

# Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

ISSN: 2791-6790

Volume 01 Number 01 / Jun 2021



1. Sınıf Eşitsizliği Açısından Bir Öz Eleştiri Örneği: Platform Filmi İncelemesi An Example of Self-Criticism in Terms of Class Inequality: The Platform Film Review \*Doç. Dr. Serkan Öztürk \*Verda Sima Daşkesen
  2. Film Eleştirisi mi, Yorumu mu, Tanıtımı mı? Ahlat Ağacı Filmi Hakkında Yazılanlar Üzerinden Bir İnceleme Film Criticism, Interpretation or Presentation? A Review of the Writings About the Ahlat Ağacı Movie Dr. Öğr. Üyesi Hakan Aytekin
  3. Netflix Film ve Dizilerinde Ailenin Temsili: Azizler ve Queens Gambit Örnekleri Representation of the Family in Netflix Movies and Series: Azizler and Queens Gambit Examples Bünyamin Gültekin
  4. Reflections of Advertising and Mentality Of Ads on Films in Turkey (1970-1980) Türkiye'de Reklamın ve Reklamcılık Anlayışının Filmlere Yansıması (1970-1980) Dr. Öğr. Üyesi Menderes Akdağ
  5. Bilim-Kurgu Sinemasında Şiirsel Bir Deneme: Solaris A Poetic Essay in Science Fiction Cinema: Solaris Mehmet Utku Şentürk
  6. Sinema Anlatısında Metaforik Anlam Yaratma Çabası The Effort To Make Metaphoric Meaning In Cinema Narrative Melek Özkar
- Söyleşi Türk Sinemasında Dergi Yayıncılığının Tarihsel Serüveni Üzerine Barış Saydam ile Söyleşi Arş. Gör. Muzaffer Musab Yılmaz

# Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

İmtiyaz Sahibi /Owner and Executive Editor

Mustafa Aslan

Editör/Editor

Doç. Dr. Mustafa Aslan

Doç. Dr. Serhat Yetimova

Editör Yardımcıları/Assistants Editor

Arş. Gör. İsmail Kurtuldu

İngilizce Dil Editörü/English Language Editor

Dr. Özden Şahin Er

Tasarım/Design

Doç. Dr. Adem Yücel

Yayın Kurulu/Editorial Board

Doç. Dr. Adem Yücel, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Doç. Dr. Mustafa Aslan, Sakarya Üniversitesi

Doç. Dr. Serhat Yetimova, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi

Doç. Dr. Tunç Yıldırım, Düzce Üniversitesi

Dr. M. Sefa Doğru, Selçuk Üniversitesi

Dr. Mustafa Evren Berk, Necmettin Erbakan Üniversitesi

Danışma Kurulu /Advisory Board

Prof. Dr. Aytekin Can, Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. Cenk Demirkıran, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi

Prof. Dr. Peyami Çelikcan, İstinye Üniversitesi

Prof. Dr. Zaur Mukarram, Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Ridvan Şentürk, İstanbul Ticaret Üniversitesi

Prof. Dr. Şükrü Sim, İstanbul Üniversitesi

Adres/Adress Sakarya Üniversitesi İletişim Fakültesi, Esentepe Kampüsü,  
Serdivan / Sakarya <https://iletisimdergi.sakarya.edu.tr/>

Haziran, 2021

# Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

Açık Erişim Politikası / Open Access Policy

Türkiye Film Araştırmaları Dergisi, Creative Commons Atınlı-Gayriticari 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. Türkiye Film Araştırmaları Dergisi bilimsel araştırmaları halka ücretsiz sunmanın bilginin küresel paylaşımını artıracığı ilkesini benimseyerek, içeriğine anında açık erişim sağlamaktadır. Türkiye Film Araştırmaları Dergisi Budapeşte Açık Erişim Deklarasyonunu imzalamıştır.

Turkish Journal of Film Studies is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Turkish Journal of Film Studies provides immediate open access to its content on the principle that making research free available to the public supports a greater global exchange of knowledge. Journal of Sakarya University Faculty of Communication has added its name to the Budapest Open Access Initiative.

Haziran, 2021  
Sayı, 1, Cilt, 1

Değerli bilim insanları ve sinema tutkunları;

Ülkemizde genelde sinema özelde de Türk Sineması üzerine yüksek lisans ve doktora düzeyinde eğitim veren onlarca akademik birim var. Buna bağlı olarak alanda akademik çalışma yapan araştırmacı sayısı da her geçen gün artmakta. Ülkemiz sineması üzerine yapılan akademik çalışmalar hiç şüphesiz, Türk sinemasının özellikle uluslararası alanda tanınması yönünde çok kıymetli adımlardır.

Ülkemizde sinema ve Türk sineması üzerine çalışan çok fazla akademisyen ve akademisyen aday olması karşın, kendisini sinema alanına odaklamış bilimsel ve hakemli dergilerin sayıca azlığından hareketle, Türk Film Araştırmaları Dergisi adı altında akademik bir dergi yayımlama kararı aldık. Yeni çıktığımız bu yolda Türkiye’de öteden beri yayımlanmakta olan Sinecine ve Sinefilozofi gibi doğrudan sinema temalı akademik dergileri yakından takip ettiğimiz gibi uluslararası camiada prestij sahibi olan AHCI indekste yer alan dergileri de eş zamanlı takip ederek akademik kalitemizi uluslararası zemine çıkarmayı amaçlıyoruz. Ayrıca, Positif, Sight and Sound ve Film Comment gibi akademik-popüler dergilerin de sinema alanında kattıkları değeri bilerek akademik bilginin, sinema kültürünün ve eleştirel bakış açısının kitlelere yayılmasına aracılık etmeye çalıştığımızı, çalışacağımızı bildirmek istiyoruz. Bu yolda bahsi geçen dergilerin toplumda başlattığı kültürel dönüşümün bir parçası olmaya hevesli olduğumuz vurgulamak isteriz. Türkiye Film Araştırmaları Dergisi, sinema alanında çalışan akademisyen ve akademisyen adaylarının olduğu kadar sinema alanında iddialı olan kişilerin de söz söyleme mecralarını genişletmek ve ortak bir tartışma zemini oluşturmayı hedeflemektedir

Bu hedef ile yola çıkarken ufkumuzu genişleten yorumları ve fikirleri ile bizlere yol gösteren çok kıymetli hocalarımız var şüphesiz. Onlara ayrı ayrı teşekkür ediyoruz. Çok kısa bir zaman içerisinde kuruluş sürecimizi tamamlamış ve yayın çağırısına çıkmış olmamıza rağmen dergimizin ilk sayısında yayımlanmak üzere onun (10) üzerinde makale dergimize ulaştı. Bu makalelerin bir kısmı, hakem sürecinden geçerek yayın kabulü almakla birlikte düzeltme ve önerilerin tamamlanamaması nedeniyle bir kısmı da bu sayımıza yetişemedi. Süreci tamamlanmamış olan makaleleri takip eden sayılarımızda değerlendirmek üzere yayın programımıza aldık. Bu sayıda altı (6) adet özgün bilimsel araştırma makalesi ile bir söyleşi yayımlıyoruz.

Sinema alanında akademik çalışmaları yayımlamayı amaçlayan dergimizi, yılda iki (2) kez Haziran ve Aralık aylarında yayımlamayı planlıyoruz. İlk sayımızın yayımlanmasında emeği geçen arkadaşlarımıza, dergimize yayımlanması için yazı gönderen yazarlarımıza, yayın/danışma kurulu üyelerimize ve yazıların yayımlanması süreçlerinde her bir makaleyi titizlