerinin (bizi sert bir biçimde ayaklandıran, ama yalnız olmanın açısından da çok iyi koruyan bu saatlerin) ardına gizlenmek olanaklı değildir artık. ... Yolculuk bu sığınaktan yoksun bırakır bizi. Sevdiklerimizden, dilimizden uzakta kalınca, tüm desteklerimizden kopup maskelerimizden yoksun kalınca kendi kendimizin yüzeyindeyizdir tümüyle” Camus, 2016, s. 63).

Sayıcı'nın ifade ettiği üzere, “neredeyse kültürlerde yol ve yolculuk kavramı bireyin hayattaki kazanımlarını ve kişiliklerini çevreleyen, tepkilerinin ve hissiyatlarının ortaya çıkmasını

sağlayan bir metafor olarak da düşünülebilmektedir” (2019a, s. 833). Dolayısıyla yolculuk kavramı, fiziksel anlamda bir yer değiştirmeye birlikte içsel bir yolculuğa, arayışa ve tefekküre işaret etmektedir. Bu bağlamda yolculuğun soyut anlamda merkezinde kişinin benliği ve hayatı yer almaktadır.

Yolculuk izleği, sanatın dilinde ilk kez Homeros’un *Odyseia* adlı destanında kendine yer bulmuştur. Destanda, Truva Savaşı için evinden ayrılan Odysseus’un, yaklaşık on yıl süren savaş bittikten sonra eve ulaşma yolculuğu anlatılmaktadır. Odysseus’un zorlu yolculuğu yaklaşık on yıl sürmüş ve Odysseus sonunda evine ulaşmayı başarmıştır. Bu yolculuğu sırasında Odysseus, dışsal yolculuğun yanında içsel bir yolculuk da gerçekleştirmiştir. Destanda Odysseus’un ev arayışı ve sila hasreti dile getirilmektedir. Ancak Odysseus evine ulaştıktan sonra da yolculuğu tamamlanmamaktadır. Odysseus evine ulaştıktan sonra Ithaka kralı olarak kimliğini ortaya koymak ve kim olduğunu kanıtlamak zorunda kalmaktadır. Laderman’a göre, destan boyunca Odysseus’un yolculuğunun sonunun, başka bir deyişle eve varmasının sürekli uzaması ve yolculuğunun rotasının sapması; eve ulaşmanın, kendini tekrar evde hissetmenin ne kadar zor olduğunu göstermektedir. Yolculuğunun sonunda içindeki “bilgeliği, gücü ve ışığı keşfetmiş, kendini bulmuştur. Kahraman artık aydınlanmıştır” (İşler ve Özer, 2008, s. 50). Homeros’un destanı, kendinden sonra üretilen eserleri konu ve içerik bağlamında derinden etkilemiştir. Örneğin; Geoffrey Chaucer tarafından kaleme alınan *Canterbury Hikâyeleri*, Cervantes’in *Don Kişot*’u, John Steinbeck’in *Gazap Üzümleri* ve Jack Kerouac’ın *Yolda* adlı eserlerinin köklerinin Homeros’un destanına dayandığı ileri sürülebilmektedir (Laderman, 2006, s. 6). Vogler’a göre, “kahramanın öyküsü özünde bir yolculuktur daima... Bu gerçek bir yere doğru yapılan fiziksel bir dış yolculuk olabilir... Ama kahramanın, zihninin, kalbinin ya da ruhunun derinliklerine bir iç yolculuk” yapması da kaçınılmaz olmaktadır (2011, s. 47).

## 2. SİNEMADA YOL FİMLERİNE GENEL BAKIŞ

Yol filmlerinin en belirgin özelliği karakterlerin yaptığı yolculuktur. Bu yolculuk; fiziksel bir dış yolculuk olmasının yanı sıra, kahramanın kendi içine doğru yaptığı içsel bir yolculuktur. Yol filmlerinde filmin başkahramanı evinden, yerinden, yurdundan ayrılıp bir yolculuğa çıkar. Kahraman, yolculuğun sonunda değişir, farklı bir insan haline gelir. Bu değişim gerek fiziksel gerekse ruhsal olarak gözle görülür bir biçimde gerçekleşir (Sayıcı, 2019a, s. 93). Bu filmlerde kahraman yolculuğu kötü amaçları için kullanan (örneğin soygun yapmak vs.) bir kişi ya da yolu evi haline ya da yaşam tarzı haline getirmiş yalnız bir kahraman olabilir. Bazı yol filmlerinde ise iki arkadaşın yolculuğuna odaklanılmıştır (Lopez’den Aktaran Laderman 2006, s. 17). Morton’a göre yol filmleri “yaşam yolunun metaforlarıdır.” Bu filmlerin (1960’lı yılların sonunda ortaya çıkan yol filmlerinin öncülleri) gelenekselleşmiş senaryosu ise şöyledir:

Sorunlu bir adam, (kadın ya da ikili) kendini arayışın peşinde yola vurur. Yol boyunca onu ışığa doğru yönlendiren ilginç insanlarla karşılaşır. Adam olgunlaşır, onu sıkı sorunların üstesinden gelir, bir kaybın acısını atlatır ya da olay örgüsünün mantıklı çözümlenmesine ulaşması için neye ihtiyaç duyuluyorsa onu gerçekleştirir (Morton, 2008, s. 154).

Sinemada geleneksel yol filmlerinde belirli aşamalardan geçen kahramanın yolculuğuna odaklanılmıştır. Belirli bir amacı olan kahraman evinden uzaklaşıp somut ve soyut anlamda bir yolculuğa çıkar. Somut anlamda, kahraman, güvenli ortamı olan evinden uzaklaşır. Başka bir deyişle yer değiştirir. Soyut anlamda ise kahraman kendi içine doğru, kendi benliğine doğru içsel bir yolculuğa çıkar. Kahraman somut anlamdaki bu yolculuğu sırasında, yolculuğuna ışık tutacak bir rehber, dost ve düşmanlar edinir. Kahraman yolculuğu boyunca çeşitli engellerle ve rakiplerle karşılaşır. Karşılaştığı bu engelleri bir şekilde aşar ve rakiplerini alt eder. Sonuç olarak kahraman değişmiş ve dönüşmüş bir şekilde geri döner. Kahramanın filmin başındaki

hali ile filmin sonundaki hali arasında içsel ve dışsal bağlamda önemli ölçüde bir değişim gerçekleşir. Bu değişim ise genellikle olumlu yönde olur. Kahraman “umutsuzluktan umuda, zayıflıktan güce, budalalıktan bilgeliğe” doğru bir değişim yaşar (Vogler, 2011, s. 47). Örneğin yol filmlerinin öncüllerinden biri olan *Oz Büyücüsü* (The Wizard of Oz, Victor Fleming, 1939) filminin kahramanı Dorothy'nin yaptığı yolculuk bu bağlamda değerlendirilebilir. Oz Büyücüsü filminde Dorothy'nin yolculuğunun amacını oluşturan, yol filmlerinin izleklerinden biri olan ev arayışıdır. Dorothy düşlerinde bir kasırgadan dolayı evinden uzağa hiç bilmediği bir yere düşmüş ve ayrı kalmıştır. Bunun sonucunda da evine ulaşmak için 'sarı taşlı yol'u takip ederek evine ulaşmaya çalışmıştır. Sonunda da evine ulaşmayı başarmıştır. Dorothy dönüş yolunu tamamladığında ise artık değişim geçirmiş, farklı bir kişi haline gelmiştir. Bu değişimin en güçlü örneği ise, filmin başlarında evinden kaçmak isteyen Dorothy'nin filmin sonunda sarf ettiği “ev gibisi yok” cümlesiyle ifade edilmiştir. Burada dile getirilen ev yalnızca bir mekân olarak Kansas'taki küçük evi değil, kendini ait hissettiği yerdir (Vogler, 2011, s. 305). Dorothy, yolculuğu sonunda evine ulaşmış ve bir aidiyet duygusu da kazanmıştır. Dorothy filmde bu durumu “en çok istediğim şeyi aramaya kalkarsam, kendi arka bahçemden öteye bakmayacağım. Çünkü orada değilse, onu zaten kaybetmedim demektir” sözleriyle ifade etmiştir. Bu film ile yol filmlerinin ev, arayış ve kendini keşif izleğinin tohumları atılmıştır.

Yol filmlerinde karakteri hareket etmeye, yola çıkmaya iten birtakım unsurlar bulunmaktadır. Bu unsurlar bazı yol filmlerindeki ev izleğiyle bağlantılıdır. Kahraman ev arayışıyla yola çıkabileceği gibi ev ortamından uzaklaşmaya çalışarak da yolculuğa çıkabilir. Yol filmlerinde kahraman için ev, kısıtlayıcı bir alanı ya da baskı unsurunu da ifade edebilir. Bu nedenle kahraman için terk edilmesi gereken bir sıkıntı ya da tehlike alanı olarak gösterilebilir (Sargeant ve Watson, 2008, s. 26) Bu filmlerde ev; kalıcılığı, hareketsizliği, düzeni ima eder. Yol ise hareketi, değişimi ve düzensizliği, belirsizliği belirtir. Yol kişinin kendi gerçekliğine, kendi benliğine ulaşmak için göze alması gereken belirsiz bir süreç olarak da görülebilir. Ev ise bir uyum mekânı gibidir. Başka bir deyişle insanın ulaşmaya çalıştığı, içinde kendisini kendi gibi hissettiği uyuma kavuştuğu yerdir (Dellaloğlu, 2018, s. 36). Yol filmlerinin öncülerinden biri olarak kabul edilen *Gazap Üzümleri* (The Grapes of Wrath, John Ford, 1940) filmi bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Amerika'da büyük buhran döneminde geçen filmde, filmin kahramanı Tom Joad hapisten çıkıp evine gider. Vardıktan sonra ailesinin elli yıldır yaşadığı evi doğal felaketler ve ekonomik sebeplerden dolayı terk etmek zorunda kaldığını öğrenir. Bir süre sonra ailesiyle bir araya gelen Joad, ailesiyle birlikte iş, huzur ve yeni bir ev bulmak için California'ya doğru yola çıkar. Joad ailesinin zorunlu yolculuğu onları kötü bir durumdan diğerine savurur. Filmin sonunda, filmin kahramanı olan Tom Joad, önemli bir değişim, dönüşüm geçirir. Ancak yolculuğu tamamlanmaz. Daha fazla öğrenmek ve mücadele etmek amacıyla yolculuğunu ailesinden ayrılarak sürdürmeye devam eder. Yersiz-yurtsuz bir gezgin olmayı kabullenir. Ailesi de filmin sonunda yeni bir ev bulamayacağını anlar ve yolculuğuna devam eder. Büyük Buhran dönemi Amerika'sı döneminde geçen *Gazap Üzümleri* filminde, yol-yolculuk ve ev arayışı izleği ile toplumsal ve politik eleştiri bir araya getirilmiştir (Laderman, 2006, s. 27).

Watson'a göre bazı ortak noktaları olması bakımından Western yol filmlerinin ilk örneklerini sunmuştur (2008, s. 44). Western filmlerinde yolculuğun bir motif olarak kullanılması, yol-yolculuk ve arayış gibi unsurların tematik ve estetik açıdan kullanılması açısından yol filmlerinin öncüsüdür. Ayrıca yalnız bir karakterin at ile ya da at arabasıyla, çöl ya da doğa manzarasında yaptığı yolculuk yol filmlerini görsel ve tematik açıdan etkilemiştir Örneğin John Ford'un *Posta Arabası* (Stagecoach, 1939), *Sarı Kurdeleli Kız* (She Wore a Yellow Ribbon, 1949) ve *Çöl Aslanı* (The Searchers, 1956) adlı filmleri bu bağlamda değerlendirilen filmlerdendir (Laderman, 2006, s. 23). Bu filmlerden *Çöl Aslanı* yol filmlerinin asıl müjdeleyicisi

sayılmaktadır. Film, Ethan Edwards'ın Texas'taki çiftlik evine yerleşmek için evine dönmesiyle açılır. Bir süre sonra Ethan'ın ailesi Kızılderililer tarafından öldürülür ve kardeşinin kızı Debbie esir alınır. Bunun üzerine Ethan Debbie'yi kurtarmak ve Kızılderililerden intikam almak amacıyla yolculuğa çıkar. Bu amaçla yaklaşık beş yıl boyunca yolculuk yapar. Filmin sonunda ise Debbie'yi kurtarır. *Çöl Aslanı* filminin kapanış sahnesi birçok yol filmi için ilham vericidir. Çiftliğe davet edilen Ethan içeri girmeyi reddeder. Filmin bir bölümünde Ethan karakterinin "insan atı ölene kadar yolculuğuna devam eder. Sonra bu yolculuğu kendi ayaklarıyla sürdürür" ifadesi karakterin yolculuk ve arayış eğilimlerini vurgular niteliktedir. Filmin yukarıda ifade edilen son sahnesi ile Ethan karakterinin, bir yere ya da yöne ait olma duygusunu kaybetmiş bir halde, yersiz-yurtsuz bir karakter olarak arayış yolculuğunu sürdüreceği vurgulanır. Ancak filmde neyi neden aradığı belirsiz kalır. *Çöl Aslanı* filminde olduğu gibi, yol filmlerinde gezginin sabit bir yerde -evde- kalmayıp arayış yolculuğuna devam etme arzusu, 1960'ların sonu ve 1970'lerin başlarında üretilen yol filmlerinin karakteristik özelliklerinden birini oluşturmuştur (Orgeron, 2008, s. 67). Ingmar Bergman, yol filmlerinin erken örneklerinden biri olarak kabul edilen *Yaban Çilekleri* (Smultronstället, 1957) adlı filminde 78 yaşındaki Profesör Isak Borg'un somut ve soyut anlamdaki yolculuğu üzerinden modern insanın yabancılığa bağlı sorunları ele almıştır. Filmin başkarakteri olan Profesör Borg, fahri doktora unvanını almak üzere Lund Üniversitesine doğru bir yolculuğu çıkar. Borg'un gelini olan Marianne de Profesör'ün yolculuğuna eşlik eder. Borg'un Lund Üniversitesi'ne gitmek üzere başlayan yolculuğu, belleğinin derinliklerine yaptığı, kendile ve yaşamıyla yüzleştiği bir yolculuk haline gelir. Hayatının büyük bir kısmını kalın duvarların ardında, duygusal açıdan buzlaşmış ve yabancılaştırmış bir şekilde geçiren Profesör Borg filmin sonuna gelindiğinde hizmetçisi Agda, oğlu Evald ve gelini Marianne ile daha yakın ilişkiler kurmaya, buzlarını eritmeye çalışır. Çünkü yolculuğu boyunca yaptığı zihinsel yolculuklar onu biraz değiştirmiş, benliğinin ve yaşamının farkına varmasına neden olmuştur. Borg, filmin sonunda uykuya dalarken yine çocukluğundan bir anıyı hatırlar. Başka bir deyişle film biterken bir yolculuğa daha çıkar (Laderman, 2006, s. 255).

Yukarıda bahsedilen öncü filmler, 1960'lı yılların sonlarına doğru ortaya çıkan *Bonnie ve Clyde* (Bonnie and Clyde, Arthur Penn, 1967) ve *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) gibi yol filmlerinin asıl başlangıcını oluşturan filmler ve bu filmlerden sonra üretilen filmler üzerinde etkili olmuştur. *Bonnie ve Clyde* ve *Easy Rider* gibi yol filmlerinin gerçek başlangıcını temsil eden filmler, kendilerinden sonra üretilen yol filmlerinin iki farklı koldan gelişmesine yol açmışlardır: Arayış yol filmleri (*Easy Rider*) ve kanun kaçağı yol filmleri (*Bonnie ve Clyde*). Arayış yol filmleri genellikle yolda olmaya, bir çeşit farkındalığa ve bir yöne doğru yolculuğa (örneğin benlik arayışı, keşfi, yaşamın anlamının arayışı ya da gerçek Amerika'nın arayışı) vurgu yapar. Kanun kaçağı yol filmleri ise karakterlerin işledikleri bir suç yüzünden kanundan ve kolluk kuvvetlerinden kaçışına vurgu yapar. Ancak bazı filmler bu iki farklı koldan özellikleri içlerinde barındırırlar (Laderman, 2006, s. 20). *Bonnie ve Clyde* ve *Easy Rider* filmlerinin açtığı yolda ilerleyen yol filmlerinde; yolda olmak, arayış, ev(sizlik), özgürlük, aidiyet(sizlik), yalnızlık, anlamsızlık gibi izlekler filmlerin içeriğini oluşturur hale gelmeye başlamıştır.

Yol filmleri türünün başlangıcı olarak kabul edilen *Easy Rider*'ın ise *Bonnie ve Clyde* filminden farklı olarak arayış yol filmi kategorisinde yer alır. Filmin tanıtım afişindeki: "Bir adam Amerika'yı aramaya gitti. Ama onu hiçbir yerde bulamadı." ifadesiyle bu durum vurgulanmıştır. Wyatt ve Billy içinde yaşadıkları topluma yabancı ve aidiyet duygusu olmayan karakterlerdir. Robin Wood *Easy Rider* filmindeki genel havanın "ev kavramının yıkılması olduğunu" belirtmektedir (Aktaran Sayıcı 2019a, s. 131). Filmin iki başkarakteri Wyatt ve Billy Los Angeles'tan New Orleans'taki Mardi Gras etkinliklerine doğru bir yolculuğa çıkarlar. Filmin kahramanları her ne kadar belirli bir rotaya göre yolculuk yapıyorlarmış gibi görünse de filmin ilerleyen bölümlerinde

bir yere varmaktan çok yolda olmak vurgulanmıştır. Yol filmlerinde yolculuk, yolda olmak yalnızca insanların belirli bir rotaya göre ilerlemesi ya da mesafe kat etmesi değil, çevresinin, şartların ve insanların da değişmesidir. Bu noktada içsel/zihinsel yolculuklar da gözler önüne serilir (Sayıcı, 2019b, s. 834). Filmde, kahramanların arayış yolculuğu ile Amerika'nın güneyindeki muhafazakar toplumun, bağnazlığı ve ırkçılığı da gözler önüne serilir. Filmin ilerleyen bölümlerinde yol filmlerinin karakteristik özelliklerinden biri gözler önüne serilir. Yol filmlerinin önemli unsurlarından biri dinlenme noktalarıdır. Bu noktalar bir motel, yol kenarında bir tesis olabilir. Ayrıca karakterler doğada bir kamp ateşinin başında da dinlenebilirler. Bu çeşitli noktalar da karakterlerin temel ihtiyaçlarını giderdikleri yerlerdir. Daha önemlisi, bu dinlenme/durak noktaları, birlikte yolculuk eden karakterlerin kendilerini açtığı, kaygılarını dile getirdikleri ve karakterler arasındaki ilişkilerin gelişmeye başladığı yerlerdir (Orgeron, 2008, s. 66).

*Easy Rider* sonrası yol filmlerinde, ev ile olan bağlarını yitiren karakterlerin amaçsız yolculukları ön plana çıkmaya başlamıştır. *Easy Rider* öncesi yol filmleri, genellikle kahramanın elde edilmesi zor görünen amacına ulaşması ve eve dönmesiyle sonuçlanırken, *Easy Rider* sonrası yol filmlerinde, kahraman, hayallerinin ya da amaçlarının beyhudeliğiyle karşı karşıya kalır ve yolculuğunda anlamsızca sürüklenir (Laderman, 2006, s. 37). Bu dönemin yol filmlerinde yolculuk; keşif, içgörü ve özgürlüğe yol açmaktan ziyade, karakterin ümitsiz bir şekilde sürüklenmesine ve hiçbir yere varamamasına vurgu yapar hale gelmiştir. Belirli bir amaç, rota ve heyecandan yoksun olan bu yolculuklarda, kimi zaman karakterlerin arayışları sonuçsuz kalmış, kimi zaman da bu arayışların anlamsızlığına vurgu yapılmıştır.

1970'li yılların başındaki yol filmlerinde, karakterlerin yaşadığı psikolojik karmaşa ön plan çıkarılmıştır. Dolayısıyla sosyo-politik vurgudan ziyade karakterin psikolojik dünyasına vurgu yapılmıştır (Laderman, 2006, s. 83). Bu nedenle, bu yolculuklarda toplumsal eleştiri yerine bireyin iç dünyası ön plana alınmıştır. Örneğin *Five Easy Pieces* (Beş Kolay Parça, Bob Rafelson, 1970) *Two-Lane Blacktop* (Çift Şeritli Yol, Monte Hellman, 1971), *Vanishing Point* (Ölüm Noktası, Richard C. Sarafian, 1971) adlı filmlerde yabancılaşmaya bağlı anlamsızlık, aidiyetsizlik, boşluk, yalnızlık ve iletişimsizlik gibi sorunlar filmlerde görünür kılınmıştır. Bu filmlerde yolculuğun olumlu, iyileştirici özellikleri yerine olumsuz tarafları üzerinde durulmuştur. Başka bir deyişle, yabancılaşmış karakterlerin anlamsız ve amaçsız bir şekilde savruluşları yansıtılmıştır. Karakterler bu yolculuklarında önemli bir değişim, dönüşüm geçirmemiş, kimi zaman aradığı şeyi bulamamış, kimi zaman da hiçbir şey aramadan anlamsızca sürüklenmiş ve yolculuğunun anlamsızlığı gözler önüne serilmiştir. Bu dönemin yol filmlerinin bir diğer önemli özelliği de yolun kendisinin kahramanlar için bir ev haline gelmesidir. "Tekerekler üzerinde bir barınak"ta yaşam yolculuğunu sürdüren bu karakterler yolculuklarında kaybolmuşlardır (Sargeant ve Watson, 2008, s. 27). Sonuç olarak bu filmlerin "yabancılaşma ve kaygı üzerinden yol aldığı" ileri sürülebilir (Sargeant, 2008, s. 198).

Yol filmlerinde "yolun içsel bir aydınlanmaya götürdüğü fikri hakimdir" (Sayıcı, 2019b, s. 834). Ancak, bu durum her yol filmi için geçerli değildir. Bazı yol filmlerinde yolculuk, içsel bir aydınlanma yerine karakterin giderek daha fazla kaybolmasına neden olabilir. David Laderman'a göre (2006, s. 84) bu bir tür paradokstur: hareket halinde olunmasına rağmen ilerleyememe, başka bir deyişle sürüklenme. Dolayısıyla bu karakterlerin yolculukları, amaçsızca gezintiler haline gelir. Bağlantısızlık, iletişimsizlik, parçalanmışlık ve yalıtılmışlık gibi anahtar motifler, yalnız bir karakterin yolculuğunda somutlaştırılarak gözler önüne serilir (Archer, 2016, s. 18). Barbara Klinger'e göre (Aktaran Laderman 2006, s. 36) 1970'li yılların başlarında üretilen yol filmlerinin özellikleri: "genel atmosferin umutsuz ve sinik olduğu karamsar bir dünya görüşü, coğrafi, sosyal ve ahlaki açıdan ev ve aile değerlerine karşı duruş ve anlatıda kapalı

sonun reddidir (film bitse de kahramanın yolculuğunun devam ettiğinin vurgulanması).” Son tahlilde, bu filmler, aidiyetsiz, yalnız ve yersiz-yurtsuz karakterlerinin; gidecek bir yeri-yurdu ya da bir amacı olmadan bezgin bir şekilde yaptığı yolculuklardır.

Yol filmlerinin Avrupa sinemasındaki en önemli temsilcilerinden biri Wim Wenders’tır. Wenders ilk filmlerinden itibaren yol filmleri üretmiştir. Wenders’ın yol filmleri; durmaksızın hareket halinde olan, sürekli yolculuk eden yersiz-yurtsuz gezgin-insanlar ile doludur. Bu gezgin-insanlar somut ve soyut anlamda yolculuk yaparlar. John Ford’un *Çöl Aslanı* filmindeki Ethan Edwards karakterinin filmin sonundaki –ailesinden geri kalanları uzaktan izleyip, çiftlik evinin içine girmediği ardından çöle doğru ilerlemeye başladığı– görüntüsünü ya da hareket halindeki bir aracın penceresinden çekilmiş bir kent veya otoban manzarasını,

Wenders’ın neredeyse tüm yol filmlerinde görmek mümkündür (Beicken ve Kolker, 1993, s. 28). Genellikle yollarda olan, evinden uzakta ya da somut ve soyut anlamda kendini ait hissettiği ev olarak tanımlanabilecek bir yeri olmayan yalnız, gezgin-insanın yolculuğu, yönetmenin ilk filmlerinden itibaren ön plana çıkmaya başlamıştır. Wenders’ın yol filmleri, “yabancılaşmış kahramanların izinde” seyrederek (Garwood, 2008, s. 271). Dolayısıyla yönetmenin *Alice Kentlerde* (Alice in den Städten, 1974) *Yanlış Hareket* (Falsche Bewegung, 1975) *Zamanın Akışında* (Im Lauf der Zeit, 1976) ve *Paris, Texas* (1984) adlı yol filmlerini bu bağlamda düşünmek mümkündür. Wenders yol filmlerinde, yol ve yolculuğu bir metafor olarak kullanıp karakterlerinin iç dünyasına odaklanmıştır. Çevresi ile iletişim kurmakta güçlük çeken, dünyadaki varlığının anlamını bulamayan ve kim olduğunu dahi hatırlamakta zorlanan hareket halindeki karakterler, iç dünyalarında yolculuk yaparlar. Yönetmenin ilk filmlerinden itibaren, aidiyetsizlik, iletişimsizlik, yalnızlık ve benlik bilincinin kaybı gibi modern yaşamın bir gerçekliği olan yabancılaşmaya ilişkin sorunların, filmlerindeki yolculuk ve arayış motifleri ile doğrudan bir ilişkisi bulunmaktadır.

### 3. TÜRK SİNEMASINDA YOL FİMLERİ

Türk sinemasında yol filmlerinin erken örneklerine bakıldığında, Tunç Okan’ın yönettiği *Otobüs* (1974) filmi dikkat çekmektedir. *Otobüs* filminde iş bulma umuduyla, eski bir otobüsle İsveç’e giden bir grup kaçak göçmenin hikâyesi anlatılmaktadır. Kaçak olarak geldikleri; dilini ve kültürünü bilmedikleri bu ülkede, onları oraya getiren şoför tarafından dolandırılarak şehrin meydanında terk edilmektedirler. Göçmenler ise ne yapacaklarını bilmeden saatlerce otobüsün içinde beklemekte, ardından oradan çıkıp sokağa karışmaktadır. Film, polis merkezinde ezilerek parçalanan otobüs imgesi ile son bulmaktadır. Bir dış göç hikâyesinin anlatıldığı bu film, Christopher Vogler’in "Kahramanın Yolculuğu" modeli bağlamında değerlendirildiğinde, klasik anlatı şemasının toplumsal gerçekçi bir perspektifle nasıl tersyüz edildiğini göstermesi açısından önemlidir. Vogler’in modelindeki "Sıradan Dünya"larından koparak "Maceraya Çağrı"ya uyan karakterler, "İlk Eşiği Geçip" vardıkları bu yeni dünyada bir aydınlanma veya zafer kazanamamaktadır. Erginli’ye göre, “[...] içinde buldukları otobüsle, çok uzun ve zorlu bir yolculuktan sonra vardıkları bu yabancı şehir, dili, insanları, yaşayış tarzı ve soğuğuyla artık tehlikede olduklarını hissettirecek bir ‘devler ülkesi’ne dönüşür bu dokuz kişi için. Güvenli olan yer, bir bakıma ‘ev’leri sayılabilecek otobüsün içidir artık” (2005, s. 11). Yol filmlerinde yolun kendisi kahramanlar için bir eve dönüşebilmekte; kahramanlar "tekerlekler üzerinde bir barınak"ta yaşam yolculuğunu sürdürebilmektedir (Sargeant ve Watson, 2008, s. 27). Ancak *Otobüs* filmindeki karakterler, Vogler şemasındaki "Ödül" veya "İksirle Dönüş" aşamalarına ulaşmadan trajediyle yüzleşmekte; otobüs ise bir kahramanın aracı olmaktan çıkıp, çaresizliğin sığınağına dönüşmektedir.

Öte yandan, Türk sinemasının Yeşilçam döneminde, Vogler modelinin aşamalarıyla çok daha uyumlu ve popüler sinemanın geleneksel anlatı kodlarını barındıran yol filmleri de yer almaktadır. Osman Seden'in yönetmenliğini yaptığı *Ateş Böceği* (1975) buna örnek olarak verilebilmektedir. Küçük dolandırıcılık numaraları için iş birliği yapan bir işportacı (Tarık) ile bir yankesicinin (Necla) başrolünde olduğu film, yolda geçen bir romantik-komedi hikâyesi olarak değerlendirilmektedir. Filmde Tarık ve Necla'nın İstanbul'da başlayan, bir süre İzmir'de devam eden ve tekrar İstanbul'da son bulan yolculukları; Vogler'in üç perdeli ayrılış-inisiyasyon-dönüş (Sıradan Dünya - Özel Dünyadaki Sınavlar - Ödülle Eve Dönüş) şemasıyla yapısal bir benzerlik taşımaktadır. İki karakterin yolculuk hikâyesinin anlatıldığı *Ateş Böceği*, bu yönüyle popüler yol filmlerinin ve klasik anlatı modelinin ilk örneklerinden birini oluşturmaktadır.

Popüler yol filmlerinde, çatışma unsuru olması açısından iki karakter genellikle zıt kutuplarda yer almaktadır. Vogler'e göre (2011, s. 418) bu karakterler, "içsel ya da duygusal boyutta birbirleriyle kutuplaşmış bir ilişki içindedirler; genellikle yaşam biçimleri, düşünceleri veya geçmişleriyle keskin bir karşıtlık yaratırlar. Aynı sonucu, amacı istiyor olabilirler; ama bu yolda aşırı farklı yöntemler izleyip, kutuplaşma boyunca çatışma, dram, gerilim ve mizah üretirler." Vogler'in işaret ettiği bu kutuplaşma, modelin "Sınavlar, Dostlar ve Düşmanlar" aşamasının temel dinamiğini oluşturmaktadır. *Ateş Böceği* filmi, iki uyumsuz karakterin yolculuğunu odak noktasına almasıyla popüler anlatı kalıplarını kusursuz biçimde işletmektedir. Geleneksel yol filmlerinde genellikle iki erkeğin ya da iki kadının yolculuğu izlenirken, *Ateş Böceği* filminde bir erkek ve bir kadının yolculuğu merkeze alınmaktadır. Vogler modelinin bir gereği olarak, yolculuk boyunca sürtüşen ve "Sınavlar"dan geçen bu karakterler, filmin sonuna gelindiğinde kendi içsel değişimlerini tamamlayarak bir uyum yakalamayı başarmaktadır. Birbirine âşık olan bu iki karakterin yakaladığı uyum ve İstanbul'a dönüşleri, Vogler modelindeki "Ödülü Almak" ve "İksirle Dönüş" aşamalarının popüler romantik-komedi kodları içerisindeki tam karşılığıdır. Dolayısıyla bu film, Vogler modelinin Türk popüler sinemasında uygulanabilirliğine dair makalenin temel sorunsalını tarihsel olarak destekleyen güçlü bir zemin sunmaktadır.

1980'li yıllara gelindiğinde Yılmaz Güney'in yazıp kurguladığı ve Şerif Gören'in yönettiği *Yol* (1982) filminde cezaevinden izne ayrılan beş mahkumun somut ve soyut anlamda yaptıkları yolculuklara odaklanılmıştır. Filmde beş mahkumun (Seyit Ali, Mehmet Salih, Mevlüt, Yusuf ve Ömer'in) İmralı Yarıaçık Cezaevi'nden izne çıkışları anlatılmıştır. Karakterlerin yolculukları ve hikayeleri üzerinden 12 Eylül darbesi sonrası sıkıyönetim atmosferi yansıtılmıştır. Şükran Kuyucak Esen'e göre "Güney senaryoda sıkıyönetimin ülke üzerindeki baskısını, ağırlığını vurgular, siyasal eleştiri yaparken bir yandan da törelerin, cahilliğin ve doğal koşulların acımasızlığına terk edilen insanların dramını gözler önüne sermektedir." (2010, s. 156). Filmde mahkumları sürekli hareket halinde araçlarda (trende, otobüste) yollarda izleriz.

*Yol* filminde karakterler yalnızca fiziksel yolculuk yapmazlar. Karakterler, kendi içlerine, benliklerine doğru içsel yolculuklar da yaparlar. Fakat somut ve soyut anlamda yapılan bu yolculukların; popüler sinema kanadında yer alan yol filmlerinde olduğu gibi, kahramanın olumlu yönde bir karakter dönüşümü yaşamasına neden olduğu söylenemez. Bu eğilim Ömer Kavur'un yol filmlerinde de yer alır. Ömer Kavur'un filmlerinde de yolculuk izleği önemli bir yer tutar. Kavur bu durumu şu cümleler ile ifade etmiştir:

Yolculuk, ele almayı sevdiğim üç-dört temadan bir tanesidir. Gerçek anlamda yapılan yolculukları filmimde kullanmayı severim. Çünkü ben de yolculukları severim. Fakat bir de içsel bir yolculuktan söz etmek mümkündür. Kişinin ya da bireyin kendi içsel yolculuğu ki bu bana göre daha da anlamlıdır (Tan, 2017).

1980'li yıllarda darbe sonrasında oluşan baskı ve gerilimler nedeniyle pek çok yönetmen politik meselelerden uzaklaşmış bireysel filmlere doğru yönelmişlerdir. Dolayısıyla yol filmlerinde de

politik konulardan ziyade bireye odaklanılmıştır. *Amansız Yol* (1985), Kavur sinemasında yolculuk izleğinin belirgin şekilde ortaya çıktığı ilk filmidir. Filmde yalnızlık, iletişimsizlik ve yabancılaşma sorunları olan bir karakterin yolculuğu anlatılır. Hasan büyük umutlarla Almanya'ya gitmiş fakat aradığını bulamayıp ülkesine geri dönmüştür. Hasan oradaki hayata dahil olamadığı gibi, döndüğü ülkesindeki hayata da yabancıdır:

Yolculukları esnasında Sabahat'la aralarında geçen diyalog onun yalnızlığının ve yabancılaşmışlığının dile dökülmesidir. Sabahat'in Almanya'yı kastederek 'orada yabancılık da var' sözüne 'burada yok mu?' diyerek karşılık verir. Bu ifade Hasan'ın her iki ülkede hissettiği ruh halinin özetidir. Ancak onun için halen umutlu bir gelecek vaadi vardır, tüm yıkıntılara rağmen Sabahat'in sevgisini tekrar kazanarak onunla ve kızı Ayşe'yle birlikte mutlu bir geleceğin hesaplarını yapar (Toprak, 2011, s. 82- 83).

*Amansız Yol* Ömer Kavur sinemasında dışsal anlamda yolculuğun en fazla olduğu filmlerdendir. Film, İstanbul dışında, Diyarbakır, Şanlıurfa ve Mardin'de geçer. Fakat Hasan'ın yolculuğu, aynı zamanda bir içsel yolculuktur: "Amansız Yol'daki yolculuk, belki de bu ikinci dönemdeki en bariz yolculuktur. Yolculuk boyunca, kahramanlar değişecek, geçmişini hatırlayacaklar ve iç(sel) yolculuklarını koşut olarak yaşayacaklardır" (Görücü, 2005, s. 97). Filmin sonuna gelindiğinde, kahramanın yolculuğu sonlanmaz. Eve dönüş yolculuğu olarak başlayan film, kaçış yolculuğu olarak devam eder. Filmin sonunda ise bir arayış yolculuğuna dönüşür. Böylece, özellikle sanat sinemasının yol filmlerinde karşımıza çıkan açık son unsuru vurgulanır.

Yönetmenin *Gece Yolculuğu* adlı filmi de bireye odaklandığı filmlerinden biridir. Fakat bu kez Ömer Kavur, daha kişisel bir meseleyi ele almıştır. Başka bir deyişle, *Gece Yolculuğu* Kavur'un en kişisel filmlerinden biridir. Dede'ye göre (2014, s. 85) "Yönetmen Ali'nin dikkat çekici yönü, Kavur'un arayışlarından, kendi sorunları ve kaçışlarından izler taşıması, kısaca onun biyografisine de ilişkin olmasıdır." Filmin merkezinde, Kavur'un *Amansız Yol* (1985), *Anayurt Otel* (1987), *Akreb*in *Yolculuğu* (1997) ve *Karşılaşma* (2003) adlı filmlerinde de olduğu gibi iletişimsizlik, yalnızlık ve yabancılaşma sorunları yaşayan bir birey yer alır. *Gece Yolculuğu*'nda tamamen ticari kaygılarla niteliksiz filmler çekmiş olan bir yönetmenin, çekmiş olduğu bu filmlerde kendini ifade edemeyişinden yaşadığı sıkıntı, yol filmi bağlamında gözler önüne serilmiştir. Ömer Kavur'un bu filmde de somut ve soyut anlamda yolculuk yapan karakterlerin, arayış yolculuğu anlatılmaktadır. Arayış yol filmleri genellikle yolda olmaya, bir çeşit farkındalığa ve bir yöne doğru yolculuğa (örneğin benlik arayışı, keşfi, yaşamın anlamının arayışı) vurgu yapar (Laderman, 2006, s. 20). *Gece Yolculuğu*'nda yönetmen Ali ve senarist Yavuz, yeni film için mekân arayışındadır. Mekân arayışı için çıktıkları yolculuk, Kayaköy'e vardıkları zaman sonlanır. Bu noktadan sonra yönetmen Ali'nin içsel yolculuğu başlar. Toprak'a göre "Arayış, *Gece Yolculuğu*'nda işlenen bir temadır; yönetmen Ali, geçmişleriyle yüzleşmenin zorunluluğunu hissetmektedir ve bununla hesaplaşmasını gerekir. Geçmiş, cevaplanmamış sorularıyla belleğinde durmaktadır ve sürekli zihnini kurcalar. Yönetmen, kaybettiği kimliğini ve yitirdiğini benliğini bulmak zorundadır" (2011, s. 103-104). Zamanla benlik bilincini yitiren Ali, yolculuğunda kaybettiği benliğini aramış fakat aradığını bulamamıştır.

Tunç Okan'ın *Sarı Mercedes* (1992) adlı filmi ise bir eve varamayı öyküsüdür. Yol filmlerinde karakteri hareket etmeye, yola çıkmaya iten birtakım unsurlar bulunmaktadır. Bu unsur yol filmlerindeki ev izleğiyle bağlantılı olabilir. Kahraman ev arayışıyla yola çıkabileceği gibi ev ortamından uzaklaşmaya çalışarak da yolculuğa çıkabilir. Yol filmlerinde kahraman için ev, kısıtlayıcı bir alanı ya da baskı unsurunu ifade edebilir. Bu nedenle kahraman için terk edilmesi gereken bir sıkıntı ya da tehlike alanı olarak gösterilebilir (Sargeant ve Watson, 2008, s. 26) Bu filmlerde ev, kalıcılığı, hareketsizliği, düzeni ima eder. Yol ise hareketi, değişimi ve

düzensizliği, belirsizliği belirtir. Yol kişinin kendi gerçekliğine, kendi benliğine ulaşmak için göze alması gereken belirsiz bir süreç olarak da görülebilir. Dellaoğlu'na göre ev bir uyum mekânı gibidir. Başka bir deyişle insanın ulaşmaya çalıştığı, içinde kendisini kendi gibi hissettiği uyuma kavuştuğu yerdir (2018, s. 36). *Sarı Mercedes* filminde Almanya'da işçi olarak para biriktirmiş ve kendine sarı renk bir Mercedes araba almış olan Bayram'ın eve dönme çabası konu edilmektedir. Bayram kendisi için hayati derecede önemli arabasıyla köyüne dönüp herkese kendini kanıtlamak ister. Bunu da Balkız olarak adlandırdığı arabasıyla sağlamak ister. Fakat Bayram'ın bu çabası sonuçsuz kalır. Arabası pert olmuş bir şekilde köyün yakınına geldiğinde, sevdiği kızın başkasıyla evlendiğini, köyünün yok olduğunu, dolandırdığı arkadaşının ve ailesinin bu durumdan dolayı sefil olduklarını ve amcasının öldüğünü öğrenir. Film boyunca geriye dönüşler (flashback) aracılığıyla Bayram'ın benlik yolculuğu gözler önüne serilir. Bayram, çocukluktan itibaren küçük görülmüş ve aşağılanmış bir kişidir. Bu durumdan kurtulmak, yeni bir benlik inşa etmek için Almanya'ya gider ve yeni halini kendisini küçümseyenlere göstermek için memleketine dönmek için yola çıkar. Olmak istenen benlik, kişinin gerekli irade ve çabayı gösterirse olabileceği ve olan beninin bir parçası haline getirebileceği benliktir (Savaş, 2017, s. 52). Bayram herkese gösterebileceği yeni bir kimlik ve benlik edinir. Fakat kendini gösterme ve kanıtlama hayalleri suya düşer. Ne kendini kanıtlamayı ne de evine varmayı başarabilir. Bayram, yolculuğunun sonunda açmazda kalır. Nereye gideceğini yaşamını nasıl sürdüreceğini bilemez bir hale gelir. Bu durum arabasıyla dörtyolda beklediği son planda somutlaştırılmıştır.

Ömer Vargı'nın yönetmenliğini yaptığı bir ağabey ve kardeşin yolculuğunu anlatan *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1995) ve arkadaşının cesedini memleketine götürme yolculuğunun anlatıldığı, göç kimlik ve aidiyet gibi kavramların tartışıldığı Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* (1999) adlı filmi 1990'lı yılların önemli yol filmlerindedir.

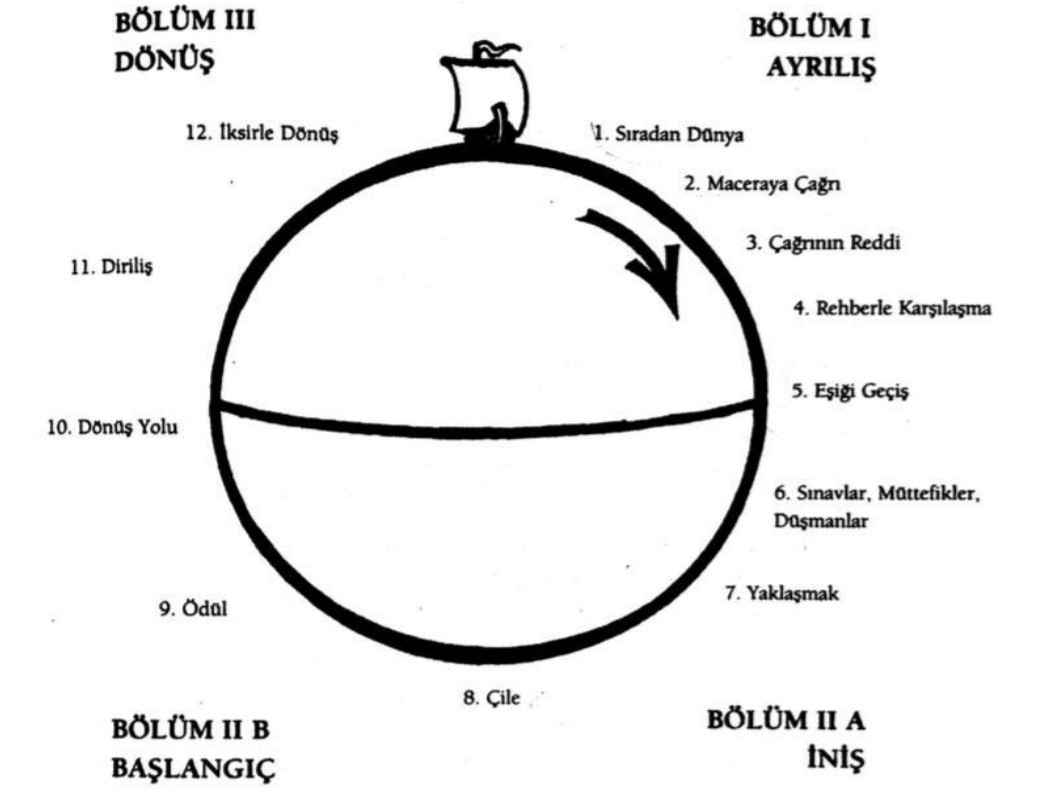
2000'li yıllara gelindiğinde Türk sinemasında yol filmi örneklerine bakıldığında hem popüler sinemada hem de sanat sinemasında pek çok yol filmi örneği bulunmaktadır. Şafak Bal'ın *Abimm* (2006), Cem Yılmaz'ın *Hokkabaz* (2006), Ali Atay'ın *Limonata* (2015), Murat Baykal'ın *Kardeşim Benim* (2016) ve Bedran Güzel'in *Yol Arkadaşım* (2017) adlı filmi, popüler sinemanın yol hikâyeleridir. 2000 yılından sonra Türk sinemasında hem fiziksel bir yolculuğun hem de karakterlerin içsel yolculuğunun gözler önüne serildiği sanat sinemasının örnekleri de mevcuttur. Fatih Akın'ın *Im Juli* (Temmuzda, 2000), Özcan Alper'in Yusuf karakterinin ölümüne doğru giden bir yolculuğu anlattığı *Sonbahar* (2008), Reha Erdem'in *Beş Vakit* (2006) ve *Kosmos* (2009), Yeşim Ustaoglu'nun *Bulutları Beklerken* (2003) ve *Pandora'nın Kutusu* (2008) Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf üçlemesinin ilk filmi olan *Yumurta* (2007) Tolga Karaçelik'in üç kardeşin eve dönüş yolculuğunun hikayesinin anlatıldığı *Kelebekler* (2018) filmi, fiziksel yolculuğun yanı sıra karakterlerin içsel yolculuğunun da anlatıldığı yol filmlerindedir (Yıldırım, 2021, s. 82).

Sonuç olarak Türk sinemasında yol filmleri denince iki yönetmen ön plana çıkmaktadır. Bu yönetmenlerden biri Ömer Kavur diğeri ise Yeşim Ustaoglu'dur. Ömer Kavur ağırlıklı olarak bireysel konulara, Yeşim Ustaoglu'nun ise daha çok politik konulara odaklanmıştır.

#### 4. CHRISTOPHER VOGLER'İN KAHRAMANIN YOLCULUĞU MODELİ

Vogler'in üç bölümden oluşan modelinde; kahraman sıradan dünyanın sınırlarından uzaklaşır, yabancı topraklarda/özel dünyada hayatta kalıp, ödül kazanıp yabancı topraklardan/özel dünyadan kaçır ve o dünyayı hatırlatan bir şeyle döner (Vogler, 2011, s. 30). Christopher Vogler, Joseph Campbell'in kahramanın yolculuğu modelinden yararlanarak, bir amaç doğrultusunda hareket eden kahramanın yolculuğu kalıbını açıklamıştır. Bu kalıpta bir

kahraman bulunmaktadır. Bu kahramanın yolculuğu, yolculuk amacı, yolda karşılaştıkları olaylar farklılık göstermektedir. Ancak olaylar farklılık gösterse de kahramanın geçtiği temel aşamalar büyük benzerlik göstermektedir (Arslantepe, 2008, s. 239). Vogler'a göre "kahramanın yolculuğu kalıbı evrenseldir ve her tarihte, her kültürde kendini gösterir. İnsan ırkının kendisi gibi sonsuz çeşitlikteyse de temel biçimi değişmemiştir (2011, s. 44). Üç bölümden oluşan bu kalıpta; kahraman sıradan dünyanın sınırlarından uzaklaşır, yabancı topraklarda/özel dünyada hayatta kalır, ödül kazanır yabancı topraklardan/özel dünyadan kaçır ve o dünyayı hatırlatan bir şeyle döner (Vogler, 2011, s. 30). Üç bölümden oluşan bu kalıpta, kahraman, on iki aşamadan geçer. Kahraman başlangıçta **sıradan dünyasında** tanıtılır. Bir sorun ortaya çıkar ve kahramanın bu sorunu çözmesi gerekir. Böylece kahraman **maceraya çağır** alır. Başlangıçta gönülsüzdür, isteksizdir bu nedenle **çağır**ı reddeder. Bir **rehber** tarafından cesaretlendirilir, motive edilir. Böylece **ilk eşiği geçer** ve özel dünyaya ulaşır. Özel dünyada **sınavlara** tabi olur ve bu sınavlar sırasında **müttefikler** ve **düşmanlar** edinir. İkinci eşiği geçerek **mağaranın en derin yerine** yaklaşır. Burada büyük bir **çileye** göğüs gerer. Böylece somut veya soyut anlamda bir **ödüle** sahip olmaya hak kazanır ve sıradan dünyaya dönüş yoluna girer. Üçüncü eşiği geçerek **diriliş** aşamasıyla birlikte bir değişim geçirir. Son olarak sıradan dünyaya bir ödül ya da hazineyle, başka bir deyişle **ixsire döner** (Vogler, 2011, s. 61-62).



Şekil 1. Kahramanın Yolculuğu

## 5. BULGULAR VE YORUM

Hayatı boyunca başkalarının –özellikle babasının ve eşinin– kurallarına tabi olarak yaşamış olan Kudret'in (Cengiz Bozkurt) düzeni, eşinin hayatını kaybetmesiyle köklü bir kırılmaya uğramaktadır. *Kara Bela* filminde kahramanın yolculuğu, salt coğrafi bir yer değiştirme olarak değil; eylemsiz, silik ve iktidarsız bir bireyin kendi benliğini inşa etme zorunluluğu olarak işlenmektedir. Vogler'in (2011, s. 142-145) modelinde kahramanın eksikliklerini, tavırlarını ve değişime olan ihtiyacını seyirciye tanıtan "Sıradan Dünya" aşaması, filmde Kudret'in evindeki konumu üzerinden biçimde inşa edilmektedir.

Filmin açılışında kendisine kurduğu rakı sofrasının eşi Ayşen tarafından bozulması ve müdahale edilmesi, basit bir gündelik olaydan ziyade, karakterin kendi hayatı üzerindeki kontrolsüzlüğünün, sınır çizemeyişinin ve ev içindeki iktidarsızlığının dramatik bir göstergesi olarak işlev görmektedir. Yol filmlerinde genellikle aidiyet ve huzur alanı olarak kodlanan "ev" kavramı, bu filmde Kudret için ailesinden sevgi ve saygı görmediği, sürekli kaçmaya çalıştığı (emekli olmasına rağmen her gün işe gidiyormuş gibi evden uzaklaşması) boğucu ve kısıtlayıcı bir alana dönüşmektedir. Bu açıdan film *Bonnie ve Clyde* filminin açılış sekansında gözler önüne serilen Bonnie karakterinin bunalmış haliyle ve ev kavramının boğucu bir ortam olarak sunulmasıyla paralellik taşımaktadır. Dolayısıyla bu filmde de Bonnie ve Clyde filminde olduğu gibi Sıradan Dünya, kahramanın kaçıp kurtulması ve dönüşmesi gereken bir eksiklikler bütünü olarak tasarlanmıştır.

Her şeyin sakin ve olağan olduğu sıradan dünyada değişim ve dönüşüm tohumları atılır. Bu tohumların çimlenmesi için ise yeni bir enerji gerekmektedir. Bu gereken yeni enerji ise maceraya çağrıdır (Vogler, 2011, s. 159). Maceraya çağrı bir haber biçiminde ya da bir haberci aracılığıyla gelebilir. Bu aşamada kahramana bir sorun ya da bir macera sunulur (örneğin bir savaş ilanı). Maceraya çağrı, beklenmedik olaylar ya da tesadüflerin yaşanması, altın ya da hazine gibi kahramanı ayartacak şeylerin baştan çıkarıcılığı, kahramanın yaşamındaki bir eksiklik yoluyla gerçekleşebilir ya da kahramanın başka seçeneğinin kalmamasıyla ortaya çıkabilir (Vogler, 2011, s. 164). Kahramanın yolculuğunda, maceraya çağrının işaretleri "düşler, fanteziler veya öngörüler" biçiminde olabilir (Vogler, 2011, s. 160). *Kara Bela* filminde ise maceraya çağrı düşler biçiminde gerçekleşir. Filmin kahramanı Kudret'in ilk önce eşi, ardından da babası ölür. Çocukları da baldızı Gül'ün evine giderler. Bu nedenle Kudret yapayalnız kalır. Kudret, hiç kimsenin kendisine ihtiyacı olmadığını düşünür ve bu nedenle intihar girişiminde bulunur ama Kudret'in intihar girişimi başarısız olur. Çünkü intihar etmek için vitamin hapları ve öksürük şurubu içmiştir. Kudret, hapları ve şurubu içtikten sonra, rüyasında annesini görür. Rüyasında annesi Kudret'e Leylifer adlı birinin kendisine ihtiyacı olduğunu, üç gün içinde Antep kalesinde olması gerektiğini söyler. Vogler'e göre maceraya çağrı aşamasında "kahramana bir sorun, meydan okuma ya da kalkışılacak bir macera sunulur" (2011, s. 51). Bu aşamada kahramanın yolculuğunun amacına açıklık getirilir: "Hazineyi ya da sevgiliyi elde etmek, intikam almak [...] bir düşü gerçekleştirmek, bir meydan okumaya yanıt vermek ya da bir yaşamı değiştirmek" (Vogler, 2011, s. 52). Filmin bu aşamasında Kudret'in amacı belli olur. Kudret'in amacı, kendisine ihtiyacı olan Leylifer'e yardım etmektir. Rüyasında annesi Kudret'e "hemen yola çık oğlum" der. Kudret de annesinin çağrısına uymayı seçer. Bu nedenle, Gaziantep'e doğru bir yolculuğa çıkmaya karar verir. Filmde kahraman maceraya çağrısı hemen kabul ettiği için çağrının reddi ve rehber aşamaları yer almamaktadır.

Kahraman yolculuğunda, ilk eşiği geçiş aşamasında özel dünyanın eşiğindedir. Bu aşamaya gelmeden önce çağrı kabul edilmiş, gerekli hazırlıklar yapılmıştır. Kahramanın yolculuğunun bu aşaması, "öykünün şahlandığı, maceranın gerçekten başladığı an" olarak görülebilir (Vogler, 2011, s. 53). İlk eşiği geçiş aşaması, birinci bölüm ve ikinci bölüm arasında kalan

kısımdır. Bu bağlamda, ilk eşiğin aşılması trenin hareket ettiği, uçağın yerden havalanmaya başladığı, an olarak değerlendirilebilir. Kahraman çağrıyı kabul etmiş, gerekli hazırlıkları yapmıştır. Kahramanın özel dünyadaki maceralarına geçişin yaşandığı bu aşama, tıpkı uçakla uçmak gibidir. Tüm hazırlıkları yapılan, pistte ilerleyen bir uçağın yerden ayrılıp uçmaya başladığı andır (2011, s. 196). Filmde bu kırılma noktası, Kudret'in üzerine titrediği "Kara Bela" adlı arabasının, zabıttan kaçan Güven (Erkan Kolçak Köstendil) tarafından çalınma girişimiyle tetiklenmektedir. İstanbul trafiğindeki sıkışıklık esnasında gelişen bu olay, kahramanı pasif konumundan çıkıp arabasına atlamaya ve hiç tanımadığı biriyle zorunlu bir ortaklık kurmaya mecbur bırakmaktadır. Güven'in yolları iyi bildiği gerekçesiyle Kudret'in yolculuğuna dâhil olması ve ardından Burcu (Seda Bakan) ile Efan'ın (Cihan Ercan) da ekibe katılması; Kudret'in kapalı ve kurallı dünyasını terk ederek, yolun getirdiği tesadüflere ve kaosa teslim olduğunun dramatik kanıtıdır. Yol filmlerinin önemli unsurlarından biri dinlenme noktalarıdır. Bu noktalar bir motel, yol kenarında bir tesis olabilir. Ayrıca karakterler doğada bir kamp ateşinin başında da dinlenebilirler. Orgeron'un da ifade ettiği gibi bu çeşitli noktalar, karakterlerin temel ihtiyaçlarını giderdikleri yerlerdir. Daha önemlisi, bu dinlenme/durak noktaları, birlikte yolculuk eden karakterlerin kendilerini açtığı, kaygılarını dile getirdikleri ve karakterler arasındaki ilişkilerin gelişmeye başladığı yerlerdir (2008, s. 66). *Kara Bela* filminde, otelde Kudret, Güven ve Burcu yol kenarında bir otelde konaklamaya karar verirler. Güven otel odasında Kudret'e geçmişini, başına gelenleri anlatır.

*Kara Bela* filminde ilk eşik geçildikten bir süre sonra sınavlar, müttefikler, düşmanlar aşamasına geçiş yapılır. İlk eşiği geçen kahraman özel dünyada bazı meydan okumalar, sınavlar ile karşılaşır. Yolculuğuna devam eden kahraman bu süreçte müttefikler kazanır ve düşmanlar edinir. Bu aşamanın en önemli işlevlerinden biri sınanmadır. Bu süreçte kahramanlar ilerideki daha büyük çilelere hazırlıklı olmak için bir dizi deneme, meydan okuma ile sınanır (Vogler, 2011, s. 200-201). Bu aşamanın üç temel işlevi bulunmaktadır: Kahramanın sınanması, müttefikler ve düşmanlar edinmesi. Özel dünya veya ikinci bölümün başındaki bu aşamadaki sınavlar, kahramanı zorlayan güç engellerdir fakat daha sonraki aşamalarda olduğu gibi ölüm kalım meselesi (somut veya mecazi anlamda) teşkil etmez. Bu aşamada kahramanın yardımcıları/müttefikleri ve düşmanları da görünür hale gelir. Kahramanlar dışı düşmanlar ile karşılaşabilirler (Vogler, 2011, s. 200-203). Bu aşama, yalnızca birer aksiyon sahnesi olmaktan öte, filmin kahramanı Kudret'in sorun çözme yeteneğini geliştiren dramatik duraklardır. Güven, Burcu ve Efan'dan oluşan "müttefikler" grubu, Kudret'in ailesinde bulamadığı aidiyet hissini yeniden inşa ederken; mafya ve zabıttalardan oluşan "düşmanlar", ekibin bağlarını test eden dışsal tehditler olarak kurgulanmıştır. Otel gibi yol üstü dinlenme noktalarında Güven'in geçmişini Kudret'e açması, yolculuğun sadece mekânsal değil, karakterlerin birbirlerine duydukları güven üzerinden psikolojik olarak da ilerlediğini göstermektedir. Peşlerindeki mafyanın, Burcu'nun lastik patlatmasıyla; zabıttanın ise Kudret'in şoförlük becerisiyle geride bırakılması, kahramanın ve müttefiklerinin karşılaştıkları engelleri kolektif bir güçle aştıklarını kanıtlamaktadır.

Kahramanın yolculuğunun yedinci aşaması mağaranın derinliklerine yaklaşmadır. Bir dizi sınavdan geçmiş olan kahraman, artık özel dünyaya alışmış durumdadır. Özel dünyaya uyum sağlayan kahraman artık yolculuğun çilesine göğüs germeden önce kısa bir süre çilenin kapısında duraksamasının vakti gelmiştir. Bu aşama, karakterlerin yaklaşan büyük kriz öncesi moral topladıkları, plan yaptıkları veya dinlendikleri bir "fırtına öncesi sessizlik" işlevi görmektedir (Vogler, 2011, s. 209). Vogler'e göre "Kahramanlar [...] plan yapmak, düşmanı değerlendirmek, grubu toparlamak veya azaltmak, moral kazanmak ve silahlanmak, tehlikeli bölgeye dalmadan önce son bir sigara içmek ya da kahkaha atmak için durabilirler" (Vogler, 2011, s. 210). *Kara Bela* filminde bu aşama, palyaço karakteri ile karşılaştıkları ana tekabül

eder. Filmde bu aşama ekibin bir palyaçonun zorlamasıyla lunaparkta vakit geçirdiği sahneyle karşılanmaktadır. Eğlence ve dinlenme ile geçen bu kısa süre, izleyicide ve karakterlerde bir güvenlik hissi yaratırken; hemen ardından Burcu'nun mafya tarafından kaçırılmasıyla bu güvenlik hissi yıkılmaktadır. Bu ani kırılma, Kudret'i doğrudan anlatının kalbini oluşturan "Çile" aşamasına ve en büyük korkularıyla yüzleşmeye iten dramatik bir işlev üstlenmektedir. Böylece Kudret kahramanın yolculuğunun çile aşamasına doğru yol alır.

Kahramanın yolculuğu temelli yol filmlerinin büyük kısmında kahraman bir şekilde ölümle ya da ona benzer bir şeyle -en büyük korkusunun gerçekleşmesi, bir denemesinin başarısız olması, eski bir kişiliğin ölümü, bir ilişkinin bitmesi- yüzleşir. Kahraman, genellikle -gerçekten ya da mecazi anlamda- ölümden bir şekilde kurtulmayı başarır ve kahramanın -gerçekten ya da mecazi olarak- yeniden doğumu gerçekleşir. Böylece artık hiçbir şey eskisi gibi değildir (Vogler, 2011, s. 223-224). Bu nedenle kahraman, bu aşamada bir değişim ve dönüşüm yaşar (Vogler, 2011, s. 242). Vogler'e göre "çilenin basit gerçeği şudur: Kahramanlar yeniden doğabilmek için ölmek zorundadır [...] Çoğu zaman bu ölümden büyümlü bir şekilde kurtulurlar ve ölümü yenmenin sonuçlarını görmek üzere gerçekten ya da sembolik bir şekilde yeniden doğarlar" (2011, s. 223). Filmde Burcu'yu kurtarmak ve hayatta en çok değer verdiği nesne olan arabasına yaptıklarının hesabını sormak mafyanın mekânına yapılan baskın, Kudret'in eski "korkak ve pasif" kimliğinin tamamen öldüğü andır. Elinde silahla mafya liderinin karşısına dikilen Kudret, artık evdeki zayıf, iktidarsız adam değil, sevdiklerini korumak ve intikam almak için ölümü göze alan bir eylemcidir. Çatışma sırasında kimseyi vuramamasına rağmen tesadüfen benzin deposunu isabet ettirmesi ve mafyanın purosuyla arabanın patlaması, komedi türünün gerekliliklerine uygun bir çözüm olsa da sahnenin dramatik işlevi açıktır: Kahraman, rakibine meydan okumuş, ölümün kıyısından dönmüş ve bu krizden yeni bir kimlikle (yeniden doğarak) çıkmayı başarmıştır.

Ödül kahramanın yolculuğunun dokuzuncu aşamasını oluşturmaktadır. Çile aşamasını başarılı bir şekilde aşıldıktan sonra somut veya soyut anlamda ölüm ile yüz yüze gelen kahraman ödüllendirilir. Vogler'e göre kahraman bu aşamada -gerçekten ya da mecazi anlamda- ölümden kurtulmanın getirdiği bir rahatlama yaşar, kutlamalar ve eğlenceler yapılır. Bu aşamanın önemli bir işlevi de kahramanın aradığı şeyi ele geçirmesidir. Örneğin "hazine avcıları hazineyi [...] kararsız bir kahraman özsaygıyı" kazanır (Vogler, 2011, s. 248-250). Bu aşamadaki bir başka önemli ödül ise kahramanın yeni algı ya da bir içgörü kazanmasıdır. *Kara Bela* filminde Kudret, hem somut hem de mecazi anlamda ödüllendirilir. Kaçış yolculuklarına devam ederlerken, bir restoranda akşam yemeği yemek ve biraz durup dinlenmek isterler. Filmde bu aşamada kazanılan ödül, maddi bir nesneden ziyade içsel bir aydınlanma, özsaygı veya bir farkındalıktır. Filmde bu aşamanın karşılığı, ekibin restoranda yediği akşam yemeği sahnesinde somutlaştırılmıştır. Kudret'in masada sarf ettiği "O kadar badire atlattık, şöyle bir yemek yiyelim de kendimize gelelim" sözü, hayatta kalmanın kutlanmasıdır. Asıl ödül ise masadaki yol arkadaşlarının itiraflarında gizlidir: Burcu'nun kendini ilk defa işe yarar hissetmesi, Güven'in bir yere ait olduğunu söylemesi ve Efan'ın intihardan kurtarıldığı için teşekkür etmesi, Kudret'in sıradan dünyasında hiçbir zaman sahip olamadığı başkalarından saygı görmeyi ve özsaygıyı ona kazandırmaktadır. Kudret, artık başkalarının hayatında olumlu bir fark yaratan, saygı duyulan bir otorite figürüne (ödüle) ulaşmıştır.

Filmde, bir süre sonra dönüş yolu aşamasına geçilir. Vogler'e göre dönüş yolu:

Kahramanların kendilerini bir kere daha serüvene hazırlama sürecidir. Bir rahatlama zirvesine ulaşmıştır ve kahramanlar ya kendi iç kararlarıyla ya bir dış kuvvetle bu zirveden inmek zorundadırlar. İç karar, savaş sonrasında morali bozuk askerlerini yorgun bir kumandan [...] Dış

kuvvet ise, çalan bir alarm, tik tak eden bir saat veya rakipten gelen yeni bir tehdit olabilir (2011, s. 263).

*Kara Bela* filminde Dönüş Yolu aşaması, kahramanın içsel kararlarından ziyade dışsal bir zorunlulukla tetiklenerek dramatik yapının ivme kazanmasını sağlar. Vogler'in (2011, s. 266) macera filmlerindeki takip sahneleri üzerinden tanımladığı "peşindeki güçlerden kurtulmak için yapılan fedakarlık" teması, bu aşamanın temelini oluşturur. Filmde mafya, zabıta ve polisin eşzamanlı takibi basit bir aksiyon unsuru değil; Kudret'i eski yaşamına bağlayan en somut nesne olan arabasını feda etmeye zorlayan dramatik bir kırılma noktasıdır. Kudret'in kaçış uğruna en değerli eşyasından vazgeçmesi, sıradan dünyasına ait bağlarını geride bırakmaya başladığının eylemsel bir göstergesidir. Güven, Burcu ve Efan'ın arabayı geri almasıyla Gaziantep'e kadar süren bu dönüş yolu, karakterin yaklaşmakta olan nihai sınavı için gerekli dramatik gerilimi inşa eder.

Filmde dönüş yolu aşması geçildikten sonra, diriliş aşamasına geçilir. Yolculuğun çile aşaması vize sınavı olarak değerlendirilirken, diriliş aşaması final sınavı olarak görülmektedir. Bu bağlamda yolculuğun diriliş aşaması filmin dramatik yapısındaki doruk noktasına denk gelir. Bir örnek vermek gerekirse; Western filmlerinde sıklıkla karşılaşılan klasikleşmiş son düello sahneleri filmin doruk noktası, başka bir deyişle kahramanın yolculuğunun diriliş aşamasıdır (Vogler, 2011, s. 273-274). Kahraman yolculuğunun bu aşamasında bir kez daha, bu kez daha ciddi bir biçimde, -gerçekten ya da mecazen- ölümlü yüz yüze gelip rakipler ya da düşmanlarından kurtulmalıdır. (Vogler, 2011, s. 271). Filmde Dönüş Yolu aşamasının yarattığı dışsal baskı, hikâyeyi zorunlu olarak dramatik yapının doruk noktası olan **Diriliş** aşamasına taşır. Klasik anlatılardaki ölümlü son yüzleşme motifi, *Kara Bela'da* Leylifer'in düğünden kaçırılmasıyla başlayan iki ateş arasında kalma sekansında somutlaşır. Bu aşamada Kudret'in, silahlı çatışmanın ortasında kendi hayatını diğer gençler için siper etmesi salt bir kahramanlık gösterisi değildir; karakterin eski pasif ve silik benliğinin mecazen "ölüp", inisiyatif alan ve fedakâr bir kahraman olarak "dirildiğinin" göstergesidir. Diriliş aşamasının temel gerekliliği olan benlik/karakter değişimi, Kudret'in eylemlerinin yanı sıra "*Ben eski Kudret değilim Güven. Sorunlarla baş edebilen bir insanım ben artık*" repliğiyle de söylemsel olarak tasdik edilir. Bu durum, Kudret'in yolculuğun dönüştürücü etkisini içselleştirdiğini ve final sınavını geçerek eski kimliğini tamamen ardında bıraktığını kanıtlar.

Yolculuğu boyunca boğuştuğu sorunlardan kurtulan kahraman, artık sıradan dünyaya, evine döner. Ancak kahramanın bu dönüşü sıradan bir dönüş değil özel dünyadan getirdiği bir iksirle dönüşür. Kahramanın eski benliğinden arınarak girdiği son evre olan İksirle Dönüş (Return with the Elixir), bozulan dengenin yeniden kurulduğu ve yolculuğun anlamlandırıldığı aşamadır. Vogler'e (2011, s. 297-298) göre iksir, fiziksel bir hazineden ziyade "izleyici ve kahramanı ileri bir farkındalık boyutuna taşıyan" bilgelik veya özgürlük gibi soyut kazanımlardır. *Kara Bela'nın* finalinde Kudret'in evine dönüşü sıradan bir eylem değil, bu dramatik içgörüyle donanmış bir dönüşümün sonucudur. Yolculuk boyunca edinilen bu "iksir", Kudret'in "Benim anlamı olmayan hayatıma bir anlam kattınız. Sizin sayenizde ben her şeye yeniden başlıyorum gibiyim" sözleriyle açığa çıkar. Karakterin, filmin başında varoluşunu tanımlayan ve az önce geri almak için çabaladığı arabasını kendi elleriyle yakması, eski hayatının anlamsızlığına dönmeyi reddedişinin en güçlü görsel göstergesidir. Arabanın kül olmasıyla sorunlar çözülmüş, kahramanın yolculuğu tamamlanmış ve Kudret, kendi hayatının merkezine yerleştiği yeni bir denge durumuna geçmiştir.

Sonuç olarak, Indick'in (2011, s. 172,) vurguladığı hatalı/silik tiplerden sosyal açıdan yararlı bireylere doğru gerçekleşen kişisel gelişim süreci, Kudret'in hikayesinde eksiksiz biçimde işlemiştir. Indick'in de ifade ettiği üzere kahramanın yolculuğu "her zaman kendini keşfettiği

içsel bir yolculuktur.” Kahramanın Yolculuğu modeli çerçevesinde yapılan bu analiz, filmin sadece bir mekân değişimi değil, derin bir psikolojik evrimi sahnelediğini ortaya koymaktadır. Başlangıçta herkesin yok saydığı, kendi iradesi dışında yaşayan Kudret; Vogler'in (2011, s. 47) belirttiği zayıflıktan güce, budalalıktan bilgeliğe doğru olan değişimi tamamlamıştır. Yolculuğun sonunda elde edilen kazanım, yalnızca kurtarılan hayatlar değil; kendini tanıyan, ne istediğini bilen ve sorunlarıyla yüzleşebilen aktif bir öznenin inşasıdır.

## SONUÇ

Bu çalışmada, Christopher Vogler'in Kahramanın Yolculuğu modeli çerçevesinde incelenen *Kara Bela* filminin anlatı yapısı çözümlenmiş ve geleneksel anlatı kalıplarının modern bir yol filmi formatında başarıyla yeniden üretildiği saptanmıştır. Elde edilen temel bulgulara göre, modelde yer alan on iki aşamadan onu filmde belirgin biçimde işlenirken; "çağrının reddi" ve "rehber" aşamalarının anlatıda yer almadığı tespit edilmiştir. Filmde dışsal faktörlerin kahramanı aniden maceraya sürüklemesi çağrışı reddetme lüksünü ortadan kaldırmıştır. Kahraman, kendi içsel yolculuğunu ve dönüşümünü ise yol boyunca edindiği müttefikler, üstesinden geldiği sınavlar, karşı karşıya kaldığı düşmanlar, aşmak zorunda olduğu çile ve iksirle dönüş gibi aşamalar üzerinden bizzat inşa etmek durumunda kalmıştır. *Kara Bela*'nın bir yol filmi olması, kahramanın içsel yolculuğunun ve dönüşümünün de somutlaştırılmasına olanak tanımıştır. Sonuç olarak kahramanın Sıradan Dünya'daki benliği/karakteriyle İksirle Dönüş aşamasındaki benliği/karakteri karşılaştırıldığında bu dönüşüm açıkça ortaya çıkmaktadır.

Filmde amaç yönelimli bir karakter olan Kudret'in gerçekleştirdiği bu yolculuk, fiziksel ve mekânsal bir yer değiştirmenin çok ötesine geçerek, kahramanın psikolojik düzeyde kapsamlı bir karakter dönüşümüne sahne olmuştur. Kudret, yolculuk boyunca girdiği zorlu mücadeleler ve geçirdiği sınavlar sonucunda eski pasif yaşamından sıyrılarak aktif bir özne konumuna yükselmiştir. Karakterin olumlu yönde değiştiği ve içgörü kazandığı hem eylemleriyle hem de diyaloglarıyla kanıtlanırken; bu dönüşümün en somut bulgusu, kahramanın en çok değer verdiği "Kara Bela" adlı arabasını kendi elleriyle yakmasıdır. Bu eylem, kahramanın maddi bağımlılıklarından ve eski hayatından arınarak psikolojik eşliği tamamen aştığını, yeni bir kimlikle sıradan dünyasına geri döndüğünü göstermektedir.

Çalışmanın literatüre sağladığı en önemli katkı, klasik anlatı yapılarının ve Vogler modelinin yalnızca fantastik veya epik Hollywood anlatılarıyla sınırlı kalmadığını, güncel bir Türk yol komedisine de bir şablon olarak tam uyum sağladığını kanıtlamasıdır. Tıpkı Antik Yunan anlatılarında Odysseus'un evine dönerken yaşadığı zorlu fiziksel ve psikolojik sınamalar gibi, 21. yüzyılın popüler sinemasındaki karakterlerin de bu evrensel kahramanlık döngüsünü taşıdığı ortaya konmuştur. Bu araştırma, popüler komedi filmlerinin salt birer seyirlik olduğu yönündeki genel kanıyı kırarak, bu filmlerin alt metninde insanlığın en eski hikâyeye anlaticılığı gelenekleriyle ve mitolojik yapılarla ne denli güçlü bağlar kurduğunu akademik zeminde doğrulamıştır.

Elde edilen bu sonuçlar doğrultusunda, gelecek çalışmalar için çeşitli kuramsal ve pratik öneriler sunulabilir. İlk olarak, Türk sinemasındaki diğer popüler yol filmlerinin Kahramanın Yolculuğu veya farklı yapısal anlatı modelleriyle karşılaştırmalı olarak incelenmesi, ulusal sinemamızın senaryo kodlarını ve değişimini haritalandırmak açısından büyük önem taşımaktadır. İkinci olarak, bu çalışmada eksikliği tespit edilen "rehber" ve "çağrının reddi" gibi klasik figür ve aşamaların, modern Türk sineması senaryolarında hangi alternatif dramatik unsurlarla ikame edildiğine odaklanılacak yeni araştırmalar, senaryo yazımı ve film eleştirisi literatürüne derinlik katacaktır.

**KAYNAKÇA**

- Aksak, B. (Yönetmen). (2015). Kara Bela [Film] Türkiye: BKM Film.
- Aristoteles (2018). Poetika. (A. Çokona ve Ö. Aygün, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arslantepe, M. (2008). Popüler sinema filmlerinde hikaye anlatımı. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 10 (1), 237-256.
- Archer, N. (2016). The road movie in search of meaning. Columbia University Press.
- Bayraktar, L. (2018). Gayesi olmayan yolculuğun anlamı: İnsan ya da Bergson'da hayat hamlesinin yaratıcı coşkusu. D. Depe ve İ. Şahin (Ed.), Bir metafor olarak yol ve yolculuk (s. 191-202). Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Bostancı, N. (2018). Bir yer değiştirme ve yanılısma olarak yolculuk. D. Depe ve İ. Şahin (Ed.), Bir metafor olarak yol ve yolculuk (s. 60-77). Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Camus, A. (2016) Ters ve yüzü. (T. Yücel, Çev.). Can Yayınları.
- Dede, K. (2014). İktidar karşısında bir özne olarak yönetmen Ali: Gece yolculuğu üzerine foucaultgil bir okuma, Sinecine 5(2), 83-101.
- Dellaloğlu, B. (2018). Yolcu yolunda gerek. D. Depe ve İ. Şahin (Ed.), Bir metafor olarak yol ve yolculuk (s. 35 - 42). Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Erginci, E. (2005). Sine-masal bir yolculuk: Tunç Okan'ın Otobüs'ü ve anlatılarda evden uzaklaşma motifi. Milli Folklor Dergisi, (67), 10 – 14.
- Esen, Ş. K. (2010). Türk sinemasının kilometre taşları dönemler ve yönetmenler. Agora.
- Güroca, T. (2023). "Çaylak" ve "Milyon Dolarlık Bebek" filmlerindeki kahramanların kahramanın sonsuz yolculuğu ekseninde karşılaştırmalı incelemesi. Erciyes Akademi, 37(3), 832-859.
- İnam, A. (2018). Hiç içinden yolculuk. D. Depe ve İ. Şahin (Ed.), Bir metafor olarak yol ve yolculuk (s. 43-58). Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Indick, W. (2011). Senaryo yazarları için psikoloji. (E. Yılmaz ve Y. Karaarslan, Çev.). Agora.
- İşler, E. ve Özer, R. (2008). Söylenbilimde iki farklı arayış öyküsü: Odysseus ve İason'un yolculukları. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1: (2), 43-51.
- Karasu, B. (2016). Narla incire gazel. Metis Yayınları.
- Laderman, D. (2006). Driving visions exploring the road movie. University of Texas Press.
- Morton, J. (2008). Öldüren ol: Otobanda dehşet. (Çev: P. Özdoğru). J. Sargeant ve S. Watson (Ed.) Kayıp otobanlar yol filmlerinin sıra dışı tarihi (s. 153-166). Altıkırkbeş Yayınları.
- Orgeron, D. (2008). Road movies from muybridge and melies to lynch and kiarostami. Palgrave Macmillan
- Polat, E. (2018). Arap edebiyatında metaforik anlamda yol ve yolculuk. D. Depe ve İ. Şahin (Ed.), Bir metafor olarak yol ve yolculuk (s. 125-136). Doğu Kütüphanesi Yayınları.

- Sargeant, J. ve Watson, S. (2008). Haritaları taramak: Bir tür olarak yol filmi üzerine notlar. J. Sargeant ve S. Watson (Ed.) ve P. Özdoğru (Çev.). Kayıp otobanlar: Yol filmlerinin sıra dışı tarihi (s. 15-33). Altıkırkbeş Yayınları.
- Savaş, H. (2017). Rağmen sinema. Doruk Yayınları.
- Sayıcı, F. (2019a). Sinemada yol ve yolculuk kavramı bağlamında karakterin dönüşümünün incelenmesi. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sayıcı, F. (2019b) Joseph Campbell'ın Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Modelinin Yol Filmlerine Uygulanması: Easy Rider" Örneği idil, 59, 831–844.
- Tan, P. (2017). Ömer Kavur'la Gizli Yüz Üzerine. Ömer Kavur ile Yapılan Söyleşi.
- Tecimer, Ö. (2005) Sinema modern mitoloji. Plan B.
- Toprak, O. (2011). Ömer kavur sinemasında birey-toplum ilişkileri bağlamında yabancılaşmanın temsili. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi.
- Uçaner, U. M. (2023). Sinemada kahramanın gelişiminin monomit ve kahramanın yolculuğu kuramları üzerinden incelenmesi: Edge of Tomorrow örneği. Journal of Communication Science Researches, 3 (2), 176-194.
- Vogler, C. (2011). Yazarın yolculuğu senaryo ve öykü yazımının sırları. (K. Şahin, Çev.). Okuyan Us Yayınları.
- Özpay, O. (2020). Monomit kuramı bağlamında kahramanın yolculuğu: İlk Kan filmi ve John Rambo örneği. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 24 (3) , 1109-1119.
- Yıldırım, Ö. (2021). 2000 yılından sonra türk sinemasındaki yol filmlerinin Mikhail Bakhtin'in kronotop kavramı bağlamında incelenmesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ordu Üniversitesi.
- Yücel, F. (2016). Gerçek, sakladığımız tarafta. M. Eryılmaz (Ed.), Nuri bilge ceylan söyleşiler (145-159) içinde. Norgunk Yayıncılık.
- Zengin, İ. ve Zengin, M. O. (2013). Yol filmlerinde bir anlatım ögesi olarak yol ve yolculuk kavramları: Easy Rider örneği. Yeditepe Üniversitesi Global Media Journal, 3(6), 120-141.
- Watson, S. (2008). At sürmekten araba sürmeye: Bir zamanlar Batı'da. (Çev: P. Özdoğru). J. Sargeant ve S. Watson (Ed.), Kayıp otobanlar: Yol filmlerinin sıra dışı tarihi (s. 37-59). Altıkırkbeş Yayınları.

## EĞİTİMDE İLETİŞİM SİSTEMLERİ VE ÖĞRENCİ-ÖĞRETMEN ETKİLEŞİMİ

Taylan MARAL\*

Sarp BAĞCAN\*\*

Derleme Makale

DOI: 10.5281/zenodo.19312825

Geliş Tarihi: 04.02.2026

Kabul Tarihi: 19.03.2026

### ÖZET

Bu çalışma, eğitimde iletişimi bir sistem olarak ele alarak öğrenci-öğretmen etkileşimini politik, kültürel, teknolojik ve pedagojik boyutlarıyla bütüncül bir çerçevede incelemektedir. Eğitim, bireylerin toplumsal yaşama katılımını sağlayan temel bir alan olmakla birlikte, politik, kültürel ve teknolojik dinamiklerden doğrudan etkilenmektedir. Araştırmanın amacı, eğitim sistemi içerisinde iletişimle ilişkili yapı ve süreçleri bütüncül bir perspektifle ele almak; özellikle öğrenci-öğretmen etkileşiminde ortaya çıkan iletişim sorunlarını tanımlamak ve bu sorunlara yönelik çözüm yönelimleri geliştirmektir. Çalışma, disiplinlerarası literatüre dayalı doküman incelemesi yöntemiyle yürütülmüş; kavramsal analiz ve eleştirel yorumlama teknikleri kullanılmıştır. Tematik analiz sonucunda öğrenci-öğretmen iletişimi, güven ve empati, nöroçeşitlilik, öğrenme farklılıkları ile dijitalleşme ve teknoloji temelli iletişim pratikleri temel temalar olarak belirlenmiştir. Bulgular, dijital uçurumun, kültürel çeşitliliğin ve dezavantajlı grupların öğretim iletişimini zorlaştırdığını; buna karşılık iletişim temelli öğretmen eğitimi, kültürel farkındalık ve empati odaklı pedagojik yaklaşımların sınıf içi etkileşimi güçlendirdiğini ortaya koymaktadır. Öte yandan çalışma, eğitimde iletişim sorunlarının çok boyutlu bir çerçevede ele alınmasının, daha kapsayıcı, eşitlikçi ve katılımcı öğrenme ortamlarının inşası açısından kritik olduğunu vurgulamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Eğitimde iletişim sistemleri, Öğrenci-öğretmen etkileşimi, Eğitimde iletişim, Kültürel farkındalık

## Communication Systems in Education and Student-Teacher Interaction

### ABSTRACT

This study conceptualizes communication in education as a system and examines student-teacher interaction within a holistic framework that encompasses political, cultural, technological, and pedagogical dimensions. Education, while being a fundamental area that enables individuals' participation in social life, is directly affected by political, cultural, and

\* Doç. Dr., İstanbul Gelişim Üniversitesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, taylanmaral@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4508-4001

\*\* Doç. Dr., İstanbul Gelişim Üniversitesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, bagcansarp@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8075-378X

technological dynamics. The aim of the research is to address communication-related structures and processes within the education system from a holistic perspective; specifically, to identify communication problems arising in student-teacher interactions and to develop solution-oriented approaches to these problems. The study was conducted using a document review method based on interdisciplinary literature; conceptual analysis and critical interpretation techniques were employed. Thematic analysis identified student-teacher communication, trust and empathy, neurodiversity, learning differences, and digitalization and technology-based communication practices as key themes. The findings reveal that the digital divide, cultural diversity, and disadvantaged groups complicate educational communication; conversely, communication-based teacher training, cultural awareness, and empathy-focused pedagogical approaches strengthen classroom interaction. Furthermore, the study emphasizes that addressing communication issues in education within a multidimensional framework is critical for building more inclusive, equitable, and participatory learning environments.

**Keywords:** Communication systems in education, student-teacher interaction, communication in education, cultural awareness.

## GİRİŞ

Eğitim, en genel anlamıyla bireylerin öğrenme ile sonuçlanan tüm yaşantı birikimini ifade eden bir bilgi ve beceri havuzu olarak tanımlanmaktadır (Smith & Ragan, 2005). Bu süreçte öğrenen birey temel merkezde yer alırken; öğretmen, öğretim içerikleri, materyalleri ve diğer öğrenenlerle kurulan iletişim, bu merkezi çevreleyen temel etkileşim unsurlarıdır. Özellikle belirli amaçlar doğrultusunda planlı ve programlı olarak yürütülen öğretim süreçleri, bireyleri toplumsal yaşama dâhil ederken aynı zamanda toplumsal yapıyı yeniden üreten, politik ve kültürel bağlamdan doğrudan etkilenen stratejik bir alandır. Eğitim ve öğretim sistemleri yalnızca bilgi ve beceri aktarımını değil; değer üretimini, toplumsal eşitsizliklerin yeniden üretimini ya da dönüştürülmesini ve bireylerin kamusal yaşama katılım biçimlerini de belirlemektedir. Bu yönüyle eğitim, ülkelerin gelişmişlik düzeylerini ve küresel sistemle kurdukları ilişkileri etkileyen temel alanlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Eğitim sistemlerinin bu işlevleri yerine getirebilmesi ise sürekli izleme, değerlendirme ve değişen koşullara uyum sağlama kapasitesine bağlıdır.

21. yüzyılda yaşanan iklim krizi, ekonomik eşitsizlikler, dijital dönüşüm ve kitlesel göç hareketleri, eğitim sistemleri üzerinde çevresel baskılar oluşturmuştur. OECD, bu dinamikleri eğitimi yeniden şekillendiren temel itici güçler olarak tanımlamakta; söz konusu süreçlerin eğitim politikalarının kapsamını ve önceliklerini dönüştürdüğüne işaret etmektedir (OECD, 2022). Dünya Bankası ise küresel ölçekte artan öğrenme eşitsizlikleri, eğitim finansmanındaki yetersizlikler ve krizlerin sürekliliği nedeniyle mevcut durumu “küresel eğitim krizi” olarak nitelendirmektedir (World Bank, 2021). Bu bağlamda göç, ekonomi ve çevre gibi alanların eğitim politikalarıyla bütünleştirilmesi; liderlik, kapsayıcılık ve veri temellilik gibi unsurların eğitim yönetişiminin merkezine alınması uluslararası kuruluşlar tarafından önerilmektedir. Bu yapısal dönüşüm süreci, eğitimde dijital teknolojilerin rolünü de artırmıştır. Yapay zekâ ve dijital araçlar öğrenme ortamlarını dönüştürürken, bu teknolojilere erişimde yaşanan eşitsizlikler dijital uçurumu derinleştirmektedir. Dijital altyapı, insan kaynağı ve pedagojik uyum açısından yetersiz kalan ülkeler ve toplumsal gruplar, eğitimde daha dezavantajlı bir konuma sürüklenmektedir. Ancak dezavantajlılık yalnızca ülkeler arası bir mesele değildir. Ülkelerin kendi içlerinde de etnik köken, cinsiyet, engellilik, sosyoekonomik konum ve göçmenlik statüsü

gibi nedenlerle yapısal olarak dışlanan toplumsal kesimler bulunmaktadır. Bu durum, kaynaklara erişim, temsil, katılım ve eğitim süreçlerinde eşitsizlikleri derinleştirmektedir (Crenshaw, 1991; Schirmer & Michailakis, 2015).

Bu çok katmanlı sorun alanı içinde eğitimde iletişim, kritik bir düğüm noktası olarak öne çıkmaktadır. Öğrenci-öğretmen etkileşimi, dil, güven ve empati, öğrenme farklılıkları ve nöroçeşitlilik gibi unsurlar, eğitim ortamlarının niteliğini doğrudan etkilemektedir. Buna karşın mevcut literatürde eğitimde iletişim çoğu zaman pedagojik bir alt başlık olarak ele alınmakta; politik, kültürel ve teknolojik boyutlarıyla birlikte sistemsel bir çerçevede değerlendirilmemektedir. Bu eksiklik, eğitimde yaşanan iletişim sorunlarının çoğu zaman bireysel yeterliliklere ya da sınıf içi pratiklere indirgenmesine yol açmakta; sorunların arkasındaki yapısal, politik ve kültürel dinamiklerin görünmez kalmasına neden olmaktadır. Oysa eğitim ortamlarında iletişimin niteliği, yalnızca pedagojik tekniklerle değil, eğitim politikaları, kurumsal yapılanmalar, öğretmen yetiştirme modelleri ve toplumsal eşitsizliklerle de doğrudan ilişkilidir. Eğitimde iletişimi belirleyen bu çok katmanlı yapı göz ardı edildiğinde, geliştirilen çözüm önerileri parçalı kalmakta ve sürdürülebilir bir etki yaratamamaktadır. Bu durum, eğitimde iletişimin ele alınış biçimine ilişkin yeni, bütüncül ve sistemsel yaklaşımlara duyulan ihtiyacı daha da görünür kılmaktadır.

Bu çalışma, söz konusu boşluktan hareketle eğitimde iletişimi farklı yönlerden ve sistemsel bir perspektifle ele almayı amaçlamaktadır. Derleme niteliğindeki araştırma; eğitimde iletişimi etkileyen politik, kültürel ve teknolojik unsurları tartışmakta, dijital uçurum ve dezavantajlı gruplar bağlamında öğrenci-öğretmen iletişimini incelemekte ve iletişim temelli öğretmen eğitimi ile kapsayıcı öğrenme ortamlarının geliştirilmesine yönelik çözüm önerileri sunmaktadır. Bu yönüyle çalışma, eğitimde iletişimi yalnızca sınıf içi pedagojik etkileşimle sınırlamayan; politik, kültürel, teknolojik ve bireysel düzeyleri birlikte ele alan sistemsel bir çerçeve önermektedir. Öğrenci-öğretmen iletişimini makro (politika), mezo (okul ve kurum yapıları), mikro (sınıf içi etkileşim) ve bireysel (öğrenme farklılıkları ve nöroçeşitlilik) düzeylerde bütüncül biçimde kavramsallaştırması, çalışmanın literatüre özgün katkısını oluşturmaktadır.

## ALANYAZIN TARAMASI

Bireylerin sosyal, kültürel ve ekonomik etkileşimlerini düzenleyen bir yapı olan toplumsal sistemi anlamak, insanı ve onun şekillenmesini anlamının temel bir yoludur. Eğitim ise bireylerin topluma entegrasyonunda kritik bir rol oynayan, toplumsal dönüşümün temel bir unsurudur. Bireysel gelişim ve toplumsal kalkınmanın temeli olduğu kadar siyasi güçlerin kontrol ettiği ideolojik bir alan olan ve devletin müfredat içeriklerinden öğretmen atamalarına kadar pek çok şeyi şekillendirdiği eğitim (Giroux, 1983, s. 22) açısından iletişimin de bu temel, makro ve sistemsel yaklaşımdan bağımsız olması düşünülemez.

Toplumsal yapının sürdürülebilirliğini sağlayan eğitim, norm ve değerlerin aktarılmasında temel bir araç olup bir sistem olarak toplumsal rolleri meşrulaştırmakta ve bireyleri işlevsel bir toplum için hazırlamaktadır. Toplumsal yapı ve kültürel değişimin eğitim ile doğrudan bir ilişkisi vardır. Eğitim, politik ve ideolojik tercihlerle bir toplum tasarımı için kullanılabilir. Eğitimin kapitalist sistemin ihtiyaçlarına göre şekillendiği ve sosyal eşitsizlikleri yeniden ürettiği yönündeki görüş; eğitimin yalnızca bir bilgi aktarım süreci olmadığını, aynı zamanda iktidar ilişkilerinin bir yansıması olduğunu gösterir. Neoliberal politikalar, 1980 sonrası eğitim sistemlerinde piyasalaşmayı teşvik etmiş ve performans odaklı ölçme-değerlendirme sistemlerini öne çıkarmıştır (Rizvi & Lingard, 2010, s. 54). Siyasetin yönü, toplumu şekillendirmek üzere eğitime de yön verebilmektedir.

Genellikle hükümetlerin siyasi önceliklerine göre şekillenen eğitim politikaları ulusal kimlik inşası, ekonomik hedefler ve ideolojik yönelimlerle belirlenmektedir (Levin, 2001, s. 13). 1980 sonrası neoliberal politikaların eğitim sistemlerini piyasalaştırmış olması, performans odaklı ölçme-değerlendirme sistemlerini öne çıkartması söz konusudur. Dolayısıyla politik güç, eğitimi ideolojik bir silah olarak da kullanabilmekte, eşitsizlikleri yeniden üretme riski taşımakta ve eğitimin pedagojik olduğu kadar kurumsal açıdan da politik bir alan olduğunu göstermektedir. Karşılıklı kültürel öğrenme, sadece bilgi paylaşımı değil aynı zamanda kimlik inşası açısından da önemli pedagojik fırsatlar sunar.

Toplum, iktidar politikaları üzerinden çeşitli düzeylerde şekillendirilebilse de hiçbir iktidar yönettiği/yönetmek istediği toplumdaki ve kültüründen azade değildir, ona tabidir. Dolayısıyla kültür, sistemin politika ile birlikte makro ölçekte diğer bir bileşenidir ve eğitim içeriğini ve yöntemlerini belirleyen bir diğer büyük faktördür (Geertz, 1973, s. 5). Bu iki makro/temel unsur olan siyasetin ve kültürün ürettiği eşitsizliklerin kesişim noktasında ise toplumun dezavantajlı kesimleri vardır. Politika, kültür ve eğitim içindeki dil, aynı zamanda yukarıdaki etkileşimlerle de doludur. Literatürde fırsatlara erişme hakkında sistematik olarak dışlanıp ayrımcılığa ve eşitsizliklere maruz kalan birey ya da grupları ifade eden “dezavantajlı kesim” (Sen, 2009, s. 151); ekonomik yoksunlukla birlikte, eğitim, sağlık, barınma, siyasi katılım ve sosyal dışlanma boyutlarını içeren çok yönlü bir kavramdır (Fraser, 1997, s. 14). İktidar ilişkileriyle yakın ilişkili olan kavram toplumdaki bazı grupları, etnik kökenleri, engellileri, sınıfsal konum veya göçmen olmaları nedeniyle dezavantajlı kesimleri ifade ederken bu kesimler okula erişim, başarı düzeyi, öğrenme fırsatları açısından sistematik olumsuzluklar yaşamaktadır (Reay, 2006, s. 291; Lareau, 2011, s. 69). Dilsel azınlıklar ya da göçmen çocuklar, eğitimde hem pedagojik hem de kültürel engellerle karşı karşıya kalırlar. Sadece azınlıklar, mülteciler, sosyo ekonomik açıdan düşük profilli bireyler değil, engelliler ve (otizm, disleksi, DEHB vb.) nöroçeşitlilik yelpazesindeki öğrenciler de eğitimde eşitsizlikle karşılaşabilmektedir (UNESCO, 2020, s.12). Bazı toplumlarda otistik bireylerin tavırları “davranışsal sorun” olarak görülürken, bazı toplumlar bu farklılıkları bilişsel çeşitlilik olarak yorumlamakta; kültür, eğitimcilerin nöroçeşitli bireyleri algılama biçimlerini de etkileyerek onların destek düzeyini belirlemektedir. Eğitim politikası ve kültür aynı anda bu bireylere etki edebilmektedir.

Nöroçeşitlilik taşıyan bireyler de sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel farklılık taşıyanların bir bölümü gibi dezavantajlı konumdadır (Ong-Dean, 2009, s. 119). Bununla birlikte, öğrenciler arasında internet ve bilgiye erişimde yaşanan eşitsizliklerin yol açtığı dijital uçurum (OECD, 2022), otizm, DEHB ve disleksi gibi nöroçeşitlilik kapsamında değerlendirilen öğrenme farklılıkları ile katı, otoriter ve ezber dayalı müfredat anlayışları, günümüzde eğitimin niteliğini belirleyen temel yapısal unsurlar arasında yer almaktadır (Freire, 1970, s. 112). Sistem için bir diğer politik eşitsizlik ise küreselleşme ve dijitalleşmenin teknoloji bağlamında getirdiği dijital uçurumdur. Bireylerin teknolojiye erişmesi, kullanabilmesi ve dijital ortamlara katılımlarındaki eşitsizlikleri belirten dijital eşitsizlik sadece bir teknik altyapıyı değil, iletişimdeki fırsat eşitsizliğini de ifade etmekte, doğrudan politik bir sonuç olup toplumun kalkınmasına, eğitimin etkinliğine, toplumsal dönüşüme etki etmektedir.

**Şekil 1.** Dijital Uçurumun Eğitimde İletişime Çok Katmanlı Etkileri



Toplumsal hayata etkilerinin yanı sıra sınıf bağlamında da iletişimsel engeller üreten dijital eşitsizlikler; öğretmenlerin çevrim içi öğrenme ortamlarında teknolojiyi etkin kullanamaması, geri bildirim süreçlerinin zayıflaması ve etkileşimin azalmasıyla birlikte, dijital okuryazarlık düzeyi düşük bireylerin içerik üretimi ve dijital etkileşimde yetersiz kalmasına yol açmakta; bu durum sınıf içi iletişimi sınırlandırmaktadır (Eshet-Alkalai, 2004, s. 96). Okul, eğitimin ve öğretim iletişiminin gerçekleştiği en temel ortamdır; öğrenci-öğretmen ilişkisi ise sistemin aktarım ve iletişim açısından en kritik ilişkisidir. Bu ilişki, yukarıdaki makro sistemin toplumla ve birey ile ilişki kurduğu en somut alandır. Sistem içinde sıra bu kritik ana gelmiştir; öğrenciye ve öğretmene odaklanmak gerekmektedir. Öğrenciler yukarıdaki toplumsal arka planın getirdiklerinden başka birey olarak motivasyon ve öğrenme stilleri, aralarındaki nöroçeşitlilik gibi unsurlarla da ele alınmalıdır.

Bireyleri belli hedeflere doğru eyleme geçiren içsel ve dışsal etkileri ifade eden motivasyon (Deci & Ryan, 1985, s. 54) ile öğrencilerin bilgiye nasıl yaklaştıklarını, bilgiyle nasıl etkileşime girdiklerini, bilgiyi nasıl dönüştürdüklerini tanımlamak için kullanılan öğrenme stillerini anlamak hayati öneme sahiptir (Pintrich, 2003, s. 677). Nitekim her bireye özgü öğrenme stillerinin belirlenmesi, ders materyallerine ve sunuş biçimlerine, dolayısıyla öğrenme başarısını etkileyebilmekte, stil ile öğretim yönteminin uyumu öğrenme verimliliğini artırabilmektedir (Pashler vd., 2009, s. 107). Dil de kültürden gelen anlamsal ve iletişimsel taşıyıcılığı ve niteliğiyle motivasyonel bir faktördür. Bu faktörler, eğitimin politik ve demokratik bir yapı oluşturmak açısından da önemli olduğu görülmektedir. Nitekim iletişimsel eylem teorisinde, özgür ve baskısız bir iletişim ortamının demokratik eğitimin temeli olduğunu ifade edilmektedir. Eğitimdeki iletişim, eğitimle sınırlı kalmamaktadır. Dolayısıyla eğitimde etkili iletişim, yalnızca bilgi aktarımı için değil, aynı zamanda eleştirel düşünme ve katılımcı demokrasinin gelişimi için de gereklidir; toplumsal sisteme politik ve kültürel geri dönütleri vardır, toplumsal değişime mikro ilişki düzeyinde etkisi vardır. Dil bu çalışmada üzerine ayrıca eğilmiş bir iletişim engelidir; zira sadece kişilerarası bilgi aktarımının değil, politik sistemin ve toplumsal değerlerin de izlerini taşır. Eğitimde iletişimi etkileyen bu çok katmanlı yapı, makrodan bireysel düzeye uzanan sistemsel bir çerçeve içinde Tablo 1’de özetlenmektedir.

**Tablo 1.** Eğitimde İletişimi Etkileyen Sistemsel Düzeyler

Düzye	Temel Unsurlar	Eğitimde İletişime Etkisi
Makro	Eğitim politikaları, ideoloji, ekonomi	Müfredatın merkeziliği, dil politikaları, kapsayıcılık
Mezo	Okul kültürü, yönetim, dijital altyapı	Okul iklimi, iletişim normları
Mikro	Öğretmen-öğrenci ilişkisi, sınıf içi etkileşim	Güven, empati, katılım, motivasyon
Bireysel	Öğrenme farklılıkları, nöroçeşitlilik	İletişim tercihleri, öğrenme katılımı

**Kaynak:** İlgili literatür temelinde yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bu noktada aslında etkili iletişimin odağında görülen dil, sadece iki kişi arasındaki sözcüklerden oluşan bir iletişimi değil; politik, kültürel, kişilerarası, bilişsel, motivasyonel yönleri de olan, simgeler-ritüeller-davranış ve değer kalıpları da taşıyan soyut ve somut görünümleri olan kompleks bir sistemin çıktısı ve yeniden üreticisidir (van Dijk, 2020, s. 57). Bu nedenle eğitimde iletişim engellerine sistemsel olarak yaklaşılması ve öğrenci-öğretmen etkileşimine odaklanması önemlidir. Zira sistemin en temel öğrenme-aktarma ilişkisi bu iki taraf arasında gerçekleşmektedir; aktarıcı ve etkin olması beklenen özne olan öğretmene de ayrıca odaklanmak gerekmektedir. Sınıf ve eğitim ortamı, öğretme/öğrenme anı; politik yaklaşımların genelde direkt ulaşmadığı, öğrenci ve öğretmenin ise bu makro sistemi çeşitli düzeylerde ilişkilerinden uzak tutabildiği, özel ve özerk bir ortamdır, özel bir andır. Eğitim; öğretmenlerin

politika ve kültürel baskıları dışarıda tutup doğrudan ideale, insancıl ve bilimsel olana, insana (öğrenciye) odaklanabildiği kadar tam tersi bu baskıların da uygulanabildiği bir iletişim süreci olur ve öğretmen de kimi zaman bir karar noktasında kalmak zorunda olabilir (Dunn, Sondel, & Baggett, 2018, s. 451).

Bahsedilen bütün sistemik yaklaşıma öğrenci-öğretmen ilişkisi de eklenip sistem doğrudan somut etkileşim-mikro toplumsal düzeyle birleştiğinde tamamlanmaktadır. Öğrenci-öğretmen düzeyindeki mikro ilişki, ilk başta bireylerarası iletişim boyutuyla algılsa dahi yukarıdan aşağıya (devlet-iktidar vb.) ve içeriden dışarıya (ilişki-sınıf-okul-toplum/kültür) bir etkile(n)me boyutlarıyla toplumsal sistemin kritik bir parçası haline gelir.

## YÖNTEM

Bu nitel kuramsal derleme çalışmasında, eğitim ortamlarındaki iletişim engelleri eleştirel bir literatür incelemesi çerçevesinde ele alınmıştır. Çalışma, kavramsal analiz ve eleştirel yorumlama tekniklerine dayalı olarak yapılandırılmış olup, eğitimde iletişime ilişkin kuramsal yaklaşımlar bütüncül bir perspektifle değerlendirilmiştir (Punch, 2014, s. 61).

Literatür tarama ve doküman inceleme sürecinde eğitim bilimleri, iletişim çalışmaları ve sosyal bilimler alanlarını kapsayan disiplinlerarası 60'tan fazla (kitap, makale, politika raporu) akademik kaynak değerlendirilmiştir (Booth, vd., 2016, s. 103). Çalışmada ele alınan öğrenci merkezli yaklaşımlar, kültürel kapsayıcılık ve öğrenme ortamlarının bireyselleştirilmesi gibi kavramlar, ilgili literatür çerçevesinde kavramsal olarak yapılandırılmış ve tematik örüntüler temelinde analiz edilmiştir. Çalışmanın veri çözümleme sürecinde tematik analiz yöntemi, temel nitel çözümleme tekniği olarak kullanılmış; Banks, Cummins, Pashler gibi kuramcıların yaklaşımları, temalarla ilintilendirilmiş ve pedagojik bağlamda yorumlanmıştır.

Çalışma kapsamında, eğitim bilimleri, iletişim çalışmaları ve sosyal bilimler literatüründe yer alan kuramsal ve ampirik araştırmalar bütüncül bir perspektifle incelenmiştir. Bu çalışmada, literatürde öne çıkan kavramsal yaklaşımlar doğrultusunda iletişim, politika, kültür ve bireysel farklılıklar etrafında tematik bir çerçeve oluşturulmuş; ilgili kuramsal tartışmalar bu çerçeve temelinde bütüncül olarak yorumlanmıştır. Literatürün tematik olarak yapılandırılmasında, Braun ve Clarke (2006) tarafından önerilen tematik analiz ilkeleri, kavramsal bir rehber olarak dikkate alınmıştır. Geçerli bir tematik analizde temaların kuramsal anlamlılık ve içerik bütünlüğüyle desteklenmesi önemlidir. Bu sebeple temalar içerikte sık geçen kelimelerin ötesinde, pedagojik, kültürel ve kuramsal bağlamla ilişkili şekilde belirlenmiştir (Nowell, Norris, White ve Moules, 2017, s. 5).

Çalışmanın analiz süreci, temaların yalnızca betimleyici düzeyde ele alınmasının ötesine geçerek kuramsal açıdan açıklayıcı yapılar üretmesine olanak verecek biçimde yapılandırılmıştır. Belirlenen temalar, çalışmanın tartışma ve öneriler bölümüne kavramsal bir omurga sağlayarak literatürdeki kuramsal yaklaşımların pedagojik bağlamda bütüncül biçimde yorumlanmasına olanak tanımıştır. Bu çerçevede öğrenci-öğretmen iletişiminin çok katmanlı yapısı odak noktası olarak belirlenmiş; benimsenen yöntemsel yaklaşımın çalışmayı betimleyici sınıflamalarla sınırlamayan, pedagojik çıkarımlar üreten ve öğrenci merkezli öğrenme ortamlarının yeniden yapılandırılmasına yönelik sistematik çözümler sunan bir nitelik taşıdığı ortaya konmuştur.

## Veri Toplama ve Seçki Kriterleri

Çalışmada, 2000–2026 yılları arasında yayımlanmış, eğitim bilimleri ve iletişim çalışmaları disiplinlerini kapsayan 60'tan fazla akademik kaynak (makale, kitap, politika raporu) incelenmiştir. Kaynak seçimi; Google Scholar, DergiPark ve Taylor & Francis veri tabanları

üzerinden 'eğitimde iletişim sistemleri', 'öğrenci-öğretmen etkileşimi' ve 'eğitimde dezavantajlı gruplar' anahtar kelimeleriyle gerçekleştirilmiştir. Seçki kriteri olarak; çalışmaların akran denetiminden geçmiş olması, makro-mikro düzeyde iletişimsel bir model sunması ve kapsayıcı eğitim pratiklerine odaklanması baz alınmıştır. Analiz süreci; (1) literatürün taranması, (2) tematik kategorilerin belirlenmesi, (3) sistemsel düzeylere (makro, mezo, mikro, bireysel) göre verilerin sınıflandırılması ve (4) eleştirel sentezin oluşturulması aşamalarından oluşmuştur.

## BULGULAR

Elde edilen bulgular, çalışmanın yöntem bölümünde belirtilen tematik analiz süreciyle sınıflandırılmış ve makalenin önerdiği sistemsel kavramsal model çerçevesinde yorumlanmıştır. Bu bölümde, eğitim iletişimini kısıtlayan yapısal engeller sadece teorik birer veri olarak değil, makro politikaların mikro sınıf içi etkileşimlere sızma biçimleri olarak ele alınmaktadır.

Bireylere bilişsel düzey, kültür, yetkinlik, kültürel ve politik değer, iletişim biçimleri, toplumsal kaynaşma gibi unsurlar aktaran eğitim sistemleri; sağlıklı işlemediği zaman toplumsal eşitsizliği de büyütebilmektedir; zira eğitim sistemleri toplumun/ülkenin doğrudan insan kaynaklarının merkezinde yer almaktadır. Çoğu zaman bir ideolojinin taşıyıcısı olan eğitim politikaları farklı kültürlerin göz ardı edilmesine yol açarken, tek tip bireyler üretmekte (Giroux, 2011, s. 84); eğitim sistemlerinin kültürel duyarlılıktan yoksun olması fırsat eşitsizliği yaratıp sistematik dışlanma döngüsünü pekiştirebilmektedir.

Etnik azınlıklar, mülteciler, düşük sosyo ekonomik düzeydekiler, engelliler ve nöroçeşitli öğrenciler eğitimde eşitsizliğe maruz kalan dezavantajlı kesimlerdir (UNESCO, 2020, s. 12) ve eğitim politikaları kapsayıcılık iddialarına rağmen bu grupların özel durum ve kültürel ihtiyaçlarını göz ardı edebilmektedir. Bilişim olanaklarından kopukluk ve bu olanakların toplum içinde dengesiz dağılımını ifade eden dijital uçurum da öğretmen-öğrenci, öğrenci-öğrenci ve okul-aile arasındaki iletişim bağlarını zayıflatabilmektedir (Livingstone & Helsper, 2007, s. 673). Dijital uçurum, sadece düşük gelirli kesimlerin öğrenme sürecinde pasifleşmelerine ve duygusal olarak dışlanmış hissetmelerine neden olmamakta (Eynon & Geniets, 2016, s. 266), aynı zamanda toplumsal ayrışmaya da yol açmaktadır. Eşitsizlik ve ayrımcılık eğitimde toplumun insan kaynağının topyekün değerlendirilmesinin önünü kapatabilmektedir.

Kod ve sembollerin anlamlandırmasında belirleyici rol oynayan kültür öğrenci ve öğretmenler arasında mesafe, yanlış anlama, motivasyon kaybı ve iletişim kazalarına sebep olabilmektedir (Hall, 1997, s. 110). Kültürel farkların bireysel algılama ve öğrenme performansına etkileri olabilir. Kültürel farklılıklar; devlet-toplumsal kesimler öğretmen-öğrenci gibi tarafların niteliklerini, eğitim içeriği ve ortamı, dil gibi unsurları etkilemektedir. Birey ve eğitim politikası içinde bulunan kültürden bağımsız düşünülemediğinden kültürel yaklaşım eğitim iletişimin önemli bir temeldir. Dil engelinin ortadan kalkması iletişimi ve akademik öğrenmeyi güçlendirirken kültürel adaptasyon hala bir sorun olarak kalabilir.

Kültürel boyutlar (güç mesafesi, bireysellik-toplulukçuluk, belirsizlikten kaçınma), öğretmen-öğrenci ilişkilerinde kültürel uyumsuzlukları açıklamak için faydalıdır. Güç mesafesi otoriteye saygı, eşitlikçi iletişim gibi unsurlarda kendini gösterebilmekte, bireysellik veya toplulukçuluk bireysel başarı veya grup uyumu gibi unsurlara etki edebilmekte, belirsizlikten kaçınma ise katı kurallar veya esneklikle görülebilmektedir. Başka bir örnek olarak, bazı kültürlerde sessiz kalmak saygı olarak algılanırken, Batılı eğitim sistemlerinde bu davranış pasiflik olarak yorumlanabilir (Cummins, 2024, s. 185). Sınıf ve sınıf içi iletişim açısından ise kültürel farklılıklar, eğitim ortamlarında önemli iletişim engelleri oluşturabilir ve öğrenci-öğretmen etkileşimini derinden etkileyebilir. Kültürel çeşitlilik, öğrencilerin etkileşim tarzları, öğrenme

beklentileri ve iletişim normları üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Heterojen kültürel ortama sahip sınıflarda kültürel farklılıkları gözlemeyen politikalar öğretmenin iletişim tarzını sınırlarken öğrencinin aktif katılımını engellemektedir. Bu durum sadece okullardaki fiziksel eşitliğe değil, aynı zamanda eğitimin demokratikleşmesine, sınıf içi iletişime de etki etmektedir.

İçinde bulunulan kültür, onun bir parçası olan eğitim ve eğitimin merkezindeki dil, öğretmen-öğrenci ilişkisini doğrudan ve temel düzeyde etkilemektedir. Eğitim sistemi ve bu sistem içinde yetişen bireyler, toplumsal hayata entegrasyonun ve toplumun yeniden üretiminin stratejik bileşenleri olarak öne çıkmaktadır. Öğrenci merkezli yaklaşımlar, kültürel farklılıkların öğrenme süreçlerini zenginleştirici bir etki yarattığını; özellikle çok dilli sınıf ortamlarında öğrenmenin daha etkili biçimde gerçekleştiğini ortaya koymaktadır (Cummins, 2024, s. 192). Bununla birlikte, yalnızca kültürel yapı değil, kültürü formel ilişkiler aracılığıyla dönüştürme ve yeniden üretme potansiyeline sahip politikalar da eğitim dilini önemli ölçüde şekillendiren, ilk bakışta görünmeyen ancak belirleyici unsurlar arasında yer almaktadır. Çoğu zaman hükümetlerin ideolojik ve ekonomik önceliklerine göre şekillenen eğitim, devletin ideolojik aygıtı işlevi görebilmekte (Althusser, 1971, s.127) bu sebeple özgürleştiricilik vasfında zayıflarken pedagojik süreçler üzerinde bürokrasi baskısı görülmektedir (Freire, 1970, s.72). Öğretmen eğitiminin kendisi de içinde bulunduğu politik sistemin bir uzantısıdır. Öğretmen eğitiminin neoliberal politikalara uygun olarak piyasa odaklı hale gelmesi, performans ve standart temelli testler, öğretmenlerin pedagojik yaklaşımını sınırlarken (Apple, 2018, s. 72) öğretmen eğitim programlarındaki merkezîyetçi yaklaşımlar, yerel yapının katkısını azaltmaktadır (Cochran-Smith, 2022, s. 89).

Hem eğitim kalitesinin artırılabilmesi, hem toplumun bilgiye erişimi, hem toplumsal kalkınma ve uluslararası rekabet ve etkileşime kadar çok çeşitli boyutlarda dijitalleşme; salt ekonomik değil ağırlıklı olarak politik bir yönelimdir. Merkezîyetçi ve kontrolcü eğitim politikası, öğretmenlerin sınıf içi karar alma süreçlerine müdahale ederken öğretmen bir uygulayıcıya, öğrenci pasif bir alıcıya dönüşmekte öğrenci merkezli yaklaşım, yerini sınav merkezli mekanik yaklaşımlara bırakmaktadır (Sönmez, 2003, s.98). Bu açılardan da kültür ile birlikte siyasetin ve iktidarın yapısının da eğitim sistemine ve öğrenci-öğretmen ilişkisine etkisi olabilmektedir. Yukarıdaki örnekleri çeşitlendirmek, farklı boyut ve açılardan örnekler vermek mümkündür. Toplumsal politikaların da bir parçası olan, kültür ve kültürel dil çeşitliliğinden kaynaklanan engellerini de dikkate almak gerekmektedir. Bireylerin farklı kültürel geçmişlere sahip oldukları gerçeği üzerinden herkesin eşit olarak dahil edildiği bir sistem küresel vatandaşlık gibi bir üst politik amacı da eğitime eklemektedir (Banks, 2008, s. 132).

### **Politika ve Kültür Açısından Sorunlara İlişkin Çözüm Yolları**

Öğrenci ile öğretmen arasında bilgi, bireyler arasında basit bir iletişimden öte, değer ve tutumların da aktarıldığı, toplumsal yapıdan etkilenen, politik ve kültürel yapılarla bütünleşik, karmaşık bir alandır. Eğitimde iletişimin içeriğini ve biçimini doğrudan etkileyen güçlü bir unsur olan politika; müfredatın merkeziliği ile öğretmenin sınıf içindeki ifade alanını daraltabilmekte, öğrencilerin aktif katılımını kısıtlayabilmektedir. Bu kapsamda politik olarak kültürel duyarlılık ve eleştirel pedagojiyi merkeze almalı, kültürel empati, farklı dillerin varlığına ve farklı öğrenme biçimlerine duyarlılık gibi yetkinliklere yer verilmesi önemlidir (Gay, 2010, s. 73). Bununla birlikte, siyasi kutuplaşmanın arttığı ve tartışmalı toplumsal olayların sınıf içine yansıdığı dönemlerde, öğretmenin rolü yalnızca bilgi aktarıcı olmaktan çıkıp 'politik travma'yı yöneten bir rehber dönüşmektedir. Payne ve Journell (2019, s. 76), tartışmalı politik konuların ilköğretim düzeyindeki öğrencilerde dahi kaygı ve güvensizlik yaratabileceğine dikkat çekerek, bu süreçte öğretmenin 'eleştirel bir özen' (critically caring) ilişkisi kurmasının hayati olduğunu vurgular. Bu yaklaşım, öğrencilerin sahip olduğu 'politize olmuş bilgi fonlarının' (politicized funds of

knowledge) yok sayılması yerine, sınıf ortamında güvenli bir şekilde ifade edilmesine alan açılmasını gerektirir. Dolayısıyla eğitmen, öğrencilerin kimliklerinin politik söylemlerden nasıl etkilendiğini fark etmeli; sınıfı, dış dünyadaki kutuplaştırıcı dilden arındırılmış, öğrencilerin duygusal ve bilişsel olarak korunduğu demokratik bir tartışma alanına dönüştürmelidir.

Uygulamada kültürel çeşitliliğin tehdit değil bir zenginlik olarak düşünülmesi yararlı olabilir. UNESCO'nun "kapsayıcı iletişim" ilkeleri de bu konuda rehber alınabilir. Bu ilkeler tüm öğrenciler için erişilebilir, çok kültürlü ve etkileşimli öğrenme ortamları oluşturma önermektedir (UNESCO, 2017, s. 25). Müfredatın merkezîyetçi ve tekil yapısı yerine, yerel farklılıkları gözetken esnek modellerin benimsenmesi iletişim sürecinin demokratikleşmesine katkı sağlayabilmektedir (Hess & McAvoy, 2015, s. 43). Bu amaçla eğitim politikaları oluşturulurken devlet kurumlarıyla birlikte yerel yönetimlerin, öğretmen sendikalarının, ebeveynler, öğrenci temsilcileri ve STK'lar gibi farklı aktörlerin görüşlerinden de yararlanılmalı (Apple & Beane, 2007, s. 92; Levin, 2001, s. 156) böylece, müfredat toplumsal hayatla etkileşimli olabilmektedir. Kırsal bölge okullarının altyapı, öğretmen niteliği, kaynak yetersizliği gibi unsurlar fırsat eşitliği yok etmekte, politik tercihler eğitimde bölgesel adaletsizliğe de yol açmaktadır. Mevcut politikaların hali hazırdaki dezavantajlı kesimleri daha da dezavantajlı hale getirmesi söz konusudur. Temel bir çözüm yolu olarak, öncelikle kapsayıcı eğitim politikalarının geliştirilerek dezavantajlı kesimlerin haklarının sistem içinde güvence altına alınması gerekmektedir. Kırsalda vasıflı öğretmenleri artırmak ve kız çocuklarının eğitimine ilişkin sosyal politikalar yürütmek de önemlidir (Cummins, 2001, s. 100; UNICEF, 2015, s. 22). Politikaların erişimin yanı sıra yerel kültürle de uyumlu olması öğretmenin performansını da olumlu etkileyecektir.

Dezavantajlılık türleri ile bu durumların eğitimde iletişime yansımaları Tablo 2'de özetlenmektedir.

**Tablo 2.** Dezavantajlılık Türlerinin Eğitimde İletişime Yansımaları

Dezavantaj Türü	İletişim Sorunu	Eğitime Yansımaları
Sosyoekonomik	Dijital erişim eksikliği	Katılım düşüklüğü
Göç / Dil	Akademik dil yetersizliği	Yanlış anlama
Nöroçeşitlilik	Farklı iletişim kanalları	Dışlanma riski
Kültürel	Kod ve sembol farkları	Motivasyon kaybı

**Kaynak:** İlgili literatür temelinde yazar tarafından oluşturulmuştur.

Tablo 2'de özetlenen dezavantajlılık türleri, tek başına bireysel birer sorun alanı değildir. Burada gözlemlenen sonuç, Tablo 1'deki makro düzeyde belirlenen dil ve erişim politikalarının doğrudan birer sonucudur. Bu durum, eğitimde iletişim engellerinin aşılması için sadece öğretmenin bireysel çabasının yeterli olmayacağını, sistemsel bir paradigma değişimine ihtiyaç duyulduğunu kanıtlamaktadır. Dijital uçurumu da neoliberal politikalarla birlikte düşünmek mümkündür. Öğrenciler arasındaki internet erişimi, dijital cihaz yoksunluğu gibi unsurlar öğrenme kayıplarını artırmakta, kırsal bölgelerdeki öğrencilerin çevrim içi ders ortamına katılamaması akademik başarıyı düşürmektedir (Ragnedda, 2017, s. 120). Çözüm olarak okullara ücretsiz internet, öğrenciler içinse tablet ve dizüstü bilgisayar dağıtımı yapılabilir (Warschauer & Matuchniak, 2010, s. 87).

Dijital uçurumu kapatmakta dijital beceri eğitimleri uygulamak önemlidir. Kütüphaneler, yerel yönetimler ve kitle örgütlerince bireylerin iletişim becerilerini güçlendirmek (Livingstone & Helsper, 2007, s. 64); geliştirilecek kolay kullanılan ara yüzler aracılığıyla dijital araçların erişilebilirliğini artırmak da çözüme katkı sağlamaktadır (Norman, 2013, s. 93). Öğretmenlerde kültürel açıdan empati, iletişimde eşitlikçilik ve farklı toplumsal kesimlerle etkili iletişim becerilerinin geliştirilmesi (Sünbül, 2010, s. 544) vasıtasıyla sınıf içi iletişimi daha demokratik,

katılımcı ve kapsayıcı kılmak, dezavantajlı öğrencilerin öğrenme ortamlarını iyileştirmeye katkıda bulunmak mümkündür. Görüldüğü üzere politika ve kültür, eğitimde iletişimi yön, içerik ve biçim olarak şekillendiren iki unsurdur. Bu iki alanın yarattığı sınırların farkına varmak, kapsayıcı, eleştirel ve demokratik iletişim stratejilerin geliştirilmesi eğitimin dönüştürücü gücünü artırmaktadır. Eğitimde iletişimin pedagojik yönü yanında toplumsal bir süreç olduğunu göz önünde tutmak gerekir (Bourdieu, 1986, s. 248).

### **Öğrenme Stilleri, Motivasyon ve Nöroçeşitlilik**

Öğrenci motivasyonu, öğrenci-öğretmen iletişiminde önemli bir faktördür. Motive olmayan öğrenciler, öğretmenin mesajını anlamak veya ders materyallerine odaklanmak konusunda isteksiz olabilirler. Bu durum, öğretmenlerin öğrencilerin motivasyonunu artırmak için çeşitli stratejiler kullanması gerektiği anlamına gelir. Öğrencilerin ilgisini çeken ders materyalleri seçmek, etkileşimli öğrenme aktiviteleri düzenlemek ve öğrencilere geri bildirim vermek, öğrenci motivasyonunu artırmak için etkili yöntemler olabilir. Motivasyonu etkileyen duygusal faktörler de öğrenci-öğretmen iletişiminde engel oluşturabilir. Öğrencilerin duygusal durumları, öğrenme sürecini etkileyebilir ve öğrenci-öğretmen etkileşimini olumsuz etkileyebilir (Zembylas, 2007, s. 357). Öğrencilerin duygusal ihtiyaçlarını tanımak ve desteklemek, öğretmenlerin bu tür engellerle başa çıkmasına yardımcı olabilir. Öğrencilere empati göstermek, duygusal bağ kurmak ve güvenli bir öğrenme ortamı sağlamak, bu süreçte önemli adımlardır. Eğitimde duygusal bağ kurmanın yanı sıra, öğrencinin bilgiyi alma ve işleme becerileri, onun kavrama ve uygulama becerisini nasıl en etkin şekilde kullanacağını belirlemek de önemlidir; burada öğrenme stilleri devreye girer.

Öğrenme stilleri (görsel, işitsel, kinestetik) öğrencilerin farklı şekillerde öğrendiğini ortaya koyar (Smith & Johnson, 2018, s.170). Görsel temelli öğrenen bireyler için şemalar ve diyagramlar daha etkinken, kinestetik öğrenenler somut deneyimlerle kavramları içselleştirir (Cohen, 2013, s. 112). Bunların bilinmemesi öğretim yöntemi ve öğrenci ihtiyaçları arasındaki bağı zayıflatarak eğitim performansını düşürebilir. Öğrenme stillerine uyumlu pedagojik yaklaşım, eğitim etkinliğini %30 ila %50 oranında artırabileceğini ortaya koymaktadır. Motivasyon eksikliği, öğrencilerin iletişim ve katılım seviyesini düşürerek öğrenme etkinliğini azaltmaktadır.

Otizm, DEHB, disleksi vb. nörolojik farklılıkları olan bireylerin eğitime katılması ise bir diğer önemli konudur. Bu farklı öğrenme profillerini insan çeşitliliğinin doğal bir parçası olarak gören nöroçeşitlilik (Singer, 1999, s. 67; Armstrong, 2012, s. 13) sahibi bireylerin eğitim sistemine katılmasıyla birlikte akademik ve sosyal becerilerinde gelişme sağlanmakta, eğitimde toplam maliyet ve farklılıklar hakkındaki yanlış algılamalar da azalmaktadır. Eğitimde bilgi aktarımından başka öğrencinin öğrenmeye katılımını sağlayan temel araç olan dil konusunda ise nöroçeşitli öğrencilerin iletişim kanalları farklılık gösterebilmektedir. Bazı öğrenciler kendisini görsel, işitsel veya yazılı iletişim yerine kinestetik ya da metaforik dillerle daha rahat ifade edebilir (Grandin & Panek, 2013, s. 102). Eğitimde dilinin dışlayıcı olmaması, farklı bilişsel stilleri olan bireyler için psikolojik güvenlik sağlamaktadır (Gee, 2004, s. 85). Öğrenme stilleri, motivasyonel faktörler, bilişsel farklılıkların belirlenmesi, onlara atfedilen önem ve yaklaşımın niteliği toplumsal sistemden bağımsız düşünülemez. Bu açıdan eğitim birer uygulama olarak, parçası olduğu sisteme tabidir ve doğrudan eğitim sisteminin dair politikaların felsefe, yapı ve işleyişi ile ilişkilidir.

### **Eğitimde İletişimi ve Dil Engelleri**

Eğitim, kültür ve politikadan bağımsız düşünülemediği gibi, kültürü ve anlamları taşıyan dilden de bağımsız düşünülemez ve temelinde öğrenci-öğretmen ilişkisi, dolayısıyla dil vardır. Dolayısıyla dile eğilmek bütün bu sistemdeki akışın ve aktarımın temel aracı olması açısından

stratejik bir önemdedir. Bireyler; bilgi edinme, beceri kazanma ve sosyal gelişimlerini sağlama süreci olan eğitim ile elde ettiği kazanımlar vasıtasıyla toplumu şekillendirir veya şekillendirirler. Özellikle çok dilli eğitim ortamlarında veya ana dili eğitim dilinden farklı olan öğrenciler için bu engeller belirgin hale gelmektedir. Temel dil engelleri olarak sınırlı kelime dağarcığı, karmaşık dilbilgisi yapıları, kültürel referansların anlaşılmasında ve akademik dilin düzeyi sayılabilir. İngilizce eğitim veren bir okulda ana dili İspanyolca olan bir öğrencinin, soyut kavramları ifade eden akademik terimleri anlamakta zorlanması bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Benzer şekilde, eğitim materyallerinde kullanılan deyimler ve kültürel göndermeler, öğrencinin içeriği tam olarak kavramasını engelleyebilir (Cummins, 2000, s. 63). Kültürel farklılıkların sadece dil değil, kavramlara yüklenen anlamlar açısından da iletişimi zorlaştırması söz konusudur. Kültürlerarası yaklaşım, öğrencilerin ana dil ve kültürlerini eğitim ortamlarında ifade edebilmelerini kolaylaştırabilmektedir (Cummins, 2024, s. 191).

Dil farklılıkları öğrenciler ve öğretmenler arasında iletişim engelleri ortaya çıkartabilmektedir (Jones & Lee, 2018, s. 269). Bu engeller, ders materyallerini anlamasını zorlaşan öğrencinin derse katılımı azalabilir ve bu durum eğitim kalitesini olumsuz etkileyebilir. Öğrenci ve öğretmen arasında farklı ana diller konuşulması veya öğrencilerin ikinci bir dilde eğitim alması da iletişimde sorunlara neden olabilir. Akademik dil, disiplinler arası jargon, çok dillilik, günlük dil ve akademik dil arasındaki farklar kavramayı öğrenciler için zorlaştırmaktadır (Cummins, 2000, s.58). Özellikle, göçmen öğrenciler veya yabancı dil öğrenen öğrenciler için bu durum sıkça karşılaşılan bir sorundur. Öte yandan dil engelleri sadece sözlü iletişimi etkilemekle kalmaz, aynı zamanda yazılı materyallerin anlaşılmasını da güçleştirebilir. Dil engelleri nedeniyle öğretmen-öğrenci iletişimindeki kopukluklar ve akran etkileşiminin kısıtlanmakta, dil yeterliliği düşük olan öğrencilerin grup çalışmalarında pasif kalmaya eğilimi ortaya çıkmaktadır; bu da işbirlikçi öğrenme süreçlerini olumsuz etkiler (García & Wei, 2014, s. 66).

### **Eğitimde Dile İlişkin Sorunlar için Çözüm Yolları**

Eğitimde dil çeşitliliği, günümüzde giderek artan bir öneme sahiptir. Küreselleşme ve göç gibi faktörler, sınıflarda farklı dil kökenlerine sahip öğrenci gruplarının artmasına yol açmaktadır (García, & Wei, 2014, s. 71). Bu durum, öğretmenlerin ve okulların dil çeşitliliğiyle etkili bir şekilde başa çıkmasını gerektirmektedir. Özellikle, yabancı dil engelleriyle karşılaşan öğrenciler için uygun iletişim stratejileri ve öğretim yöntemleri geliştirmek önemlidir. Eğitim strateji ve uygulamaları iktidar politikalarından ve ideolojisinden ayrı düşünülemez, dolayısıyla aşağıdaki yaklaşımları ilgili ülke yapısı ile birlikte ele almak daha sağlıklı durumsal tespitler verecektir.

Eğitim söz konusu olduğunda iletişim unsurları ve dil çeşitliliği, öğrencilerin farklı dil becerilerine ve ihtiyaçlarına saygı duymayı da beraberinde getirir (Jones & Lee, 2018, s. 280). Öğretmenler, öğrencilerin dil ihtiyaçlarını belirleyerek sınıflarında farklı ana dilleri konuşan öğrencilere yönelik etkili iletişim stratejileri geliştirmelidirler. Bu stratejiler, öğrencilerin ders materyallerini anlamalarına ve katılımlarını artırmalarına yardımcı olabilir (Chen & Wang, 2019, s. 199). Dil çeşitliliğini dikkate alan öğretmenler, derslerde görsel ve işitsel materyalleri kullanarak öğrencilere dilsel olarak erişilebilir bir ortam sağlayabilirler. Dil çeşitliliği, öğrencilerin eğitim sürecine etkisi bakımından farklı boyutlara sahiptir. Öğrencilerin ana diliyle eğitim almaları, onların öğrenme sürecini kolaylaştırabilir ve özgüvenlerini artırabilirken, aynı zamanda sınıfta farklı dil becerilerine sahip öğrencilerin bulunması, iletişim ve anlayış eksikliklerine neden olabilir. Bu durum, özellikle öğretmenler için eğitim materyallerini sunma ve öğrencilere etkili bir şekilde ulaşma konusunda zorluklar yaratabilir (Jones & Lee, 2018, s. 269).

Yabancı dil engelleriyle başa çıkmak için öğretmenlerin kullanabileceği bir diğer strateji ise dil öğrenme sürecini desteklemektir. Öğrencilere yabancı dil becerilerini geliştirmeleri için fırsatlar sunmak, onların dil engellerini aşmalarına yardımcı olabilir. Dil engeli olan öğrencilere dil becerilerini geliştirmek için ek dil destek programları veya dil becerilerini pratik yapma fırsatları sunulabilir. Dil engeli olan öğrencilerle dil becerilerini geliştirmek için dil öğrenme oyunları veya etkinlikler düzenlenebilir. Yabancı dil engelleri, öğrencilerin ikinci bir dilde iletişim kurma zorluğu yaşadıkları durumları ifade eder. Göçmen öğrenciler veya yabancı dil öğrenen öğrenciler için, sınıftaki dersler anlamakta zorluklar yaşayabilirler. Bu durum, özellikle akademik başarıyı olumsuz etkileyebilir ve öğrencilerin eğitimden kopmalarına yol açabilir. Öğretmenler aynı zamanda sınıf içi etkileşimi teşvik etmek ve öğrenciler arasında iş birliğini artırmak için çeşitli stratejiler kullanabilirler. Dil engeli olan öğrencilerle dil becerilerini geliştirmek için partner çalışmaları düzenlenebilir veya grup projeleri yoluyla dil becerilerinin pratik yapılması teşvik edilebilir. Bu tür etkinlikler, öğrencilerin birbirlerinden öğrenmelerini ve birlikte çalışmalarını sağlayarak dil engellerini aşmalarına yardımcı olabilir. Teknolojinin kullanımı da dil engelleriyle başa çıkmak için etkili bir araç olabilir. Sesli veya metin tabanlı çeviri araçları, öğrencilere ders materyallerini kendi ana dillerine çevirme imkânı sağlayarak dil engellerini azaltabilir.

Bu politik uygulamalarla beraber, sistemin yönü ve içeriği üzerinde tayin edici gücü olan iktidarların; öğretmen-öğrenci etkileşimini olumsuz etkilemesi, içerik ve dilin niteliğine olumsuz etkileri de konunun bir diğer politik yönüdür. Eğitimin politize edilmesine karşı öğretmenlerin mesleki özerkliğini güçlendirmek, eğitim dilini sade ve iletişime açık bir hale getirmek, öğrenci merkezli, katılımcı ve kültürel çoğulculuğu temel alan bir müfredat anlayışı geliştirilmelidir. Zira eğitimi siyasi ve ekonomik müdahalelerden korumak, demokratik bir toplumun temel koşuludur. Eğitim istemine katılan insan çeşitliliği ve onların kültürel arka planları, bunun eğitim sistemi ve ortamına anlayıştan, yöntem ve uygulamalara kadar yansımaları; ülkenin siyasi ve kültürel yapısından, iktidarların politikasından bağımsız düşünülemez olup, iletişim olanak ve engellerini oluşturan makro düzeyi göstermektedir.

### **Öğrenci-Öğretmen Arasındaki Güveni Artırmak**

Eğitimde başarılı bir öğrenme ortamı oluşturmanın önemli bileşenlerinden biri, öğrenci-öğretmen arasındaki güven ilişkisinin güçlendirilmesidir. Güven, öğrencilerin öğretmene karşı duyduğu güven duygusuyla başlar ve bu da öğrencilerin öğrenme sürecine daha olumlu bir şekilde katılmalarını sağlar. Eğitimde, öğrenci-öğretmen güveni, etkili öğrenme ve gelişmenin temel taşlarından biridir. Güven ortamı, öğrencilerin risk alma, hata yapma ve yenilik yapma konusunda rahat hissetmelerini sağlayarak akademik başarılarını ve motivasyonlarını artırır (Kymlicka, 2003, s. 127). Bu nedenle, öğrenci-öğretmen arasındaki güveni artırmak, eğitimde birçok motivasyonel unsurun da üzerine inşa edilebileceği etkili bir öğrenme ortamı sağlamanın kritik bir unsurudur. Öğretmen-öğrenci iletişimde güven ve katılım arasında döngüsel bir ilişki bulunmaktadır (bkz. Şekil 2).

Şekil 2. Öğretmen-Öğrenci İletişiminde Güven ve Katılım Döngüsü



Güven, herhangi bir ilişkinin temelini oluşturur ve bu durum öğrenci-öğretmen ilişkisi için de geçerlidir. Öğrenciler kendilerini rahat ve güvende hissederek, fikirlerini ve düşüncelerini özgürce paylaşmaya daha meyilli olurlar. Bu da öğretmenlerin öğrenciyi daha iyi tanınmasına ve ona uygun şekilde rehberlik etmesine olanak tanır. Özellikle ilkökulları öğrencinin kişilik gelişimi bakımından üretken ve çalışkan dönemi olarak kabul edilir (Bickmore, 1999, s. 46; Hauver, Zhao, & Kobe, 2017, s. 296). Sağlıklı geçirilmesi durumunda öğrencilerin özgüvenini geliştirir. Saygınlık ve öğrenmeye teşvik etme gibi değerlerin de kazanımını sağlar (Başar vd., 2018, s. 12). Sağlıklı geçirilen bu süreç akademik başarı, motivasyon, sosyal duygu gelişimi gibi birçok faydayı da beraberinde getirir (Christophel, 1990, s.324). Öğrenci-öğretmen arasındaki güven, etkili bir öğrenme ortamının oluşmasında temel bir belirleyici olarak öne çıkmaktadır. Bu güven ilişkisi, öğretmenlerin öğrencilerle açık, adil ve empatik bir iletişim kurmaları; öğrencilerin duygusal ihtiyaçlarına duyarlı, tutarlı ve saygıya dayalı bir tutum sergilemeleriyle güçlenmektedir (Roorda vd., 2011, s. 499). Öğrencilerin kendilerini ifade edebilecekleri güvenli bir sınıf ortamının oluşturulması, öğretmenlerin öğrencileri dikkatle dinlemesi, yapıcı geri bildirim sunması ve başarıyı görünür kılması, öğrencilerin özsaygılarını ve öğrenmeye katılım düzeylerini artırmaktadır (Fauth vd., 2007, s. 7). Ayrıca öğretmenlerin beklentiler konusunda tutarlı ve adil olmaları, öğrencilerin bireysel farklılıklarını tanımaları ve kişisel alanlarına saygı göstermeleri, güven ilişkisinin sürdürülebilirliğine katkı sağlamaktadır (Wubbels & Brekelmans, 2005, s. 19). Bu bağlamda öğrenci-öğretmen arasındaki güven, yalnızca bireyler arası bir duygu durumu değil; sınıf içi etkileşimi, akademik katılımı ve öğrenme sürecinin niteliğini doğrudan etkileyen yapısal bir unsur olarak değerlendirilmektedir.

### Açık ve Empatik İletişim Yaklaşımlarıyla Öğrenci Katılımını Artırmak

Açık iletişim, öğretmenlerin öğrencilere beklentilerini, öğrenme hedeflerini ve ders içi yönergeleri net ve anlaşılır biçimde iletebilmesini ifade eder. Bu tür bir iletişim, belirsizliği azaltarak öğrencilerin öğrenme sürecine daha bilinçli ve etkin katılım göstermelerini kolaylaştırmaktadır (Jones & Smith, 2019, s. 202). Öğrencilerin düşüncelerini özgürce ifade edebilecekleri, hata yapma kaygısı taşımadan katkı sunabilecekleri güvenli bir sınıf ortamının oluşturulması, katılım düzeyini artıran temel unsurlar arasında yer almaktadır. Empatik iletişim ise öğretmenin, öğrencilerin duygusal, sosyal ve bilişsel ihtiyaçlarını fark edebilmesini ve bu ihtiyaçlara duyarlı bir etkileşim biçimi geliştirmesini kapsamaktadır. Öğrencilerin duygu ve

düşüncelerinin dikkate alınması, kendilerini değerli hissetmelerini sağlamakta; bu durum öğrencilerin özgüvenlerini ve derse yönelik olumlu tutumlarını güçlendirmektedir. Empati temelli bir iletişim yaklaşımı, öğrencilerin yalnızca akademik değil, duygusal olarak da öğrenme sürecine bağlanmalarını desteklemektedir.

Açık ve empatik iletişimin birlikte ele alınması, öğrenci katılımının sürdürülebilirliği açısından kritik bir rol oynamaktadır. Öğretmenlerin öğrencileri dikkatle dinlemesi, görüş ve deneyimlerini ciddiye alması, yapıcı ve geliştirici geri bildirimler sunması, öğrencilerin derse aktif katılımını teşvik etmektedir. Bu tür iletişim pratikleri, öğrencilerin öğrenme sorumluluğunu üstlenmelerini kolaylaştırmakta; sınıf içi etkileşimi, motivasyonu ve akademik başarıyı olumlu yönde etkilemektedir. Bu bağlamda açık ve empatik iletişim, öğrenci katılımını artıran pedagojik bir araç olmanın ötesinde, öğrenme ortamının niteliğini belirleyen yapısal bir unsur olarak değerlendirilmektedir.

### **Çok Kültürlü Sınıflarda Kültürel Farkındalık ve Anlayış Geliştirmek**

Küreselleşme ve göç hareketleri, günümüz eğitim ortamlarında çok kültürlü sınıfların yaygınlaşmasına neden olmakta; farklı kültürel, dilsel ve deneyimsel arka planlara sahip öğrencilerin aynı öğrenme ortamını paylaşmasını giderek daha olağan hâle getirmektedir. Bu durum, sınıf içi iletişim ve etkileşim süreçlerinde kültürel farkındalığı temel bir gereklilik olarak öne çıkarmaktadır. Öğrencilerin farklı kültürel kimliklerinin tanınması ve değer görmesi, onların kendilerini kabul edilmiş ve desteklenmiş hissetmelerini sağlamakta; bu durum sınıf içi iletişimi ve iş birliğini güçlendirmektedir (Yazıcı vd., 2016, s. 947).

Çok kültürlü sınıflarda kültürel farkındalık, yalnızca bireysel düzeyde bir duyarlılık değil, aynı zamanda önyargıların ve ayrımcı tutumların azaltılmasına katkı sunan pedagojik bir yaklaşımdır. Öğrencilerin farklı kültürel perspektifleri tanınması ve anlaması, yanlış anlamaların ve kültürel gerilimlerin önüne geçilmesini kolaylaştırmakta; daha kapsayıcı ve hoşgörülü bir öğrenme ortamının oluşmasına zemin hazırlamaktadır (Nesdale, 2001, s. 342). Bu bağlamda anlayış geliştirme, öğrencilerin empati kurma becerilerini destekleyen ve kültürel çeşitliliği bir zenginlik olarak kavramsallaştıran bir süreç olarak değerlendirilmektedir (Ward, vd, 2001, s. 88).

Kültürel farkındalık ve anlayışın geliştirilmesi, aynı zamanda öğrencilerin küresel vatandaşlık bilinci kazanmalarına da katkı sağlamaktadır. Farklı kültürel bakış açılarıyla etkileşim kurabilen öğrenciler, küresel sorunlara daha duyarlı yaklaşmakta ve iş birliğine dayalı çözüm üretme becerileri geliştirmektedir (Banks, 2008; Byram, 2008, s. 22). Bu sürecin etkili biçimde yürütülebilmesi için öğretmenlerin kültürel farkındalık ve çeşitlilik yönetimi konusunda mesleki olarak desteklenmeleri önem taşımaktadır. Öğretmenlerin kültürel çeşitliliği tanıyan ve kapsayıcı pedagojik yaklaşımlar geliştirmesi, çok kültürlü sınıflarda iletişimin niteliğini artırarak öğrenme ortamlarını daha eşitlikçi ve katılımcı hâle getirmektedir (Banks, 2015, s. 71).

### **Bireysel Öğrenme Farklılıkları ve Öğretmen–Öğrenci İletişiminin Uyarlanması**

Eğitimde makro düzeyde belirlenen politik, kültürel ve teknolojik çerçeveler, öğrenme sürecinde somut karşılığını öğretmen ve öğrenci arasındaki iletişim anında bulmaktadır. Bu bağlamda öğrenci–öğretmen ilişkisi, yalnızca pedagojik bir etkileşim değil, öğrenmenin niteliğini belirleyen temel bir iletişim süreci olarak değerlendirilmektedir (Illeris, 2018, s. 43). Öğrenciler arasında iletişim tercihleri, katılım biçimleri ve öğrenmeye yönelik tutumlar bakımından önemli farklılıklar bulunmakta; bu durum öğretmen–öğrenci iletişiminin esnek ve uyarlanabilir biçimde yapılandırılmasını gerekli kılmaktadır. Eğitim alanında uzun süredir kabul gören bir yaklaşım, öğrencilerin bilgiyi edinme ve anlamlandırma süreçlerinde bireysel

farklılıklar gösterdiğiidir. Her ne kadar öğrenme stilleri kavramı tek başına açıklayıcı bir model olarak eleştirilse de bireysel öğrenme farklılıklarını anlamada öğretmenlere önemli bir farkındalık zemini sunduğu ifade edilmektedir (Pashler vd., 2009, s. 105). Öğretim sürecinde görsel, işitsel ve deneysel öğrenme kanallarının birlikte kullanılması; öğrencilerin öğrenme sürecine katılımını ve ders içi etkileşimi güçlendirmektedir (Tomlinson, 2014, s. 28). Bu yaklaşım, tek tip öğretim anlayışı yerine farklı öğrenme gereksinimlerine yanıt verebilen kapsayıcı öğretim pratiklerinin önemine işaret etmektedir.

Bireysel öğrenme farklılıklarına duyarlı bir iletişim yaklaşımı, öğrencilerin yalnızca akademik başarılarını değil, aynı zamanda özsaygılarını ve öğrenme motivasyonlarını da olumlu yönde etkilemektedir. Öğrencilerin kendi öğrenme süreçlerini tanımaları ve bu süreçlerin öğretmen tarafından dikkate alınması, öğrencilerin öğrenme sorumluluğunu üstlenmelerini ve derse aktif katılımlarını kolaylaştırmaktadır (Hattie, 2009, s. 37). Bu durum, öğretmen-öğrenci iletişimini tek yönlü bir bilgi aktarımından çıkararak karşılıklı etkileşime dayalı bir öğrenme ilişkisine dönüştürmektedir. Öğretmen yetiştirme süreçlerinde iletişim odaklı yetkinliklerin güçlendirilmesi gerekmektedir (bkz. Tablo 3).

**Tablo 3.** Öğretmen Eğitiminde İletişim Odaklı Yetkinlik Alanları

Yetkinlik Alanı	İçerik	Kaynak
İletişim	Empati, geri bildirim	Roorda vd. (2011)
Kültürel	Çok kültürlü sınıf yönetimi	Banks (2015)
Dijital	Dijital pedagojik yeterlik	UNESCO
Kapsayıcı	Nöroçeşitlilik farkındalığı	Armstrong

**Kaynak:** Roorda vd. (2011), Banks (2015), UNESCO ve Armstrong verileri baz alınarak yazar tarafından sentezlenmiştir.

Bu çerçevede bireysel öğrenme farklılıklarının gözetilmesi, eğitimde kapsayıcılık ve eşitlik hedefleriyle doğrudan ilişkilidir. Öğretmenlerin öğrencilerin bilişsel, duygusal ve iletişimsel özelliklerini dikkate alan pedagojik yaklaşımlar geliştirmesi; nöroçeşitlilik ve kültürel çeşitlilikle birlikte ele alındığında, daha adil ve etkili öğrenme ortamlarının oluşturulmasına katkı sağlamaktadır (UNESCO, 2020, s. 14). Bu yaklaşım, eğitimde iletişimin yalnızca destekleyici bir araç değil, öğrenme sürecinin kurucu bir bileşeni olduğunu ortaya koymaktadır.

Özetle bulgular; dijital uçurum, kültürel farklılıklar ve nöroçeşitlilik gibi unsurların eğitim sisteminin her katmanında birbirini tetiklediğini göstermektedir. Bu sentez, çalışmanın girişinde iddia edilen 'eğitimin stratejik bir iletişim alanı olduğu' tezini doğrulamakta ve çözümün makro politikadan mikro sınıf içi empatiye kadar uzanan bütüncül bir iyileştirmeye mümkün olacağını ortaya koymaktadır.

## SONUÇ

Bu çalışma, eğitimde iletişimi yalnızca sınıf içi pedagojik bir etkileşim alanı olarak değil; politik, kültürel, teknolojik ve bireysel boyutların kesişiminde şekillenen sistemsel bir süreç olarak ele alırken; eğitimde iletişimi açıklamak üzere makro, mezo, mikro ve bireysel düzeyleri bütünleştiren sistemsel bir kavramsal model önererek; eğitim politikaları, öğretmen eğitimi ve sınıf içi etkileşim süreçleri arasında kuramsal bir bağ kurmaktadır. 21. yüzyılda dijitalleşmenin hızlanması, toplumsal eşitsizliklerin derinleşmesi, göç ve kültürel çeşitliliğin artması, eğitim ortamlarını daha karmaşık ve çok katmanlı hâle getirmiştir. Bu dönüşüm sürecinde öğrenci-öğretmen iletişimi, öğrenmenin niteliğini belirleyen temel bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Çalışma kapsamında incelenen literatür, araçları ve ortamlarının büyük ölçüde eğitim

politikaları, müfredat yapıları ve kurumsal yönelimler tarafından belirlendiğini ortaya koymaktadır.

Elde edilen bulgular, dijital uçurumun, kültürel farklılıkların, dil engellerinin ve nöroçeşitlilik bağlamında ele alınması gereken öğrenme farklılıklarının, eğitimde iletişimi sınırlandıran temel yapısal sorun alanları olduğunu göstermektedir. Bu sorunlar çoğu zaman bireysel yeterlilikler, öğretmen tutumları ya da öğrenci motivasyonu çerçevesinde ele alınmakta; oysa iletişim engellerinin ortaya çıkışı ve sürdürülmesi büyük ölçüde eğitim sisteminin politik tercihleri, öğretmen yetiştirme modelleri ve kapsayıcılık düzeyiyle ilişkilidir. Özellikle dezavantajlı grupların, göçmen öğrencilerin ve nöroçeşitli bireylerin eğitim süreçlerinde karşılaştıkları iletişimsel güçlükler, eğitimde fırsat eşitliği ilkesini zayıflatmakta ve öğrenme süreçlerine katılımı sınırlamaktadır. Çalışma, öğrenci-öğretmen ilişkisini bu sistemsel çerçevenin merkezine yerleştirerek; güven, empati, açık iletişim, kültürel farkındalık ve bireysel öğrenme farklılıklarının sınıf içi etkileşimi doğrudan etkilediğini ortaya koymuştur. Öğrenci katılımının, yalnızca pedagojik tekniklerle değil, öğretmenin iletişim biçimi, sınıf iklimi ve öğrencilerin kendilerini değerli hissettikleri kapsayıcı ortamlarla güçlendiği görülmektedir. Bu bağlamda öğretmenlerin empatik, adil ve esnek iletişim yaklaşımları geliştirmeleri, iletişim engellerinin aşılmasında belirleyici bir rol oynamaktadır.

Araştırma bulguları, öğretmen eğitiminin yeniden ele alınması gerektiğine de işaret etmektedir. Öğretmen yetiştirme süreçlerinin yalnızca alan bilgisi ve ölçme-değerlendirme becerileriyle sınırlı kalmaması; iletişim becerileri, kültürel farkındalık, dijital okuryazarlık, kapsayıcı pedagojiler ve nöroçeşitlilik konularını içeren bütüncül bir yapıya kavuşturulması gerekmektedir. Bu tür bir yaklaşım, öğretmenlerin sınıf içi iletişimi daha bilinçli biçimde yönetmelerini sağlarken, öğrencilerin öğrenme sürecine aktif ve eşit katılımını da destekleyecektir. Bunun yanı sıra eğitim politikalarının, iletişim boyutunu görünür kılacak şekilde yapılandırılması önem taşımaktadır. Müfredatın esnekleştirilmesi, öğretim süreçlerinde tek tip yaklaşımların terk edilmesi ve farklı öğrenme ihtiyaçlarına yanıt verebilen uygulamaların desteklenmesi, eğitimde iletişimin niteliğini artıracak yapısal adımlar arasında yer almaktadır. Dijital teknolojilerin eğitimde etkin kullanımı kadar, bu teknolojilere erişimdeki eşitsizliklerin giderilmesi ve öğretmenlerin dijital pedagojik yeterliliklerinin geliştirilmesi de iletişim temelli eğitim politikalarının ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilmelidir.

Eğitimde iletişim sorunlarının tekil ve yüzeysel müdahalelerle çözülemeyeceğini; aksine politik, kültürel, pedagojik ve teknolojik düzeyleri kapsayan sistemsel yaklaşımlara ihtiyaç duyulduğunu söylemek mümkün. Eğitimde iletişimin güçlendirilmesi, yalnızca akademik başarıyı artırmakla sınırlı kalmamakta; aynı zamanda daha katılımcı, demokratik ve eşitlikçi öğrenme ortamlarının inşasına katkı sunmaktadır. Bu yönüyle çalışma, eğitimde iletişimi merkezine alan bütüncül değerlendirmelerin hem eğitim politikalarına hem de öğretmen yetiştirme süreçlerine rehberlik edebilecek güçlü bir kavramsal çerçeve sunduğunu göstermekte ve eğitimde iletişimi açıklamak üzere makro, mezo, mikro ve bireysel düzeyleri bütünleştiren sistemsel bir kavramsal model önermektedir.

## KAYNAKÇA

- Apple, M. W. (2018). *The struggle for democracy in education: Lessons from social realities*. New York: Routledge.
- Apple, M. W., & Beane, J. A. (2007). *Democratic schools: Lessons in powerful education*. Portsmouth, NH: Heinemann.

- Banks, J. A. (2008). Diversity, group identity, and citizenship education in a global age. *Educational Researcher*, 37(3), 129–139. <https://doi.org/10.3102/0013189X08317501>
- Banks, J. A. (2015). *Cultural diversity and education: Foundations, curriculum, and teaching*. New York: Routledge.
- Başar, M., Doğan, M. C., Şener, N., Uzun, Ö., & Topal, H. (2018). İlkokulda öğretmen–öğrenci iletişimi. *Uşak Üniversitesi Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 1–17.
- Bickmore, K. (1999). Elementary curriculum about conflict resolution: Can children handle global politics? *Theory & Research in Social Education*, 27(1), 45–69.
- Booth, W. C., Colomb, G. G., & Williams, J. M. (2016). *The craft of research*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. İçinde J. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* (ss. 241–258). New York: Greenwood.
- Byram, M. (2008). *From foreign language education to education for intercultural citizenship: Essays and reflections*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241–1299.
- Cummins, J. (2000). *Language, power and pedagogy*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Cummins, J. (2001). *Negotiating identities: Education for empowerment in a diverse society*. Los Angeles, CA: California Association for Bilingual Education.
- Cummins, J. (2024). What pedagogical principles underlie reciprocal intercultural learning? İçinde L. Jin & P. Cortazzi (Eds.), *Language and culture education* (ss. 183–198). Cham: Springer. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-69280-2\\_11](https://doi.org/10.1007/978-3-031-69280-2_11)
- Dunn, A. H., Sondel, B., & Baggett, H. C. (2018). “I don’t want to come off as pushing an agenda”: How contexts shaped teachers’ pedagogy in the days after the 2016 U.S. presidential election. *American Educational Research Journal*, 56(2), 444–476. <https://doi.org/10.3102/0002831218794892>
- Eshet-Alkalai, Y. (2004). Digital literacy: A conceptual framework for survival skills in the digital era. *Journal of Educational Multimedia and Hypermedia*, 13(1), 93–106.
- Eynon, R., & Geniets, A. (2016). The digital skills paradox: How do digitally excluded youth develop skills to use the internet? *Learning, Media and Technology*, 41(3), 463–479.
- Fauth, B., Decristan, J., Rieser, S., Klieme, E., & Büttner, G. (2014). Student ratings of teaching quality in primary school: Dimensions and prediction of student outcomes. *Learning and Instruction*, 29, 1–9.
- Fraser, N. (1997). *Justice interruptus: Critical reflections on the “postsocialist” condition*. New York: Routledge.
- Freire, P. (1970). *Pedagogy of the oppressed*. New York: Continuum.
- García, O., & Wei, L. (2014). *Translanguaging: Language, bilingualism and education*. London: Palgrave Macmillan.
- Gay, G. (2010). *Culturally responsive teaching: Theory, research, and practice*. New York: Teachers College Press.

- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books.
- Giroux, H. A. (1983). *Theory and resistance in education*. South Hadley, MA: Bergin & Garvey.
- Giroux, H. A. (2011). *On critical pedagogy*. New York: Bloomsbury.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London: Sage.
- Hattie, J. (2009). *Visible learning: A synthesis of over 800 meta-analyses relating to achievement*. London: Routledge.
- Hauver, J., Zhao, X., & Kobe, J. F. (2017). Performance as pedagogy: Children's trust and the negotiation of subjectivities in the context of deliberative dialogue. *Theory & Research in Social Education*, 45(3), 293–317.
- Hess, D. E., & McAvoy, P. (2015). *The political classroom: Evidence and ethics in democratic education*. New York: Routledge.
- Illeris, K. (2018). *Contemporary theories of learning* (2. bs.). London: Routledge.
- Kymlicka, W. (2003). *Multicultural citizenship*. Oxford: Oxford University Press.
- Lareau, A. (2011). *Unequal childhoods: Class, race, and family life* (2. bs.). Berkeley, CA: University of California Press.
- Levin, B. (2001). *Reforming education: From origins to outcomes*. London: Routledge.
- Livingstone, S., & Helsper, E. J. (2007). Gradations in digital inclusion: Children, young people and the digital divide. *New Media & Society*, 9(4), 671–696. <https://doi.org/10.1177/1461444807080335>
- Nesdale, D. (2001). The role of ethnicity and ethnic identity in the formation of inter-ethnic attitudes in children. *International Journal of Intercultural Relations*, 25(3), 331–343.
- Norman, D. (2013). *The design of everyday things*. New York: Basic Books.
- OECD. (2022). *Education at a glance 2022: OECD indicators*. Paris: OECD Publishing.
- Ong-Dean, C. (2009). *Distinguishing disability: Parents, privilege, and special education*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Pashler, H., McDaniel, M., Rohrer, D., & Bjork, R. (2009). Learning styles: Concepts and evidence. *Psychological Science in the Public Interest*, 9(3), 105–119. <https://doi.org/10.1111/j.1539-6053.2009.01038.x>
- Payne, K. A., & Journell, W. (2019). "We have those kinds of conversations here...": Addressing contentious politics with elementary students. *Teaching and Teacher Education*, 79, 73–82. <https://doi.org/10.1016/j.tate.2018.12.008>
- Pintrich, P. R. (2003). A motivational science perspective on the role of student motivation in learning and teaching contexts. *Journal of Educational Psychology*, 95(4), 667–686.
- Punch, K. F. (2014). *Introduction to social research: Quantitative and qualitative approaches*. London: SAGE.
- Ragnedda, M. (2017). *The third digital divide: A Weberian approach to digital inequalities*. London: Routledge.

- Reay, D. (2006). The zombie stalking English schools: Social class and educational inequality. *British Journal of Educational Studies*, 54(3), 288–307.
- Rizvi, F., & Lingard, B. (2010). *Globalizing education policy*. London: Routledge.
- Roorda, D. L., Koomen, H. M., Spilt, J. L., & Oort, F. J. (2011). The influence of affective teacher–student relationships on students' school engagement and achievement. *Review of Educational Research*, 81(4), 493–529. <https://doi.org/10.3102/0034654311421793>
- Sen, A. (2009). *The idea of justice*. Cambridge, MA: Belknap Press.
- Smith, P. L., & Ragan, T. J. (2005). *Instructional Design* (3. bs.). Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- Sünbül, A. M. (2010). Öğretmen eğitimi ve kültürel farklılıklar. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, 16(1), 543–559.
- Tomlinson, C. A. (2014). *The differentiated classroom: Responding to the needs of all learners* (2. bs.). Alexandria, VA: ASCD.
- UNESCO. (2017). *A guide for ensuring inclusion and equity in education*. Paris: UNESCO.
- UNESCO. (2020). *Global education monitoring report: Inclusion and education*. Paris: UNESCO Publishing.
- UNICEF. (2015). *The convention on the rights of the child: A guide*. New York, NY: UNICEF.
- Ward, C., Bochner, S., & Furnham, A. (2001). *The psychology of culture shock*. London: Routledge.
- Warschauer, M., & Matuchniak, T. (2010). New technology and digital worlds: Analyzing evidence of equity in access, use, and outcomes. *Review of Research in Education*, 34, 179–225.
- World Bank. (2021). *The state of the global education crisis*. Washington, DC: World Bank Publications.
- Wubbels, T., & Brekelmans, M. (2005). Two decades of research on teacher–student relationships in class. *International Journal of Educational Research*, 43(1–2), 6–24.
- Yazıcı, F., Pamuk, A., & Yıldırım, T. (2016). Tarih öğretmen adaylarının çokkültürlülük ve yurtseverlik tutumları. *Electronic Turkish Studies*, 11(11), 947–964.
- Zembylas, M. (2007). Emotional ecology: The intersection of emotional knowledge and pedagogical content knowledge in teaching. *Teaching and Teacher Education*, 23(4), 355–367.

# CUMHURİYET DÖNEMİ BASININDA FİKİR GAZETECİLİĞİ VE KÜLTÜR-SANAT HABERCİLİĞİ ARASINDA BİR KÖPRÜ: AĞAÇ DERGİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Merve ŞENTÖREGİL<sup>1</sup>

Araştırma Makalesi

DOI: 10.5281/zenodo.19312854

Geliş Tarihi: 23.02.2026

Kabul Tarihi: 23.03.2026

## ÖZET

Bu çalışma 1936 yılında Necip Fazıl Kısakürek tarafından yayınlanan Ağaç dergisinin kültür-sanat haberciliği ve fikir gazeteciliği pratiklerini hangi içerik ve üslup özellikleriyle ortaya koyduğunu nitel bir yaklaşımla incelemektedir. Ağaç dergisinin Kitap-Mecmua-Gazete ve Aktüalite başlıklı bölümleri betimsel analiz yöntemiyle incelenmiş, bu sayfalarda yer verilen yazıların konuları, yazarları ve dil-üslup özellikleri belirlenmiştir. Bulgular Ağaç dergisinin Kitap-Mecmua-Gazete sayfalarında tanınmış yazarlara dair değerlendirmelere, eser incelemelerine, yerli-yabancı gazete ve dergilerden pasajlara, kişisel atışmalara, edebî eleştirilere ve düşünce akımlarının kritiğini yapan yazılara yer verildiğini göstermektedir. Ciddi konuların ele alınması, yorumlayıcı ve eleştirel bir anlatımın öne çıkması, okurun belirli konular üzerinde düşünmeye yönlendirilmesi, Ağaç dergisinin Kitap-Mecmua-Gazete sayfalarındaki içeriklerinin birer fikir gazeteciği örneği olarak okunmasına olanak tanımaktadır. Ağaç dergisinin güncel olayları konu edinen Aktüalite sayfalarında ise konser, opera ve sergiler, Avrupa'daki akademi üyelikleri, tanınmış sanatçı ve edebiyatçıların ölümleri, uluslararası konferans ve seminerler gibi sanatsal ve kültürel olaylara dair haberlere yer verildiği belirlenmiştir. Kültür-sanat haberciliğinin bilgi aktarmanın yanında yorum ve öneri barındırma özelliği Aktüalite sayfalarındaki yazılarda açıkça görülebilmekte, haberler çoğu zaman yazarının görüş ve değerlendirmeleriyle okura sunulmaktadır. Özetle yayınlandığı dönemin kültür, sanat ve düşünce ajandasını yakından izleyen Ağaç dergisi, Aktüalite ve Kitap-Mecmua-Gazete bölümlerinde yer verdiği içerikleriyle kültür-sanat haberciliği ve fikir gazeteciliği örnekleri ortaya koymuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Kültür-Sanat Haberciliği/Gazeteciliği, Fikir Gazeteciliği, Ağaç Dergisi, Necip Fazıl Kısakürek.

## A Bridge Between Opinion Journalism and Culture-Art Reporting in the Press of The Republican Era: An Analysis of Ağaç Magazine

### ABSTRACT

This study examines the cultural-artistic journalism and opinion journalism practices of the Ağaç magazine, published by Necip Fazıl Kısakürek in 1936, through a qualitative approach, focusing on its content and stylistic features. The sections of Ağaç magazine titled Book-Magazine-Newspaper and Current Affairs were examined using descriptive analysis methods,

<sup>1</sup> Arş. Gör. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi İletişim Fakültesi, mervesentoregil@sdu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7576-0376

and the topics, authors, and language-style characteristics of the articles featured on these pages were determined. The findings show that the Book-Magazine-Newspaper pages of Ağaç magazine feature evaluations of well-known authors, reviews of works, passages from domestic and foreign newspapers and magazines, personal exchanges, literary criticism, and articles critiquing schools of thought. The treatment of serious topics, the prominence of interpretive and critical narration, and the encouragement of readers to reflect on specific issues allow the content of the Book-Magazine-Newspaper pages of Ağaç magazine to be read as examples of opinion journalism. The Current Affairs pages of Ağaç magazine, which covered current events, featured news about artistic and cultural events such as concerts, operas, exhibitions, European academy memberships, the deaths of renowned artists and writers, and international conferences and seminars. The feature of culture and arts journalism that includes commentary and suggestions, in addition to conveying information, is clearly visible in the articles on the Current Affairs pages, where news is often presented to readers with the author's opinions and assessments. In summary, Ağaç magazine, which closely followed the cultural, artistic, and intellectual agenda of its time, presented examples of cultural and artistic journalism and opinion journalism through the content it featured in its Current Affairs and Books-Magazines-Newspapers sections.

**Keywords:** Culture and Arts Reporting/Journalism, Opinion Journalism, Ağaç Magazine, Necip Fazıl Kısakürek.

## GİRİŞ

Cumhuriyet ilanıyla birlikte Türkiye bir dönüşüm sürecine girmiş, modern bir toplumun inşasına yönelik pek çok politika ve uygulama ortaya konmuştur. Modernleşme hedefine bağlı olarak Latin harflerine geçilmesi, üniversitelere yönelik reformlar, Halkevleri ve Millet Mektepleri'nin açılması gibi pek çok yenilik hayata geçirilmiştir. Bu dönemde kültür-sanat alanı da modernleşmenin önemli bir bileşeni olarak ele alınmış, yabancı eserlerin Türkçeye çevrilmesi, yurt dışından yabancı hoca ve sanatçıların ülkeye getirilmesi, yayıncılık faaliyetlerinin düzenlenmesi gibi adımlar atılmıştır.

Erken Cumhuriyet döneminde eğitim ve kültürel alandaki hareketliliğe rağmen basının daha sınırlı bir ortamda faaliyet gösterdiği bilinmektedir. Takrir-i Sükûn kanunu ve tek parti döneminin denetleyici yaklaşımları basının özgürlük alanını daraltmış, özellikle de siyasi yayınlar üzerinde kapatmaya varan kısıtlamalar uygulanmıştır. Böylesi bir politik atmosferde fikir ve edebiyat dergiciliği yoğunlaşmış, Cemil Meriç'in "*hür tefekkürün kalesi*" (Meriç, 2005, s. 102-103) olarak gördüğü dergiler dönemin ideolojik ve kültürel tartışmalarına yön vermiştir. 14 Mart 1936 yılında Necip Fazıl Kısakürek tarafından çıkarılmaya başlanan Ağaç dergisi de bu yayınlar arasındadır. "*Sanat-Fikir-Aksiyon*" mottosuyla haftalık olarak yayınlanan Ağaç, Necip Fazıl başta olmak üzere dönemin önemli düşünür ve edebiyatçıları bir araya getirmiştir.

Necip Fazıl Kısakürek Türk edebiyatında ve fikir hayatında şiirleri, denemeleri, köşe yazıları ve tiyatro yazarlığıyla önemli bir yer tutmaktadır. Necip Fazıl'ın eserleri pek çok farklı akademik çalışmaya konu olmuştur. Özellikle de 1943-1978 yılları arasında çıkardığı ve zaman içerisinde bir düşünce hareketinin yayını haline gelen Büyük Doğu dergisi hakkında çok sayıda akademik inceleme mevcuttur. Necip Fazıl'ın çıkardığı ilk dergi olan Ağaç ise yazarın diğer eser ve yayınlarına kıyasla daha az araştırılmıştır. Oysa Ağaç dergisini Necip Fazıl'ı Büyük Doğu'yu çıkarmaya hazırlayan bir basamak olarak düşünmek mümkündür. Ağaç dergisine odaklanan bu çalışma öncelikle literatürdeki bu eksikliği giderme çabasıdır. Ayrıca Necip Fazıl'ın eserleri üzerine yapılan çalışmaların önemli bir bölümü yazarın edebî yönü, geçirdiği düşünsel

dönüşüm ve ideolojik konumlanışı üzerinedir. Buna karşın Necip Fazıl'ın yayınlarını gazetecilik perspektifinden değerlendiren çalışmalara da ihtiyaç vardır, nitekim Ağaç dergisi edebî metinlerin yanı sıra fikir yazılarına ve kültür-sanat haberlerine de yer vermiş, dönemin kültürel ve entelektüel tartışmalarının nabzını tutmuştur. Bu çalışma, Ağaç'ı yalnızca edebî bir dergi olarak değil, aynı zamanda kültür-sanat haberciliği ve fikir gazeteciliği pratiklerine yer veren bir yayın olarak konumlandırmakta, onu gazetecilik perspektifiyle incelemesi yönünden literatürdeki diğer çalışmalardan ayrılmaktadır. Çalışma Ağaç dergisinin Kitap-Mecmua-Gazete ve Aktüalite sayfalarını içerik ve üslup özellikleri açısından inceleyerek fikir gazeteciliği ve kültür-sanat haberciliği pratiklerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

## 1. CUMHURİYET DÖNEMİ KÜLTÜREL ORTAMI VE DERGİCİLİK

Cumhuriyetin ilk yılları pek çok alanda olduğu gibi hem basında hem de kültür-sanat alanında gelişme ve yeniliklere tanık olmuştur. Katoğlu, günümüzdeki kültür yaşamının, eğitimde kurumsallaşmanın ve esasların büyük bölümünün cumhuriyetin ilk çeyreğinde atılan adımlarla şekillendiğini belirtmektedir. Cumhuriyet dönemindeki eğitim, kültür, sanat hayatı ve bu alandaki kurumların bir kısmı Osmanlı'dan miras alınmış, birçoğu da yeni kurulan cumhuriyetin ve yapılan devrimlerin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. 1928'de Latin harflerinin kabulü, 1929'da Millet Mektepleri'nin açılması, 1932'de Halkevleri ve Türk Dil Kurumu'nun kurulması, 1933'de Darülfünun yerine İstanbul Üniversitesi'nin kurulması ve ilk üniversite kanununun hazırlanması, 1936'da Ankara'da Devlet Konservatuvarı'nın eğitime başlaması, kuruma Almanya'dan hoca ve sanatçıların getirilmesi, 1940'ta Milli Eğitim Bakanlığı tarafından "Dünya Edebiyatından Tercüme" dizisinin yayınlanmaya başlanması bu dönemin öne çıkan gelişmelerine örnektir (Katoğlu, 1989, s. 396-397).

Türkiye'nin kültür, sanat ve eğitim alanında etkisi uzun yıllar hissedilen ve tartışılan pek çok uygulama dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'in öncülüğünde gerçekleşmiştir. Klasik dil eğitimi veren okulların açılması, konservatuvarın kurulması, farklı fakülteleriyle Ankara Üniversitesi'nin kurumsallaşması, Türkiye'deki yayıncılık faaliyetlerinin düzenlenmesine yönelik adımlar ve bugün bile üzerinde tartışılan köy enstitüleri Hasan Ali Yücel'in bakanlığı döneminde gerçekleştirilmiştir (Bulut, 2008, s. 665).

Batı'nın gelişmişlik seviyesini yakalamayı amaçlayan yeni Cumhuriyet, bu doğrultuda kültür hayatının şekillenmesi ve yeni ürünler ortaya konmasına çabalamıştır. 1930'larda kültürel alanda yapılan yatırımlar ve yenilikler bu alandaki eksiklikleri gidermeye yöneliktir (Bulut, 2008, s. 672). 1930'lardan sonra tercüme faaliyetlerinin hızlanması da bu amaç doğrultusunda atılan adımlar arasındadır. Çok sayıda Doğu ve Batı klasiği Türkçeye çevrilmiştir. Dönemin anlayışına uygun olarak Batı kaynaklı eserlere daha fazla ağırlık verildiği görülmektedir (Kayalı, 2001, s. 77). 1940 ve 1966 yılları arasında toplam 1120 (1247 cilt) eser Türkçeye tercüme edilmiştir ve bu tercüme faaliyetlerinin %39'luk bölümü Hasan Ali Yücel'in bakanlığı döneminde gerçekleşmiştir. En fazla tercümenin Fransız klasiklerinden yapıldığı (308 cilt eser) bilinmektedir. Bunu takiben Modern Tiyatro Eserleri (124 eser), Alman klasikleri (113 cilt) ve Şark-İslam klasiklerinden (66 cilt) de çeviriler yapılmıştır (Kayaoğlu, 1998, s. 306-307'den aktaran Bulut, 2008, s. 676).

Birinci Türk Neşriyat Kongresi de cumhuriyetin ilanından sonra Türk kültür hayatını etkileyen önemli olaylar arasındadır. Bu kongre 2-5 Mayıs 1939 tarihinde Ankara'da gerçekleştirilmiştir. Oldukça geniş kapsamlı olan kongrede yayıncılık faaliyetleri, hangi eserlerin tercüme edileceği, gençlere yönelik yayınların düzenlenmesi, eski harflerle basılmış eserlerin durumu gibi pek çok konuya yer verilmiştir. Bu kongreyi önemli kılan ilim ve sanat eserlerinin yayılmasına yönelik faaliyetlerinin yanı sıra okuma-yazmanın yaygınlaştırılması ve memleketin

her yerinde bir okuma seferberliği başlatılmasına dair esasların da konu edilmiş olmasıdır. Birinci Neşriyat Kongresi ulus-devletin inşa süresinde yayıncılık faaliyetlerine özel bir önem verildiğini gösteren ilk çalışma olması yönüyle de önemlidir. Kongre'nin beş yıl sonra tekrar yapılması kararlaştırılmış olsa da ikincisinin düzenlenmesi ancak 1975 yılında mümkün olabilmektedir (Kuşçi, 2021, s. 309-310).

Bilimsel ve sanatsal yazınların yanı sıra gazeteler de kültürel hayatın önemli bir bileşenidir. Ancak cumhuriyetin ilanı sonrası ve onu takip eden tek parti döneminde gazetelerin durumuna bakıldığında özgürlükçü bir ortamın olmadığı görülmektedir. Topuz'a göre bunun temel sebebi yeni rejimin henüz sağlam temeller üzerine oturtulamaması ve cumhuriyeti tehlikeye sokacak her türlü davranışa karşı büyük bir hassasiyet gösterilmesidir. 1924 yılında Atatürk'ün İzmir'de gazetecilere verdiği bir yemekte sarfettiği sözler rejimin basından beklentisini net bir şekilde ortaya koymaktadır:

*"Arkadaşlar, Türk basını, milletin gerçek seda ve iradesinin kendini belirtmesi şekli olarak, Cumhuriyet'in çevresinde çelikten bir kale vücuda getirmelidir, bir fikir kalesi, bir zihniyet kalesi... Basın mensuplarından bunu istemek, Cumhuriyet'in hakkıdır. Bütün milletin samimi bir birlik ve dayanışma içinde bulunması bir zarurettir. Umumun selâmet ve saadeti bundadır. Mücadele bitmemiştir. Gerçekleri milletin kulağına ve vicdanına gereği gibi ulaştırmakta basının görevi çok, çok önemlidir..."* (Topuz, s. 143-146).

Topuz'a göre 1930'lu yıllarda oldukça sınırlı bir basın özgürlüğünden söz edilebilmektedir. Dönemin tek parti rejimi basını kontrol altında tutmaya çalışmış, muhalif sesler hükümetin hoşgörüsüne sığınarak cılız bir biçimde seslerini çıkarabilmişlerdir. 1925 yılında çıkarılan Takrir-i Sükûn Kanunu'nun da bunda etkisi büyüktür. Bu kanun hükümete basın özgürlüğünü istediği gibi kısıtlayabilme ve dilediği anda gazeteleri kapatabilme hakkı tanımaktadır. Nitekim bu haklar kâğıt üzerinde kalmamış, Takrir-i Sükûn ilan edildikten bir gün sonra Bakanlar Kurulu'nun kararıyla İstanbul'da altı gazete kapatılmıştır. Tevhid-i Efkâr, Son Telgraf, İstiklâl, Sebilürreşat, Aydınlık ve Orak Çekiç'in yayın hayatına son verilmiştir. Kapatılan gazeteler sadece İstanbul'dakilerden ibaret değildir. Adana'da Tokgöz, İzmir'de Sadayı Hak, Trabzon'da Kahkaha ve İstikbâl gazeteleri de aynı kaderi paylaşmıştır. Takrir-i Sükûn yalnızca dört yıl yürürlükte kalmış olsa da basının denetim altında tutulması çok daha uzun bir zamanı kapsamaktadır. Ulus Gazetesi başyazarı Falih Rıfkı Atay 1938'de kaleme aldığı bir yazısında şunları söylemektedir: *"Gazetecilerin iyileri sırf aşk yüzünden (meslek aşkı yüzünden) bu meslektedirler. Ancak pek iyi bilirler ki talihleri bir telefon darbesine bağlıdır."* (Topuz, s. 159-162).

Pek çok gazetenin kapatıldığı ya da rejimin görüşleri doğrultusunda yayın yapmak durumunda kaldığı 1930'lu yıllar fikir ve edebiyat dergiciliğinde bir artışa tanıklık etmiştir. Yakup Kadri ve Şevket Süreyya'nın yönettiği Kadro, Hüseyin Cahit'in Fikir Hareketleri, Yaşar Nabi Nayır'ın Varlık'ı, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun Yeni Adam'ı özel girişimlerle yayınlanan dergiler arasındadır. Ayrıca halkevleri tarafından yayınlanan yerel araştırma dergileri de dönemin kültürel ikliminde önemli bir yer tutmaktadır. Ülkü dergisi gibi halkevleri tarafından çıkarılan yayınlar hem folklor ve dil araştırmalarını teşvik etmiş hem de yeni yeteneklerin yetişmesini sağlayan bir okul işlevi görmüştür. Ayrıca Sedat Simavi'nin Yedigün'ü gibi dergiler okumayı sevdirmek bakımından da ayrı bir önem taşımaktadır (Koloğlu, 1992, s. 66).

Dönemin politik iklimi ve görüşlerinin yansımaları elbette yayınlanan dergilerde de görülebilmektedir. Halkevleri tarafından çıkarılan ve adını Mustafa Kemal Atatürk'ün koyduğu Ülkü (1933) dergisinde edebiyat, tarih, sanat, sosyoloji, felsefe gibi konuların yanı sıra Cumhuriyet Halk Fırkası popülizmi de yer almaktadır. 1932-1935 yılları arasında çıkarılan

Kadro dergisi de devletçi bir tutum sergileyerek Kemalist inkılabın ideolojini yaymayı amaçlamıştır. Tek parti döneminin dergileri arasında yer alan Atsız Mecmua da ulusal değerleri köylerde aramış ve köycülük düşüncesini merkeze almıştır (İhtiyar, 2018, s. 192).

Kültürel hayatın bir parçası olan dergilere kimi isimlerce özel bir önem atfedilmiştir. Koloğlu gazete ve derginin Türk modernleşmesindeki farklı işlevleri olduğunu belirtmekte, gazetelerin günlük politik çekişmelerle dolup taşarken dergilerin kitabın Batı toplumlarındaki misyonunu taşıdığını söylemektedir (Koloğlu, 1992, s. 91). Ahmed Hamdi Tanpınar da benzer bir görüştedir. Mecmua-i Fünûn dergisini<sup>2</sup> bir okula benzeten Tanpınar "*Bu mecmua bizde Büyük Fransız Ansiklopedisi'nin on sekizinci asırdaki rolünü oynar.*" demektedir. Tanpınar, Avrupa'da eğitim almış ya da İstanbul'da Fransızca öğrenmiş mevki sahibi gençleri bir araya getiren Mecmua-i Fünûn'u yayımlandığı zamanın en faydalı teşebbüsü olarak nitelendirmektedir (Tanpınar, 1988, s. 181-182). Cemil Meriç ise düşünsel bir ürün olarak dergilere ayrı bir önem atfetmekte, dergi, kitap ve gazete arasındaki farklara dair şunları kaleme almaktadır:

*"Kitap ve gazete ... biri zamanın dışındadır, öteki "an"ın kendisi. Kitap, beraber yaşar sizinle, beraber büyür. Gazete, okununca biter. Kitap fazla ciddi, gazete fazla sorumsuz. Dergi, hür tefekkürün kalesi. Belki serseri ama taze ve sıcak bir tefekkür. Kitap, çok defa tek insanın eseri, tek düşüncenin yankısı; dergi bir zekalar topluluğunun. Bir neslin vasiyetnamesidir dergi; vasiyetnamesi, daha doğrusu mesajı. Kapanan her dergi, kaybedilen bir savaş, hezimet veya intihar."* (Meriç, 2005, s. 102-103).

Kitap, gazete ya da dergi, her tür kültürel üretimin ve yayıncılık faaliyetinin kalbi bugün olduğu gibi cumhuriyet döneminde de İstanbul'dur. Osmanlı imparatorluğunun başkenti olması onu pek çok konuda olduğu gibi yazınsal ve düşünsel hayatın da merkezi haline getirmiştir. Ancak Ankara'nın yeni kurulan cumhuriyetin başkenti olması, bu şehirde de yayıncılık faaliyetlerinin gelişmesi ve İstanbul'da olduğu gibi kültürel bir merkezin oluşmasına fırsat sağlamıştır. Sayıları az olmakla birlikte kurum dergilerinin Ankara'da basılması da basım imkanlarının gelişmesine katkı sunmuştur (Çetin Baycanlar, 2007, s. 8). Modern bir toplum yaratma gayesi taşıyan yeni rejimin çeşitli atılımları da Ankara'da edebî hayatın gelişmesine öncülük etmiştir. Şehre kazandırılan üniversitelerle birlikte kültürel hayat canlanmış, Garip, II. Yeni, Hisar, Mavi gibi Türk edebiyatında iz bırakan topluluklar ortaya çıkmıştır. 1923-1960 yılları arasındaki dergi yayıncılığına bakıldığında da Ankara'nın önemli şehir olduğu anlaşılmaktadır. Varlık, Türk Dili, Ülkü, Türk Yurdu gibi uzun soluklu pek çok yayının yanı sıra Esin, Hep Gençlik, Arayış, Açık Oturum gibi kısa süreli dergiler de Ankara'da yayınlanmışlardır (Garan Gökşen ve Gökşen, s. 121-124).

### **1.1. Necip Fazıl Kısakürek ve Ağaç Dergisi**

Dönemin düşünce hayatında yazıları ve yayınlarıyla iz bırakan bir isim de Necip Fazıl Kısakürek'tir. Necip Fazıl Türk edebiyatında ve fikir hayatında 60 yıl boyunca başta şiir olmak üzere tiyatro, hikâye, roman, deneme, fıkra, tarihi, dini, tasavvufi incelemeler, siyasi-sosyal makaleler gibi farklı türlerde yazılar kaleme almıştır. Yazılarının yanı sıra 42 yıl boyunca dergi ve gazete çıkarmıştır (Alperen, 1994, s. 44).

Necip Fazıl'ın hayatına yakından bakıldığında 26 Mayıs 1905'te İstanbul'da doğduğu ve eğitimi bir aileden geldiği bilinmektedir. Eğitim hayatı boyunca yolu farklı okullara düşen Necip

<sup>2</sup> Mecmuayı Fünûn Osmanlı Devleti'nin ilk bilim ve fen dergisidir. Dergi Osmanlı'nın ilk sivil bilim örgütlenmesi olan Cem'iyet-i İlmîye-yi Osmâniye'nin yayın organıdır. (Türk Maarif Ansiklopedisi). Ayrıntılı bilgi için bakınız: Budak, A. (2011). Osmanlı'nın İlk Bilim Dergisi Mecmûa-i Fünûn. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Fazıl İstanbul Gedikpaşa'da Fransız ve Amerikan mektebinde, Büyük Reşit Paşa Numune Mektebi'nde ve Rehber-i İttihat Mektebi'nde öğrenim görmüş, Heybeliada Numune Mektebi'nden ise diplomasını almıştır. Heybeliada Bahriye Mektebi ve Darülfünun Felsefe Şubesi'nde de dersler almakla birlikte her ikisini de tamamlayamadan okumak için Paris'e gitmiştir. Paris'te iki yıl boyunca kendi deyimiyle bohem bir hayat yaşayan Necip Fazıl Türkiye'ye döndükten sonra İstanbul ve Anadolu'da farklı bankalarda memurluk, müfettişlik ve muhasebe müdürlüğü yapmış, bunların yanı sıra Ankara Devlet Konservatuarı, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, Robert Kolej gibi eğitim kurumlarında dersler vermiştir. 1942 yılından sonra memurluk hayatına son veren Necip Fazıl bu tarihten itibaren tamamen yazılarına ve yayıncılığa ağırlık vermiştir (Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, 2010, s. 628).

Necip Fazıl yazın hayatına erken yaşlarda adım atmıştır. İlk şiiri henüz 18 yaşındayken Yeni Mecmua'da yayınlanmış, iki yıl sonra ilk şiir kitabı olan Örümcek Ağrı'nı çıkarmıştır. 23 yaşında yazdığı Kaldırımlar şiiriyle bu alanda yeteneğini ispatlayan Necip Fazıl sanat çevrelerinin dikkatini ve beğenisini kazanmıştır. Genç yaşta ismini duyuran Necip Fazıl, 1928'de Cumhuriyet Gazetesi'nde şiirleriyle birlikte öyküleriyle de yer almayı başarmıştır. Şiir, öykü ve denemelerinin yanında Muhsin Ertuğrul'un etkisiyle tiyatroya yönelmiş, 1935'te kaleme aldığı Tohum ve diğer oyunları İstanbul Şehir Tiyatroları'nda sergilenmiştir (Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, 2010, s. 629).

Necip Fazıl gazetecilik mesleğine Paris'e gitmeden önce Vakit Gazetesi'nin İstanbul muhabirliğini yaparak başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı yıllarında ise günlük gazetelerde fıkra yazarlığı yapmıştır. Haber ve Son Telgraf gazeteleri Necip Fazıl'ın köşe yazarlığı yaptığı yayınlar arasındadır. Yazılarını 101 Çerçeve/1001 Çerçeve adı altında kaleme alan Necip Fazıl bu fıkraları ilerleyen yıllarda aynı isimle kitaplaştırmıştır (Alperen, 1994, s. 31-38). Necip Fazıl'ın gazete yazarlığı ona şair ve tiyatrocü kimliğinin yanı sıra farklı bir alanda da tanınırlık kazandırmıştır. Edebiyat alanında etkisini hissettiren Necip Fazıl gazete yazarlığı ile hem politik çevreler hem de daha geniş bir toplum kesimi tarafından bilinir hale gelmiştir. İkinci Dünya Savaşı nedeniyle artan gerilim ve habere duyulan ilgi gazete tirajlarına yansımış, Necip Fazıl'ın da yazılarının yer aldığı Son Telgraf gazetesinin satışları 7-8 binden 35-40 bine yükselmiştir (Türinay, 1994, s. 140-146).

Necip Fazıl sadece yazılarıyla değil yayıncılık yönüyle de öne çıkan bir isimdir. Çıkardığı Ağaç ve Büyük Doğu dergileriyle hem Türk kültür ve edebiyat tarihi, hem de fikir ve basın tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Özellikle Büyük Doğu dergisi Necip Fazıl'ın hayatında oldukça önemli bir yere sahiptir. 1943 yılında yayın hayatına başlayan Büyük Doğu dönem dönem sekteye uğrasa da toplam 35 yıl boyunca günlük, haftalık ve aylık olarak yayınlanmış, fikri, edebî, siyasi ve dini içerikli bir dergidir. Dergi başlangıçta şiir, öykü, eleştiri ve deneme türünde yazılar yayınlarken İkinci Dünya Savaşı'nın ardından kamuoyu oluşturmayı hedefleyen ve politik yönü ağır basan içeriklere yönelmiştir. Dergi farklı zamanlarda mahkeme kararları ve Bakanlar Kurulu kararıyla kapatılmış ve toplatılmış, sahibi ve sorumlu yazı işleri müdürü olan Necip Fazıl hapis cezası almıştır. Her yeniden açılışında birinci sayıdan başlayan Büyük Doğu en uzununu 122, en kısası 5 olmak üzere toplam 512 sayı yayınlanmıştır. Büyük Doğu her ne kadar bir dergi olarak anılsa da 1949 ve 1956 yıllarında günlük gazete formatında yayınlanmıştır (Uçman, 2001, s. 190-191).

Büyük Doğu'nun sancılı yayıncılık süreci Necip Fazıl'ı yayıncılıktan uzaklaştırmamıştır. 14 Kasım 1947'de derginin 72. sayısının toplatılması kararı üzerine Necip Fazıl Borazan adlı bir mizah gazetesi çıkarmaya başlamıştır. Yarım gazete ebatında, haftalık olarak çıkan Borazan, siyasi ve sosyal hiciv yazılarına yer vermiştir. Büyük Doğu'nun 26 Aralık 1947'de tekrar çıkmaya başlamasıyla Borazan'ın yayın hayatı sona ermiştir (Uçman, 2001, s. 193).

Necip Fazıl'ın hayatı ve edebî kişiliği düşünsel anlamda iki farklı dönemde ayrılmaktadır. Hayatının ilk 30 yılında yaratılış ve varoluşa dair bir arayış içinde olan Necip Fazıl 1934 yılında bir Mürşid'e bağlanmasıyla manevi bir dönüşüm geçirmiştir. Bu tarihten itibaren İslami bir hayat görüşünü benimseyen Necip Fazıl, kaleme aldığı yazıları da bir tebliğ ve telkin aracı olarak kullanmıştır. Öyle ki geçirdiği bu değişim Necip Fazıl'ın yazma isteğini artırmış, 1936'da ilk dergisi Ağaç'ı çıkarmak için çalışmaya koyulmuştur. Bu tarihte Ankara'da ikamet eden Necip Fazıl'ın kendi dergisini çıkarma sebebi dönemin materyalist dergileri karşısına estetik ve spiritüalist bir felsefeyle yer almak istemesidir (Alperen, 1994, s. 37-44).

İş Bankası'nın maddi desteğiyle 1936'da haftalık olarak yayınlanmaya başlayan Ağaç dergisi dönemin materyalist görüşüne bağlı sanat ve kültür faaliyetlerinin tam aksine doğrudan ruhçu ve mistik bir dünya görüşünü esas almaktadır. Dönemin pek çok tanınmış ismini bünyesi altında toplayan Ağaç, ilk 3 sayısından sonra yazar kadrosunu genişletmiştir. Dergide her bakımdan ağırlığı hissedilen Necip Fazıl'ın yanı sıra Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı ve Osman Saba şiirleriyle; Mustafa Şekip Tunç, Necip Fazıl, Suut Kemal Yetkin, Burhan Toprak, Nurettin Topçu, Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu fikri yazılarıyla; Sabahattin Ali, Sait Faik ve Samet Ağaoğlu hikâyeleriyle; Fikret Adil, Sabahattin Eyuboğlu, Bedri Rahmi Eyuboğlu, Miraç Katırcıoğlu, Zahir Güvemli, Zühdü Mungan, Nurullah Berk sanat ve estetik konularıyla ilgili yazılarıyla; Abdülhak Şinasi Hisar ve Asaf Halet Çelebi denemeleriyle; Salih Zeki Aktay da çevirileriyle yer almıştır. İlk dört sayısı Ankara'da geri kalanı İstanbul'da çıkan Ağaç entelektüel çevrelerde ilgiyle karşılanırsa da uzun soluklu olmamıştır. Dergi 29 Ağustos 1936'da çıkan 17. sayısı ile yayın hayatına son vermiştir (Uçman, 2001, s. 190-191). Ağaç dergisinin yayın çizgisi Necip Fazıl'ın İslamcı hassasiyetleri doğrultusunda şekillenmiş, madde alemine karşı ruh alemini yüceltilirken sanat camiasına karşı daha sivri ve eleştirel bir tutum benimsenmiştir. Ancak Ağaç Dergisi'nde Necip Fazıl ya da başka bir yazar tarafından cumhuriyet reformlarına dair doğrudan sert bir eleştiri bulunmamaktadır (Aslan, 2020, s. 127). Kısacası Ağaç dergisi kısa soluklu bir yayın olmasına rağmen okurlarına zengin bir içerik sunmuş, şiir, tiyatro, sinema, plastik sanatlar, müzik gibi sanat dallarına dair yazılara, çevirilere, denemelere yer vermiş, döneminin edebiyat, kültür-sanat ve fikir hayatını yakından takip etmiştir.

## 1.2. Fikir Gazeteciliği ve Kültür-Sanat Gazeteciliği/Haberciliği

Ağaç dergisi farklı yazarlara ve yazı türlerine ev sahipliği yapmış bir yayındır. Çalışmada Ağaç dergisindeki içeriklerin fikir gazeteciliği ve kültür-sanat gazeteciliği/haberciliği bağlamında incelenmesi bu iki kavramın açıklanmasını gerekli kılmaktadır.

Fikir gazeteciliği fikirlerin ve yorumun öne çıktığı, bilgi yönü ağır basan ciddi içeriklerin yer verildiği bir gazetecilik türüdür. Fikir gazeteciliğinde haberlerin okura ulaştırılması yeterli görülmemekte, haber yorum ve analizlerle desteklenerek okurun üzerinde düşünmesi hedeflenmektedir. Yorumlayıcı ve savunucu gazetecilik ile benzer olan fikir gazeteciliği magazin ve eğlendirici haberler yerine toplumun kanaat ve düşünce dünyasını besleyen içeriklere öncelik vermektedir (Topsakal, 2024, s. 201-202). Fikir gazetelerinin temel amacı haberi yorumlayarak, açıklayarak değerlendirmektir (Tokgöz, 2003, s. 345).

Fikir gazeteciliğinde okurları düşünmeye iten, eğiten bir yaklaşım öne çıkmaktadır. Fikir gazetelerinde gazeteciliğin kültür işlevi yerine getirilmekte, sanat, edebiyat, bilimsel konularda bilgilendirici yazılara yer verilmektedir. Ülkedeki meseleler tespit edilerek gündeme taşınmakta, nedenleri ve çözüm yolları üzerinde durulmaktadır. Ancak fikir gazeteciliği sadece gazetenin yayın anlayışı özelinde değil gazeteci çerçevesinde de düşünülmelidir. Her gazete fikir gazetesi niteliğinde olmayabilir. Bununla birlikte yazar kadrosunda yer alanların gazetecilik

faaliyetleri fikir gazeteciliği çerçevesinde değerlendirilebilir. Bu kişiler çoğunlukla yaşadığı dönemin meseleleri üzerinde kafa yoran, düşüncelerini halka aktaran fikir insanlarıdır (Yücel, 2016, s. 177).

Kültür-sanat gazeteciliği ise sanatın tüm sanat dallarını konu edinen ve yorumlayan bir gazetecilik alanıdır. Bu gazetecilikte oldukça geniş bir yelpazede haber üretilmektedir. Tiyatro gösterileri, sinema filmleri, kitap tanıtımları, müzik, edebiyat, mimarlık, plastik sanatlar, opera ve bale gösterileri, resim, heykel fotoğraf sergileri, seminerler, sempozyum ve paneller, konferanslar, söyleşiler müzayedeler vb. konular kültür-sanat gazeteciliğinin/haberciliğinin ilgi alanına girmektedir. Kültür-sanat haberleri bilgi aktarmanın yanında yorum ve öneri barındırmasıyla da diğer türlerden ayrılmaktadır. Bu alanda haber yapanlar sanatsal faaliyetlerle birlikte ülkedeki kültür-sanat politikalarını da takip etmekte ve bu konuda eleştirilerini haberleştirmektedir. Kültür-sanat haberleri toplumsal beğenilerin şekillendirilmesi, belirli kültür ve sanat formlarının meşrulaştırılmasında da önemli bir yere sahiptir (Demirok, 2019, s. 12-14).

## 2. YÖNTEM

Bu çalışmada "Erken Cumhuriyet dönemi basın ortamında Ağaç dergisi, kültür-sanat haberciliği ve fikir gazeteciliği pratiklerini hangi içerik ve üslup özellikleriyle ortaya koymuştur?" sorusuna odaklanılmış ve derginin Kitap-Mecmua-Gazete ile Aktüalite sayfaları betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Ağaç dergisinin tüm sayılarında şiir, öykü, tiyatro gibi edebî yazıların yanı sıra farklı sanat dallarına dair deneme ve fikir yazıları bulunmaktadır. Ancak araştırmada betimsel analiz Ağaç dergisinin Kitap-Mecmua-Gazete ve Aktüalite sayfaları ile sınırlandırılmıştır. Bu iki bölümün tüm sayılarda yer alması ve konu bütünlüğü bakımından süreklilik sağlaması bu tercihin sebebidir. Ağaç dergisinin toplam 17 sayısı bulunmaktadır. Tüm sayılar çalışmaya dahil edilmiştir. Çalışmada aşağıdaki araştırma sorularına yanıt aranmıştır:

1. Ağaç dergisindeki Kitap-Mecmua-Gazete ve Aktüalite bölümlerinin genel yapısı nedir?
2. Ağaç dergisindeki Kitap-Mecmua-Gazete ve Aktüalite bölümlerinde hangi yazarların yazılarına yer verilmiştir?
3. Ağaç dergisindeki Kitap-Mecmua-Gazete ve Aktüalite bölümlerinde hangi konulara yer verilmiştir?
4. Ağaç dergisindeki Kitap-Mecmua-Gazete ve Aktüalite bölümlerinde nasıl bir dil ve üslup öne çıkmaktadır?

## 3. BULGULAR

Çalışmada ilk olarak Ağaç dergisinin Kitap-Mecmua-Gazete sayfalarındaki fikir yazıları incelenmiş, ardından Aktüalite sayfalarında yer verilen kültür-sanat haberleri listelenmiştir. Her iki bölümde de yer verilen içeriklerin konuları ve üslup özellikleri ortaya konmuştur.

### 3.1. Ağaç Dergisinin Kitap-Mecmua-Gazete Sayfalarına Yönelik Bulgular

Ağaç dergisinin Kitap-Mecmua-Gazete sayfalarının genel yapısına bakıldığında bu bölümün tek sayfadan oluştuğu ve köşe yazısı ya da deneme tarzında yazılara yer verildiği görülmektedir. Yazıların tamamına yakınında yazarın imzası bulunmaktadır. Kitap-Gazete-Mecmua sayfalarında görsel kullanımı ise oldukça sınırlıdır. 17 sayının yalnızca 2'sinde görsel yer almaktadır. Altıncı sayıda Sigmund Freud'un portresi, 14 sayıda ise Peyami Safa'nın Venedik'ten gönderdiği bir kartın görseli kullanılmıştır.

Kitap-Mecmua-Gazete sayfalarında hangi yazarların yer aldığına bakıldığında Necip Fazıl öne çıkmaktadır. İlk 11 sayıda bu yazarın fikir yazıları yayınlanmıştır. Derginin 12. sayısı ile itibarıyla Şerif Hulusi Sayman, Zahit Sıtkı Güvemli ve Cahit Sıtkı Tarancı'nın yazılarına yer verildiği saptanmıştır. 17 sayının 4'ünde ise yazıların isimsiz olduğu görülmüştür. Bu yazarların hangi konular hakkında yazdıkları Tablo 1'de açıklanmıştır:

**Tablo 1:** Ağaç dergisinin Kitap-Mecmua-Gazete sayfalarında yer verilen içerikler

Derginin Sayısı	Yazının Başlığı	Konusu	Yazarı
Sayı 1	Antoloji ve Doğurduğu Mesele	Matbuat Müdürlüğü'nün (Basın ve Yayın Genel Müdürlüğü) yeni Türk Edebiyatı'nı Avrupa'ya tanıtmak amacıyla Fransızca bir antoloji yayınlaması eleştirilmiş, yayın "propaganda eseri" olarak nitelendirilmiştir.	Necip Fazıl Kısakürek
	Mecmua Yağmuru	Her gün başka bir mecmuanın yayınlanmaya başlaması eleştirilmiş, bu yayınların kalitesi sorgulanmıştır.	
Sayı 2	Bernard Shaw Sanatkâra Çatıyor	Bir Fransız mecmuasının Bernard Shaw hakkındaki değerlendirilmesi aktarılmış, bu değerlendirilmeden yola çıkarak sosyalizm ve sanat ilişkisi yorumlanmıştır.	İsimsiz
Sayı 3	Aksiyon ve Entellektüel	Julien Benda'nın yabancı bir edebiyat gazetesinde yayınlanan aksiyon ve entellektüel ilişkisi hakkındaki yazısı aktarılmış, bu yazıya bağlı olarak entellektüelin eylem sorumluluğu tartışılmıştır.	Necip Fazıl Kısakürek
	Siyah Melekler	François Mauriaie'nin Siyah Melekler isimli yeni bir roman yayınladığı duyurulmuş, eser hakkında kısa bir değerlendirme yapılmıştır.	İsimsiz
Sayı 4	Gençlere!	Hececiler hakkında süregiden bir tartışmaya yanıt verilmiştir.	Necip Fazıl Kısakürek
	Anket	Anket yöntemi alaycı ve eleştirel bir üslupla değerlendirilmiş, "her kafadan bir ses" anlayışına yaslanan bu tekniğin hakikati ortaya çıkarmaktan uzak olduğu vurgulanmıştır.	
Sayı 5	İlk ve Son Hitap	Doğrudan Nazım Hikmet'e yönelik bir eleştiri yazısıdır.	Necip Fazıl Kısakürek
Sayı 6	Mistik	Bir Fransız gazetesinde yayınlanan "Mistik ve Softalık" kavramlarının tartışıldığı yazı yorumlanmıştır.	İsimsiz
	Freud	Sigmund Freud'un hayatı hakkında Fransız gazete ve dergilerine dayanarak bilgi verilmiştir.	

	Bir İzah	Kurun Gazetesi'nin Necip Fazıl'a attığı bir anketin yanıltıcı olduğuna dair okurlara açıklama yapılmıştır.	
Sayı 7	İki Dünya Arasında Dickens'a Ait Hatıralar Delilere Dair	Birden fazla alt başlık altında, herhangi bir yorum ya da değerlendirme yapılmaksızın Fransızca ve İngilizce gazetelerden farklı konulardaki alıntılara yer verilmiştir.	İsimsiz
Sayı 8	Memleket Mecmualarının Geçit Resmi	Yerel mecmualar hakkında eleştiri yazı dizisine başlandığı duyurulmuş, Kültür Haftası dergisi kritik edilmiştir.	Necip Fazıl Kısakürek
Sayı 9	Memleket Mecmualarının Geçit Resmi	Fikir Hareketleri, Yeni Adam ve Varlık dergisinin eleştirisi yapılmıştır.	Necip Fazıl Kısakürek
Sayı 10	Memleket Mecmualarının Geçit Resmi	Yerli mecmuaların kritiğine devam edilmiş, Uyanış (Serveti Fünun), Çığır, Yücel, Gündüz, Marmara, Aydıbir dergileri yorumlanmıştır.	Necip Fazıl Kısakürek
Sayı 11	İşte Tenkit!	Nurullah Ataç'ın Akşam Gazetesi'nde kaleme aldığı Vezin Davası yazısı değerlendirilmiştir.	Necip Fazıl Kısakürek
Sayı 12	Edebi Tenkitten Yeni Kıymetler?	André Malraux'nun Sovyet romanı hakkında yazdığı makale yorumlanmıştır.	Şerif Hulusi Sayman
Sayı 13	Milli Edebiyat ve Milliyetçi Edebiyat	Milli Edebiyat ve Milliyetçi Edebiyat kavramlarının farkı tartışılmıştır.	Şerif Hulusi Sayman
Sayı 14	Maksim Gorkiye Dair	Bir Fransız gazetesinde Maksim Gorki hakkında yazılmış makaleden yola çıkılarak yazarın edebi kişiliği ve sanatı yorumlanmıştır.	Şerif Hulusi Sayman
	Rimbaud ve Verlaine	Fransız şairler Rimbaud ve Verlaine'in sanatı üzerine değerlendirme yapılmıştır.	
Sayı 15	Avrupa Tefekkürü	Avrupa'nın düşünsel krizi ve geleceği üzerine bir fikir yazısı yazılmıştır.	Şerif Hulusi Sayman
Sayı 16	Şeyhi Divanını Tetkik 1	Dr. Ali Nihat'ın Şeyhi Divanını Tetkik isimli eserinin incelemesi yapılmış, eserden övgüyle söz edilmiştir.	Zahit Sıtkı Güvemli
Sayı 17	İnhitat Alametleri	Medeniyetlerin çöküş alametleri üzerinde durulmuştur.	Cahit Sıtkı Tarancı

Kitap-Mecmua-Gazete sayfalarındaki yazıların konularına bakıldığında bir çeşitlilik görülebilmektedir. Edebî eleştiriler, yerli ve yabancı yayınlar, kişisel atışmalar, eser incelemeleri, Batı düşünce akımları ve sanatçıları üzerine değerlendirmeler gibi farklı konular bu sayfada yer almaktadır (Tablo 1). Yerli ve yabancı yayınlardan referansların da verildiği yazılarda yüzeysel bir bilgi aktarımı ya da haber verme söz konusu değildir. Her yazar ele aldığı konuyu belirli bir dünya görüşü ekseninde yorumlamış ve analiz etmiş, entelektüel bir tartışma yürütülmüştür. Cahit Sıtkı Tarancı'nın medeniyetlerin çöküş nedenlerini dair yazısında ailenin önemine vurgu yapması, Şerif Hulusi Sayman'ın Avrupa'nın düşünsel geleceğine dair çıkarımlarda bulunması, Necip Fazıl Kısakürek'in Mecmua Yağmuru yazısıyla yayıncılık sektörünün kalitesini eleştirmesi bu durumun birer örneğidir. Yazılarda kültür alanındaki gelişmeler kritik edilmekte, eleştirilmekte okur belirli bir fikre yönlendirilmektedir.

Kitap-Mecmua-Gazete sayfalarında her biri ciddi ve eleştirel tonda kaleme alınan yazılarda üslubun sert, alaycı, yargılayıcı ya da küçümseyici olabildiği saptanmıştır. Necip Fazıl "*İlk ve Son Hitap*" başlıklı yazısında doğrudan Nazım Hikmet için "*sana benden daha yakın zümreler bile seni fikir ve sanat adiliğinin, dolandırıcılığının prototipi diye gösteriyorlar.*" (Kısakürek, 1936a, s. 12) ifadelerini kullanmakta, bir diğer yazıda Nurullah Ataç için "*Fikir yerine maskaralık ancak Nurullah ATAÇ'a yakışır. Ona döneliğinden kinaye Nurullah TOPAÇ demek daha doğrudur*" sözlerini sarf etmektedir (Kısakürek, 1936b, s. 15). Bu sert hatta polemikçi denilebilecek yazım tonu sadece kişilere yönelik değildir. "Memleket Mecmualarının Geçit Resmi" başlıklı yazıda Yeni Adam dergisi için "*öyle bir mecmuadır ki en keskin vasfı ait olduğu âlemi bile temsil edemeyecek kadar, sistemden, silsileden, ahenkten, çerçeveden, nizamdan, bir kelime ile kudret ve zekâdan olmasındır*" (Kısakürek, 1936c, s. 15) değerlendirilmesi yapılmaktadır.

### 3.2. Ağaç Dergisi'nin Aktüalite Sayfalarına Yönelik Bulgular

Ağaç dergisinin Aktüalite sayfalarının genel yapısına bakıldığında bu bölümün bazı sayılarda tek, bazı sayılarda ise iki sayfa olarak hazırlandığı saptanmıştır. Bölümün isminden anlaşılacağı üzere aktüalite sayfalarında ağırlıklı olarak güncel konulara ve haberlere yer verilmiştir. Derginin bu bölümünde görsel kullanımı daha fazladır. 8 sayıda karikatür, 2 sayıda fotoğraf kullanılmıştır. Aktüalite sayfalarında yer verilen yazılar genellikle daha kısa ve haber niteliğindedir. Tespit edilen 34 haberin 18'i bir yazar belirtilmeden, 16'sı ise yazarının ismiyle yayınlanmıştır (Tablo 2). Haberlerin yanı sıra deneme ya da köşe yazısı niteliğinde yazıların da olduğu görülmüştür.

**Tablo 2:** Ağaç dergisinin Aktüalite sayfalarında yer verilen içerikler<sup>3</sup>

Derginin Sayısı	Haberin Başlığı	Haberin Konusu	Yazarı
Sayı 1	Rusya	<i>Comte d' Ormesson'un dünya fikir ve aksiyon alemine hakim büyük ülkeler hakkında son günlerde Paris'te bir seri konferans verdi.</i>	İsimsiz
Sayı 2	Fotoğraf Sergisi	<i>Matbuat Müdürlüğü Ankara'da Sergi Evi'nde on beş gün devam eden bir fotoğraf sergisi açtı.</i>	Necip Fazıl Kısakürek
	Quo Vadis	23 Şubat 1936'da Halkevi'nde verilen konser.	Burhan Toprak

<sup>3</sup> Tablodaki italik cümleler doğrudan alıntıdır ve yazım hatalarına müdahale edilmemiştir.

	Thomas Mann ve Almanya	<i>Almanya içindeki ve dışındaki edebiyata dair İsviçre matbuatında yapılan bir münakaşaya Thomas Mann mektup göndererek karışmış.</i>	Sait Faik Adalı
	Sovyet Rusya'da Türk Resmi	<i>Eski, yeni Türk ressamlarının eserleri bir sergi halinde toplandı ve Bükreş'e gönderildi.</i>	Nurullah Cemal Berk
Sayı 3	Komünist Akademisi	<i>Sovyet hükümeti komünist akademisini lağvetmiş bulunuyor.</i>	Ali Hüseyin İşbay
	Pierre De Nolhac	<i>Bu isim Fransız akademisi azasından bir şaire aittir. Bu zat hayli yaşlanmış olarak son günlerde öldü.</i>	S. <sup>4</sup>
	Pouchkine	<i>U.R.S.S. Pouchkine'nin bütün eserlerini yeni bir tabı halinde çıkaracak ve şairin hatırasına ithaf edilecek bir sergi hazırlayacaktır.</i>	İsimsiz
	Colette Akademi Azası	<i>Fransızların meşhur kadın romancısı Colette, Belçika akademisi azalığına seçildi.</i>	İsimsiz
Sayı 4		Kültür-sanat haberi yoktur.	
Sayı 5	Burhan Toprak	<i>Burhan Toprak güzel sanatlar akademisi müdür vekilliğine tayin edildi.</i>	İsimsiz
	Hazırlanan Romanlar	<i>Falih Rıfki Atay Kaynak isimli bir roman hazırlıyor. Sadri Ertem Step isimli bir roman üzerindedir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun da bir romana çalıştığını duyduk.</i>	İsimsiz
	Çıplaklar	<i>Edebi tenkit, tiyatro tarihi ve sanat etütleriyle tanınmış olan Refik Ahmet Sevengil ilk defa olarak bir roman tecrübesine girişti.</i>	İsimsiz
Sayı 6		Kültür-sanat haberi yoktur.	
Sayı 7	Montparnasse Kahvelerinde	<i>Sembolizmanın ellinci senesi münasebetile yapılacak merasim ve tezahürleri tespit üzere seçilen komite, Montparnasse'ın büyük kahvelerinden birinde toplanmıştır.</i>	İsimsiz
	Oedipe-Roi	<i>Paris operası son günlerde eski Yunan'ın en büyük eserlerinden biri olan Sophoele'un meşhur Oedipe-Roi'sini oynadı.</i>	İsimsiz
	Akademi Koltukları	<i>Fransız Akademisi boşalan dört koltuğunun intihap gününü 2 Temmuz 1936 tarihi olmak üzere tespit etmiştir.</i>	İsimsiz
Sayı 8	Colette	<i>Birkaç sayı evvel Belçika akademisi azalığına intihabını haber verdiğimiz Colette'in seçimi merasimini bitirmiştir. Bu merasim, ihtişamlı edebiyat ve salon merasimini takip etmiştir.</i>	İsimsiz
	Mevlevi Besteleri	<i>Neyzen Tevfik, Mesut Cemil ve daha birkaç kişilik bir heyet, haftada iki gün konservatuarda toplanarak Mevlevî</i>	İsimsiz

<sup>4</sup> Yazarın ismi tek harfle kısaltıldığı için kime ait olduğu anlaşılamamıştır.

		<i>besteleri üzerinde çalışmakta ve bunları çelik plâklara tespit etmektedirler.</i>	
	Tenkite Mükafatı	<i>Haziran ayının ilk perşembe günü Fransa'da tenkit mükâfatı namı verilen mükâfatın kime verileceği tespit edilecektir.</i>	İsimsiz
	L. Pierre-Quint'in M. Proust Hakkında Yeni Bir Tetkiki	<i>Dostumuz Léon Pierre-Quint, "On sene sonra Marcel Proust'un yeniden bir okunuşu" isimli küçük bir eser daha neşretmiştir.</i>	İsimsiz
Sayı 9	Vicdan Azabı	<i>Abdülhak Hâmit, manzum bir piyese çalışıyor. Piyese bitmek üzere. Mevzuunu Osmanlı tarihine ait bir devirden alan bu piyese ismi "Vicdan Azabı"dır.</i>	Necip Fazıl Kısakürek
	Proust ve İngiltere	<i>Harold Nicolson isminde bir İngiliz entellektüel, Pariste (Proust ve İngiltere) başlığı altında bir seri konferans verecektir.</i>	İsimsiz
	Altıncı Enternasyonal Psikoloji Kongresi	<i>Altıncı Enternasyonal Psikoloji kongresi, Kopenhag kongresindeki karar mucibince, önümüzdeki Eylülün altısından on ikisine kadar Madrid'de toplanacaktır.</i>	İsimsiz
	Enternasyonal Bir Felsefe Cemiyeti ve Türk Felsefecileri	<i>Almanya'da (Kant) tetkik cemiyeti reisi olup şimdiki halde Belgrad'da bulunan ve Belgrad Üniversitesi felsefe ve pedagoji profesörü doktor Arthur Leibert, Enternasyonal bir felsefe cemiyeti kurmuştur.</i>	İsimsiz
	Henri De Regnier Öldü	Henri De Regnier'in ölüm haberi verilmiştir.	Cahit Sıtkı Tarancı
Sayı 10		Kültür-sanat haberi yoktur.	
Sayı 11	Albert Thibaudet Öldü	<i>Fransanın pek nadir yetiştirdiği münekkitlerden biri olan Albert Thibaudet, 16 nisan Salı günü öldü.</i>	Şerif Hulusi Sayman
	Spengler Öldü	<i>(Garp medeniyetinin inhitatı) isimli eserin muharriri O. Spengler, bir iki hafta evvel 59 yaşında olarak Münih'te ölmüştür.</i>	Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu
	Bergson Katolik Mi?	<i>Bir Alman gazetesi meşhur filozof Bergson'un katolik olacağını haber veriyor. İstanbul Üniversitesi Profesörlerinden (Ağaç) muharriri Mustafa Şekip Tunç ustalarımız Lâflarından birçok eserleri dilimize çevrilen, memleketimizde tanılan ve tefekkür tarzı üzerinde alâkalar uyandırılan Henri Bergson aslen Yahudidir. Bergson, mistisizme müdafaacı olmasına rağmen katolikliğe geçmemiştir.</i>	İsimsiz
Sayı 12	Ankara'da Resim Sergisi	Güzel sanatlar birliği resim şubesinin Ankara'daki on üçüncü resim sergisinin açılma haberi.	Cahit Sıtkı Tarancı

Sayı 13	Maksim Gorkiy Öldü	Maksim Gorkiy'in ölüm haberi ve hayatı hakkında bilgi verilmiştir.	Şerif Hulusi Sayman
Sayı 14		Kültür-sanat haberi yoktur.	
Sayı 15	Edmond Jaloux Akademiye Aza Oldu	<i>Les Nouvelles Littéraires</i> adlı haftalık edebî mecmuada <i>Esprits des Livres</i> unvanı altında edebî tenkitler yapan Fransız münekkidi Edmond Jaloux, geçenlerde ölen meşhur Fransız romancısı Paul Bourget'in açıkta kalan Académie Française'deki sandalyesine 18 rey ile aza olarak alınmıştır.	Şerif Hulusi Sayman
	Fikri İttihat	<i>Jacques de Lacretelle</i> 'in (bir Fransız romancısı) teşkil etmiş olduğu birlik, yakında Fransya'ya bir ecnebi muharrirler seyahati tertip etmiştir. Yirmi beşe yakın olan davetliler, temmuzda Parise gelmişlerdir, burada on beş gün kalacaklardır.	Şerif Hulusi Sayman
Sayı 16	Sembolistlerin Ziyafeti	<i>Sembolizmanın</i> ellinci yıl dönümü şenlikleri, geçen çarşamba günü, birçok şayanı dikkat simalarla da buldukları bir ziyafetle nihayete erdi.	Şerif Hulusi Sayman
	Montherland ve Genç Kızlar	Roman yazarı Montherland'ın bir mülakattaki sözleri hakkında bir haber.	Cahit Sıtkı Tarancı
Sayı 17	Bayan Vahdet Nuri	<i>Bayan Vahdet Nuri</i> bundan bir iki hafta evvel Ankara Musiki Muallim mektebinde büyük bir alâka ile karşılanan bir konser verdi.	İsimsiz

Ağaç dergisinin Aktüalite sayfalarındaki kültür-sanat haberlerine bakıldığında geniş bir konu yelpazesi göze çarpmaktadır. Konser, resim ve fotoğraf sergisi, opera, dönemin önde gelen edebî isimlerinin ölümleri, kongre ve seminerler, yayınlanmış ya da yayına hazırlanan eserlere dair duyurular, Avrupa'daki sanat akademileriyle ilgili güncel haberler vb. Aktüalite sayfalarında kendine yer bulmuştur. Tespit edilen haberlerin 9'u Türkiye'deki etkinlik ya da yayınlarla ilgiliyken 25'i Avrupa ve Rusya'daki kültür-sanat gündemine odaklanmaktadır. Ankara'da açılan fotoğraf ve resim sergisi, Halkevi'nde konser verilmesi, Neyzen Tevfik'in Mevlevi besteleri üzerinde çalışması, Türk yazarların yazmakta olduğu eserlere dair duyurular yerli kültür-sanat haberlerine örnektir. Aktüalite sayfasının kültürel etkinliklerin yanı sıra yabancı akademilerdeki gelişmeleri de yakından takip ettiği anlaşılmaktadır. Kadın romancı Colette'nin Belçika Akademisi azalığına seçilmesi, Fransız eleştirmen Jaloux'un Fransız Akademisi'ne aza olması, Sovyet hükümetinin komünist akademisini lağvetmesi, Fransız Akademisi'nin boşalan koltukları gibi gelişmelerden okurlar haberdar edilmiştir. Konferans ve seminerlerin yanı sıra edebî tartışmalar ve buluşmalar da Aktüalite sayfalarına taşınmıştır.

Aktüalite sayfasındaki içeriklerin yazarlarına bakıldığında yazıların yarısından fazlasının bir isim belirtilmeden yayımlandığı görülmektedir. Tespit edilen 34 haberden 16'sında yazarın ismi bulunmaktadır. Necip Fazıl, Burhan Toprak, Cahit Sıtkı Tarancı, Şerif Hulusi Sayman, Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, Ali Hüseyin İşbay, Nurullah Cemal Berk ve Sait Faik Adalı kültür-sanat haberleriyle Aktüalite sayfasında yer almışlardır.

Aktüalite sayfasında yer alan haberlerin diline bakıldığında haber ile yorumun iç içe geçtiği, eleştiri ve değerlendirmelere yer verildiği saptanmıştır. Nitekim kültür-sanat haberlerinin yorum

ve öneri barındırması, bu alandaki politikaları eleştirmeleri bu gazetecilik türünün ayırıcı özelliğidir (Demirok, 2019, s. 14). Aktüalite sayfasındaki haberlerin de konuya bağlı olarak öven, eleştiren ya da yorumlayan bir üslup tercih ettiği anlaşılmaktadır. Neyzen Tevfik'in konservatuarda Mevlevi besteleri üzerine çalışmalar yapması "*Alaturka musikînin en şahsiyetli bir cephesini temsil eden bu bestelerin toplanması, vesika ve etüt bakımından çok ehemmiyetli ve güzel bir hâdise*" olarak nitelendirilmiş, Abdülhak Hamit'in ileri yaşına rağmen yeni bir piyes üzerinde çalışması "*mübarek ve şık sanatkârın ne olursa olsun hâlâ bir esere çalışabilmesi, işte hayranlıkla seyredilebilecek eşsiz tarafıdır.*" sözleriyle övülmüştür. Kişilerin yanı sıra sözü edilen sanat dalına dair de değerlendirmelere yer verilmiştir. Necip Fazıl'ın kaleme aldığı "*Fotoğraf Sergisi*" başlıklı yazıda Ankara'da katıldığı sergiden "*yapılması çok lazım ve çok güzel yapılmış bir iş*" olarak bahsedilmiş, devamında fotoğrafa dair "*insanda mevcut bütün idrakleri temsil etmesine imkân*" olmadığı ve güzel sanatlar arasında sayılamayacağı değerlendirilmesini yapmıştır (Kısakürek, 1936d, s. 15). Nurullah Cemal Berk'in yazdığı "*Sovyet Rusya'da Türk Resmi*" başlıklı yazıda ise Türk ressamlarının eserlerinin Rusya'da sergilendiği haberi paylaşılmış, pek çok sanatkarın bu sergiden haberdar olmayışı ve davet edilmemeleri eleştirilmiştir (Berk, 1936, s. 16).

#### 4. SONUÇ

Bu çalışma Erken Cumhuriyet döneminde Necip Fazıl Kısakürek tarafından çıkartılan Ağaç dergisinin "Kitap-Mecmua-Gazete" ve "Aktüalite" bölümlerini inceleyerek derginin kültür-sanat haberciliği ve fikir gazeteciliği pratiklerini nasıl ortaya koyduğunu analiz etmiştir. Bulgular Ağaç'ın edebî bir dergi olmasının yanı sıra içinde bulunduğu zamanın kültür-sanat ve fikir ajandasını tutan bir yayın olduğunu göstermektedir. Ağaç okurlarını dönemin sanatsal ve düşünsel gelişmelerinden haberdar etmenin yanı sıra kültürel alanı yorumlayan, değerlendiren ve yönlendiren bir fikir gazeteciliği pratiği geliştirmektedir.

Ağaç dergisinin Kitap-Mecmua-Gazete sayfalarında yerli ya da yabancı eserlerin değerlendirilmesi, Türkiye'de çıkan yayınların nitelikleri, Avrupalı yazar ve şairlerin sanatı, çeşitli kavramların ve düşünce akımlarının kritiği, entelektüellerin sorumlulukları gibi pek çok farklı konuda fikir yazılarına yer verilmiştir. Kitap-Mecmua-Gazete sayfalarında okura yerli ve yabancı yayınlar, yazarlar ya da edebî tartışmalara dair sadece bilgi aktarılmamış, aynı zamanda bu konular Ağaç dergisinin kendisini konumlandığı dünya görüşü ekseninde yorumlanmıştır. Yazıların üslubunda genellikle eleştirel ve sorgulayan, zaman zaman da alaycı ve küçümseyen bir tonun hâkim olduğu görülebilmektedir. Bu durum, Ağaç'ın kültür ve düşünce alanını ideolojik bir süzgeçten geçirerek yorumladığını ve entelektüel bir yönlendirme işlevi üstlendiğini göstermektedir.

Derginin Aktüalite sayfalarında bakıldığında ise Kitap-Mecmua-Gazete bölümüne kıyasla biçimsel olarak daha kısa ve haber niteliğinde metinlere yer verilmiştir. Dergi okurlarını konserler, sergiler, akademi üyelikleri, sanatçı ve edebiyatçıların ölümleri, uluslararası konferans ve seminerler gibi sanatsal ve kültürel faaliyetlere dair bilgilendirmiş, gerçekleşmiş ya da gerçekleşmesi planlanan etkinliklerden okurlarını haberdar etmiştir. Avrupa ve Rusya kültür-sanat gündeminin yakından takip edilmesi dönemin Batı merkezli kültürel yönelimiyle paralellik göstermektedir. Haber ve yorumun iç içe geçtiği kültür-sanat yazılarında, yazarın değer yargıları metinlere yansımaktadır. Aktüalite sayfalarında sanat dünyasının öne çıkan isimleri, eserleri ve olaylarına ilişkin kültür-sanat haberlerinin övgü, eleştiri ve değerlendirmeler de içermesi, derginin kültür-sanat haberciliğini sadece bilgi aktarımı olarak değil, toplumsal beğenileri şekillendiren ve değer yargıları üreten bir pratik olarak benimsediğini göstermektedir.

Sonuç olarak Ağaç dergisi Erken Cumhuriyetin sınırlı basın ortamında kendi zamanının kültür, sanat ve düşünce dünyasını yakından takip etmiş, Aktüalite ve Kitap-Mecmua-Gazete sayfalarında yer verdiği içerikleriyle hem kültür-sanat haberciliği hem de fikir gazeteciliği örnekleri ortaya koymuştur.

## KAYNAKÇA

- Alperen, A. (1994). Necip Fazıl Kısakürek'in sanatı. İçinde Bütün yönleriyle Necip Fazıl (ss. 27-45). Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları.
- Berk, N. C. (1936). Sovyet Rusya'da Türk resmi. Ağaç, Sayı 2.
- Budak, A. (2011). Osmanlı'nın ilk bilim dergisi Mecmûa-i Fünûn. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Bulut, Y. (2008). Hasan Âli Yücel: İcraatları ve eserleriyle bir eğitim bakanının portresi. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, (12), 665–684.
- Çetin Baycanlar, S. (2007). Türk edebiyatında 1951–1961 yıllarında edebî eleştiri: Kültür, sanat ve edebiyat dergileri (Yayımlanmamış doktora tezi). Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Demirok, İ. (2019). Kültür sanat gazeteciliğinde Türkçenin kullanımı: Star gazetesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Garan Gökşen, B., & Gökşen, E. (2016). 1923'ten 1960'a kadar Ankara'da çıkan edebiyat, kültür ve sanat dergileri üzerine tanıtıcı bir kaynak denemesi. İçinde Kültürel mirasın izinde Ankara (ss. 121-219).
- İhtiyar, B. (2018). Türkiye'de fikir-sanat dergiciliği: İlk dönem Hareket dergisi örneği. Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi, (31), 188–203.
- Katoğlu, M. (1989). Cumhuriyet Türkiye'sinde eğitim, kültür, sanat. İçinde S. Akşin (Yay. Yön.), Türkiye tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908–1980 (ss. 393-469). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kayalı, K. (2001). Türk düşünce dünyasında yol izleri. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kayaoğlu, T. (1998). Türkiye'de tercüme müesseseleri. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Kısakürek, N. F. (1936a). İlk ve son hitap. Ağaç, Sayı 5.
- Kısakürek, N. F. (1936b). İşte tenkit! Ağaç, Sayı 11.
- Kısakürek, N. F. (1936c). Memleket mecmualarının geçit resmi. Ağaç, Sayı 9.
- Kısakürek, N. F. (1936d). Fotoğraf sergisi. Ağaç, Sayı 2.
- Koloğlu, O. (1992). Osmanlı'dan günümüze Türkiye'de basın (Cilt 89). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kuşçi, A. (2021). Cumhuriyet yayıncılığının ilk planlaması: Birinci Türk Neşriyat Kongresi (2–5 Mayıs 1939). Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi, 9(29), 295–315.
- Meriç, C. (2010). Bu ülke. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Okay, M. O. (1994). Sanat ve edebiyat dergisi olarak Büyük Doğu. İçinde Bütün yönleriyle Necip Fazıl (ss. 176–183). Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1988). 19. asır Türk edebiyatı tarihi (7. baskı). İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Topuz, H. (2003). Türk basın tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türinay, N. (1994). Necip Fazıl ve politika. İçinde Bütün yönleriyle Necip Fazıl (ss. 139–150). Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları.

Türk Maarif Ansiklopedisi. <https://turkmaarifansiklopedisi.org.tr/mecmua-yi-funun>  
(Erişim tarihi: 21.12.2025)

Uçman, A. (2001). Necip Fazıl'ın çıkardığı dergiler. İstanbul: Kitaplık.

Yücel, Ö. F. (2016). Fikir gazeteciliği ve Peyami Safa. İçinde 2. Uluslararası Çin'den Adriyatik'e Sosyal Bilimler Kongresi Kongre Kitabı (ss. 174-187). İstanbul: İKSAD Yayınları.

## KABİL

Rojdan AKSOY YORULMAZ\*

Kitap İncelemesi

DOI: 10.5281/zenodo.19312872

Geliş Tarihi: 13.01.2025

Kabul Tarihi: 09.03.2026

Jose Saramago'nun (2011) *Kabil* isimli romanı, toplumsal hafızada yer edinen bir anlatı olarak Habil ve Kabil hikâyesini merkeze alır ve karakterlerden Kabil karakterini ana karakter olarak konumlandırır. Roman, Kabil karakterinin öncülüğünde yolculuklar ve tanıklıklar hikâyesi olarak tasarlanır. Nitekim roman, Kabil'in çıktığı yolculuklarda şahitlik ettiği tarihi olaylar çerçevesinde akar. Saramago, Kabil'i çıkardığı her yolculukta; sosyo-politik, mitolojik, teolojik, tarihsel olay ve arka planları romanının argümanlarına dayanak kılıp, bu olayları eleştirel bir okumayla bir araya getirir. Saramago (2011) eserinde dini inanç temelli bir sorgulama yapıyor olsa da bu sorgulamalar özünde tüm iktidar biçimlerinde açığa çıkan tahakküm biçimlerinin mantığını deşifre eder. Bu anlamda *Kabil* eseri, egemen anlatılara aşına toplumsal hafızayı, eleştirel bir bakışla yeniden gözden geçirmeye zemin hazırlamakta ve kanıksanmış/klişeleşmiş anlatılara yeniden bakmayı mümkün kılmaktadır.

Saramago romanında, Tanrı buyrukları ile düzenlenen toplumsal yapılarda ortaya çıkan Tanrısal adalet sorunlarıyla dramatik bir bağ kurar. Bu bağı, genişleyen anlamıyla Tanrısal iktidar, devlet iktidarı ve güç ilişkileriyle bezenmiş toplumsal düzen etrafında ele almak mümkündür. Romanda işlenen konular göz önünde bulundurulduğunda, Saramago'nun hayatı ve politik mücadelesinin etkilerini gördüğümüzü de söyleyebiliriz. Miriam Ringel (2019), romanda geçen Kabil karakterini Saramago'nun bir tür "alternatif egosu" olarak tanımlar. Saramago eserinde (2011), politik düşüncelerini ve sorgulamalarını toplumsal olarak mitleşmiş anlatıları merkeze alarak aktarır. Saramago'nun politik fikirleri sebebiyle Portekiz'den sürgün edilmesi ve göçebe bir hayata mecbur bırakılması ile Habil'in ölümü ve Tanrı'nın<sup>5</sup> Kabil'e ceza olarak verdiği sürgün, birbiriyle ilişki içinde değerlendirilebilir.

Ringel (2019), *Kabil* romanında Tanrısal adalet ve gerçeklik arasında bir sorgulama bulunduğuna işaret eder. Çünkü roman, Tanrı tarafından gerçekleştirilen eylemlerin ve din temelli tarih anlatılarının güvenilirliğini şüpheli hale getirirken roman içinde gerçekleşen her bir dramatik olay, Tanrı'nın adalet anlayışını sorgulamamıza neden olur. Böylece Saramago romanında, bilinen hikâyelere eleştirel bir gözle bakabilmeyi teşvik ederken bir yandan da okuyucuyu hayrete düşüren dinamik bir düşünsel alışverişe doğru sürükler. Roman bu yönüyle inançlarımızı, duygularımızı, görme ve algılama sınırlarımızı değiştirerek okuyucusunu sürekli bir sorgulamayla baş başa bırakır. Bu sorgulamalar esnasında okuyucu, sık sık kendisine aykırı sorular sormakta ve bu soruları sorabilme cesareti göstermekte: "[Nitekim] ... kabil dile gelmez olanı görmek için doğmuştu ..." (Saramago, 2011, s.115). Romanın okuyucusu da bu yolculukta, sorgulamaya niyetlenmediği gelenekselleşmiş dinsel mitleri ve anlatıları Kabil'in tanıklığında eski formunda değerlendiremez hale gelir. Saramago'nun okuyucusuyla girdiği bu

\* Doktora, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, rojdanaksoy@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8859-5579

<sup>5</sup> Saramago Tanrı'yı "Efendi" olarak isimlendirir.

sarsıcı nitelikteki sorgulatici ilişki, romanın kurgusunda yeniden ve yeniden açığa çıkar. Böylece okuyucu, geleneksel ve tek taraflı anlamlandırmaların yerine çok anlamlılığa açık olmayı benimser.

Romanda geçen bazı olayları ele alırsak bunlardan Habil ve Kabil'in kardeşi tarafından öldürülmesi en çarpıcı olaylardandır. Bu olay -Tanrı buyruğu olan kurban sunma- hem türler üstü (hiyerarşik bir biçimde) hem de türler arası şiddet anlatısı olarak okunabilir. Habil ve Kabil'in Tanrı'ya sunduğu kurban türleri<sup>6</sup> aynı zamanda meslekler ve beslenme biçimleri arasındaki hiyerarşik ilişkiyi ve şiddet temelli beslenmenin kutsanmasını açık eder. Tanrı'ya sunulan kurbanlar arasından Habil'in sunduğu kuzu Tanrı tarafından kabul görünürken, Kabil'in sunduğu tarım ürünleri ise zayıflık ve değersizlikle ilişkilendirilir. Böylece kurban olarak sunulan et ürünleri daha üst, tarım ürünleri ise daha alt kategoriye yerleşmiş olur. Kurban sunma ritüelinden sonra Habil'in kardeşi Kabil ile dalga geçmesi ve incitici davranışlarda bulunması katledilmesinde itici rol oynar. Tanrı'nın talepleri ve hiyerarşik bakış açısı, kardeşler arası ilişkiye zarar verir ve Kabil'in Habil'i katletmesine neden olur. Kabil'in tarım ile ilişkisinin hor görülmesi, kardeşi ve Tanrı tarafından aşağılanması ve kurban olarak sunduğu meyvelerin ve bitkilerin reddedilmesi Kabil'in "narsistik" bir yara almasına sebep olur (Baycan, 2018). Saramago (2011) eserinde, bu durumu şu şekilde açıklar:

Habil'in kendi sürüsü vardı, kabil'in de tarlaları; geleneğin ve dini vecibelerin gereğini yerine getirerek, emeklerinin ilk türünü efendi'ye sundular: habil bir koyunun gevrek etini kızarttı, kabil de toprağın ürünlerini, birkaç başak ve tohumu sundu. Bunun üzerine, bugüne dek hiç açıklanmamış bir şey meydana geldi. Habil'in sunduğu etin dumanının dosdoğru yükselerek sonsuz uzayda yok olması, efendi'nin onun sunduğu şeyi kabul ettiğinin ve bundan haz aldığına işaretliydi; ama kabil'in de aynı şey şevkle yetiştirdiği bitkilerin dumanı çok yükselmedi, toprağın hemen üzerinde, anında dağıldı; bunun anlamı efendi'nin en ufak minnet duymadan onu reddettiğiydi (s.29)<sup>7</sup>.

Etle beslenmenin kutsanmasıyla başlayan bu süreç; canlı ve insan, insan ve insan, Tanrı ve insan arasındaki ilişkiyi onarılmaz bir biçimde şiddet sarmalının içine sokar. Kabil, kardeşini katlettikten sonra Tanrı ile tartışır ve Tanrı'nın kardeşini katletmesindeki sorumluluğunu açığa çıkarır. Habil, Tanrı'nın hırslarının kurbanı olmuştur, bu nedenle Kabil'in temelde öfkesi Tanrı'yadır. Bu tartışmada Kabil öfkesini şu şekilde aktarır: "... ben Habil'i öldürdüm çünkü seni öldüremezdim, ama benim niyetimde sen ölüsün..." (Saramago: 2011, s. 31). Kabil katil olduktan sonra Tanrı'dan "yeryüzünde kaçak ve serseri dolaşma ceza"sı alır (2011, s. 32). Kabil'in aldığı bu cezadan sonra bir daha hiçbir yere kök salamayacak ve alnında taşıdığı damga<sup>8</sup> ile diyardan diyara sürgün hayatı yaşayacaktır. Kabil, almış olduğu bu cezayla diyardan diyara dolaşırken kötü ününün peşinden gelmemesi için kendisini Habil olarak tanıtır. Kabil'in kendisini Habil olarak tanıtmaması, okuyucuda kimin iyi kimin kötü olduğuna dair algının bulanıklaştırılmasında rol oynar.

Kabil'in Habil olmadığını fark eden Lilith'tir. Çünkü Lilith<sup>9</sup> kötü olan hakkında ve kötülük ile ilgili konularda üne sahiptir. Kabil ve Lilith'in hikayesi ise Kabil'in yolunun Lilith'in yönettiği Nod Dyarı'na düşmesiyle başlar. Burada Kabil, Lilith'in kocasının Nuh'un yerine şehri yönettiğini

<sup>6</sup> Kabil tarım ile ilgileniyordu ve Tanrı'ya sunduğu ürünler başak ve tohumdu, Habil hayvancılık ile ilgileniyordu ve Tanrı'ya koyun kurban etmişti.

<sup>7</sup> Romandan alıntısının gösterdiği üzere; Saramago'nun roman boyunca kendine özgü yazım kuralları geliştirmesi eserin önemli özelliklerindedir.

<sup>8</sup> Bu damga, Kabil'in katil fakat Tanrı'nın koruması altında olduğuna işaret eder.

<sup>9</sup> Lilith Adem'e itaat etmeyerek ve sonrasında yaptığı "kötülükler" nedeniyle Tanrı lütfunu kaybetmiş bir karakterdir.

görür. Romanda şehri yönetme gücü ise Lilith'in cinsel gücü ve cinsel gücü dolayısıyla da yaptığı "kötü" eylemlerle birleştirilir. Eserde kadın olarak Lilith, cinsel sömürüyü aşan fakat bu tür bir sömürüyü gerçekleştiren bir karakter olarak konumlandırılır. İlişkide bulunduğu hiçbir erkek -Lilith Adem'e itaat etmeyerek ve sonrasında yaptığı "kötülükler" nedeniyle Tanrı lütfunu kaybetmiş bir karakterdir- Lilith'i tatmin edemez ve cinsel ilişkiye girdiği erkekleri yine bu gücüyle tüketir. Eserde Lilith'in cinsel ilişkide bulunduğu hiçbir erkekten hamile kalmaması ve cinsel doyuma ulaşamaması, Lilith'in ürkütücü (!) imgesine ve cinsel gücüne eklenerek aktarılır. Fakat Kabil, Lilith'in cinsel mutluluğu yakalamasına vesile olur ve Lilith'in cinsel doyuma ulaşamama durumunu değiştirir. Lilith ve Kabil ilişkisinde -mitolojik anlatılarda kötücül (!) ve dışlanmış (!) bir konumda olan bu iki karakterin- değişen bu durum Lilith'in cinsel doyuma ulaşması ve hamile kalmasıyla<sup>10</sup> onarılır (!). Lilith'in sahip olduğu tüm güce rağmen meşru babalık hakkının (evlilikten doğan haklar) Nuh'a ait olması, Kabil'in haklarından feragat etmesine ve Nod Diyarı'nı terk etmesine sebep olur. Bu durumda Kabil ikinci kez haksızlığa uğrar, yeniden bir vazgeçmek/terk etmek durumuyla sınanır.

Romanda işlenen dikkat çekici konulardan bir diğeri ise aile konusudur. Aile olabilmek ve aile kalabilmek, Tanrı'nın belirlediği koşullar altında mümkün hale gelir. Havva ve Âdem'in aile yapısına şekil veren Tanrı, eril ideolojinin yürütücüsü olarak işlev görür<sup>11</sup>. Bu ailenin içinde Lilith karakterinin aksine Havva'nın varlığı; Âdem'in yalnızlığını gidermek, üremek ve diğer bakım işleri gerçekleştirmeye dönüktür. Bu koşullar altında Havva, Âdem üzerinden anlam kazanır. Böylece Havva'nın içinde bulunduğu durum, kadınların "makbul" varlığının anlamı üzerindeki tahakkümün, eril Tanrısalsal ve eril beşerî anlatıyla güçlü bir bağ içinde kurulur. Havva'nın tüm "makbul" karakterine rağmen Tanrı'nın onun için kullandığı ifadelerle odaklanıldığında (yitik, bedbaht, günahkâr) Havva, "kötücül" ve "satatüsüz" bir konumda değerlendirilir. Roman boyunca Tanrı'nın aniden ortaya çıkıp Havva ve Adem'in aileleri başta olmak üzere tüm gelişmelere müdahale etmesi ve iktidarını sık sık hatırlatması, Michel Foucault'nun (2013) "biyo-iktidar" kavramını hatırlatır. Bu anlamda Efendi'nin (Tanrı'nın) gözleri her an üzerimizde, evimizin içindedir. Kabil karakteri ise üzerimizdeki Tanrısalsal "biyo-iktidar"ı deşifre eden bir karakter olarak kurulur. Kabil ise aileden ve Tanrı lütfundan kopmasıyla yolcu olduğu her diyarda Tanrı'nın ve ailenin/evin sınırlarını aşar, dünyada olup bitenin bilgisine erişir.

Bir başka göç rotasında Kabil, Sina Dağı katliamıyla karşılaşır. Bu karşılaşmada Musa ve kardeşi arasında gerçekleşen anlaşmazlıkların arka planı, farklı bir bakış açısından okunur. Musa, kendisine inananlar ile mahsur kaldıkları alandan çıkma ve Tanrı'yla iletişim kurma amacıyla Sina Dağı'na çıkar. Musa'nın Tanrı ile iletişim kurma süreci gecikince Musa'yı bekleyen halk öfkelenir ve halkın öfkesi kontrol edilemez bir hal alır. Halkın öfkesini ve korkularını durduramayan kardeşi Harun, halkın bir put -buzağı figürü- inşa etmesine izin verir. Tanrı'nın yerine konulan bu put, Tanrı'nın öfkesini kontrol edememesine sebep olur ve put ile savaşa girişen Tanrı, Musa'dan bir çağrı yapmasını ister. Bu çağrı, şiddet içeren kutuplaştırıcı bir söyleme sahiptir. Tanrı'nın koşulsuz şartsız iktidar tutkusunun ve öfkesinin farkında olan Musa, taraftarlarını yanına çağırarak Sina Dağı'nda; kardeşin kardeşi, komşunun komşuyu, dostun dostu öldürdüğü bir savaşı başlatmak zorunda kalır.

<sup>10</sup> Lilith'in güçlü kadın imgesine Saramago klişeleşmiş bir algıyı yeniden üreterek yanıt veriyor. Her kadının -en güçlü kadının bile- günü geldiğinde bağlanacağı bir erkek aradığı klişesini yeniden üretiyor. Romanda Havva ve Lilith arasında kurulan tüm karşıtlığa rağmen ne Havva ne de Lilith erkeklerden bağımsız ele alınıyor.

<sup>11</sup>Louis Althusser'in (2010) devletin ideolojik aygıtları arasında değerlendirdiği aile, eserde de benzer bir biçimde Tanrı'nın egemenliğinin aygıtları olarak ele alınıyor.

Kabil geçtiği her rotada, Tanrı'nın kullarından beklediği saplantılı isteklerin ortaya çıkardığı şiddete şahitlik eder. Bu rotalardan birinde İbrahim ile karşılaşır. Tanrı, İbrahim'in kendisine olan sadakatini/bağlılığını akıl almaz bir biçimde sınar. Tanrı, İbrahim'den çocuğunu kendi eliyle kurban etmesini ve kendisine olan bağlılığını kanıtlanmasını talep eder. İbrahim, çocuğunu kurban etmek üzereyken Tanrı'nın engel olmaması karşısında bu eylemi gerçekleştireceğini kavrar. Tanrı, kurban eylemi gerçekleştirilmeden önce meleklerin bu eyleme müdahale etmelerini ister fakat eylemin gerçekleşmesini engelleyen -tesadüfen kendisini olayın içinde bulan- Kabil olur. Saramago; Tanrı'nın verdiği görevleri yerine getiren ve karşıt bir rol üstlenmeyen melekleri, iyiyi ve kötüyü birbirinden ayırma görevi üstlenemeyen yani bir bilinç taşıyamayan araçlar olarak konumlandırır. Kabil; bu olay aracılığıyla karşılaştıkları meleklerle, koşulsuz şartsız şiddetin aracısı haline gelmelerini sorgular. Fakat meleklerle sahip oldukları gücü ifade etse de öğrenilmiş itaati değiştirmek oldukça güçtür. Bu nedenle kötülük karşısında meleklerin bu edilgen hali, kötülüklerin devam etmesinde ve uygulanmasında rol oynamaya devam eder. Aynı zamanda bir melek olan Şeytan'ın, Tanrı'ya karşı giriştiği eylemleri "kötü" olarak nitelendirmek güçleşir. Tanrı ve Şeytan arasındaki rekabette ise sık sık Tanrı, Şeytan'ın provokasyonlarına esir düşen aciz bir konumda ele alınır. Yazar; sık sık ironik bir üslup kullanarak Tanrı'nın Şeytan karşısındaki zafiyetleri ve güç kaygısına esir düşmesini, Tanrı'nın imajını sarsmak için kullanır. Bu olayda Saramago, aynı zamanda Tanrı'nın çıkarları ve beklentileri kadar önemli dini aktörlerin de Tanrı'dan fayda sağladığına işaret eder. Tanrı'nın isteklerinin yerine getirilmesi sonucu elde edilecek olan mal ve şöhret, bu istekleri yerine getirmenin önemli motivasyonlarından biri olur. İbrahim'in ve diğer peygamberlerin Tanrı'ya karşı "sevgisi" ve "bağlılığı" karşılıksız değil bir iş sözleşmesinin de gerekliliğidir. Tanrı, kendisine olan bağlılığı karşısında İbrahim'e toprak vaat etmiştir. Bu olay ardından Saramago, Tanrı'nın isteklerini yerine getirmenin ve Tanrı inancının ekonomi-politik yönüne işaret eder.

Tekilliğin değil çoğulluğun belirlediği eşit toplumsal yaşamda hiçbir varlığın ayrıcalıklı kılınmasına gerek yoktur. Bu durum Tanrı'nın ayrıcalıklarının da yok etmektedir. Bu koşulları yerine getirebilen ve eşit toplumsal yaşamın içinde barındırdığı çeşitlilikle yaşamını sürdüren Babil kenti, böylesi bir kent olma özelliği gösterir. İyi işleyen bir kamusal yaşama sahip olan Babil kenti hem kendi sorunlarını çözer hem de çoğulluğun politikasını üretir. Babil Kulesi'ni inşa eden çok kültürlü Babil halkları, kültürel miraslarını yansıtan eserler üretir ve kolektif akla dayalı uzlaşmacı bir yaşam sürerler. Tanrı iktidarına bağımlı bir yaşamı aşabilen bu kent ve sakinleri, Tanrı'nın hoşuna gitmez ve kendi kendine yeten, kendi değerlerini üreten bu sistemi kabullenemez. Tanrı, bu düzeni yıkmak için öncelikle çok dilli Babil halklarının dillerini -yetmiş ayrı dil- farklı dillerle değiştirir. Böylece toplumsal yaşamı düzenleyen ana dinamiği birbirinden koparır, kaosa ve yıkıma sebep olur. Ardından Babil kentindeki ihtişamlı Babil Kulesi'ni sert fırtınalar çıkararak yıkar. Bu olayda Babil halkı ve inşa edilen eserlerle ego savaşına giren Tanrı, toplumsal düzenin kendi dinamikleriyle sürmesine izin vermez.

Kabil'in en çok etkilendiği olay ise Sodom ve Gomora'de yaşanan olaylardır. Çünkü Kabil, adalet ve adaletsizlik, suçlu ve suçsuzluk arasındaki denge problemini en çok bu olaylar üzerinden sorgular. Kabil, Sodom ve Gomora'de çocukların katledilmesine katlanamaz ve Nuh'un gemisinde Tanrı'ya karşı bir savaş başlatır. İbrahim'e düşüncelerini şu şekilde açıklar:

[...] Akıldan çıkmayan bir düşünce var, Nedir bu düşünce, diye sordu İbrahim, Sodom'da ve yakılan diğer şehirlerde masumlar olduğunu düşünüyorum, Eğer olsaydı, onların hayatlarını bağışlayacağına dair bana verdiği sözü tutardı efendi, Çocuklar, dedi kabil, oradaki çocuklar masumdu, Tanrım, diye mırıldandı İbrahim, sesi bir inilti gibiydi, Evet, o belki senin tanrın ama o çocukların değil (Saramago, 2011, s.80).

Kabil bu gemi yolculuğunu, Tanrı'yla hesaplaşma ve insanlığı bu Tanrı anlayışından/bağlılığından kurtarma imkânı olarak görür. Bunun sonucunda Tanrı'nın Nuh'un gemisindeki planına dâhil olur -iş gücü gereksinimini karşılamak için Kabil ve melekler de gemide yer alır- ve bir plan yapar. Kabil'in planı, gemide kalan tüm türleri yok etmektir. Bu planın asıl amacı, kimsenin Tanrı'nın varlığına muhtaç kalmaması ve Tanrı'nın da kimseyi tahakkümü altında tutamamasıdır. İlk katil olan Kabil, çözümü yine öldürmekte bulur. Bu amaçla Kabil, Tanrı'ya inanacak kimse kalmayana kadar teker teker gemideki tüm mürettebatı öldürür. Kabil'in amacının farkına varan Nuh, Kabil'in teklifiyle Tanrı'nın planlarının başarısız olmasının sorumluluğunu almamak için kendini gemiden atar. Çünkü asıl hesaplaşma Kabil ve Tanrı arasında gerçekleşecektir. Gemi karaya oturduğunda Tanrı, Kabil'in herkesi ve her şeyi yok ettiğini fark eder. Tanrı ve Kabil arasında son bir diyalog daha gerçekleşir. Bu diyalogda herkes kendi sözünü kendi konumundan paylaşır: Tanrı Kabil'i kardeşini öldürmekle, Kabil ise Tanrı'yı çocukları öldürmekle itham eder.

*Kabil* romanı; kardeşin kardeşi öldürmesinden başlayarak dünyada olup biten olumsuz vakaların arka planında, Tanrı'nın kendi iktidarını sınaama istencinin bulunduğu ifşa eder ve olayların akışını bu istenç etrafında örür. Havva'nın yasaklı elmayı yemesi, Kabil'in kardeşini öldürmesi, İbrahim'in oğlu İshak'ı kurban etmesi, Yusuf'un çile çekmek zorunda kalması gibi olaylar, Tanrı'nın istekleri ve baskısı sonucunda açığa çıkar. Böylece birey ve toplum Tanrı iktidarının kontrolünde, kendi kaderini/lerini tayin eden/ler olmaktan uzaklaşır ve yaşamlarının kontrolünü kaybeder. Kabil, Tanrı'yı kendi çocuklarının sesine değil kendi egosunun sesine kulak vermesiyle itham eder. Tanrı'nın kendisine duyulmasını istediği sadakatin ve sevginin özünde Tanrı, iktidarını kaybetme korkusu olduğunu gösterir ve böylece Tanrı kendi yarattığı insanlığın krizine yenik düşer. Eserin sonunda Kabil, mahkûm olduğu yalnızlıkla -çünkü Tanrı kendi sözünden dönmeyerek Kabil'i öldüremez-; Tanrı ise sarsılmaz sandığı iktidarına aldığı yarayla bakış açımızdan uzaklaşır.

## KAYNAKÇA

- Althusser, L. (2010). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baycan, C. (2018). "Hepimizin İçinde Kabil ve Habil Vardır." t24. Erişim tarihi: 03.02.2010). <http://t24.com.tr>
- Foucault, M. (2013). Hapishanenin Doğuşu. (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Ringel, M. (2019). "Chapter II, Stimulate Compassion and Caring and Evil and ways of dealing With it in Saramago's work." Erişim tarihi: 15.04.2020. [www.academia.edu](http://www.academia.edu).
- Saramago, J. (2011). Kabil. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Kırmızıkeci Yayınları.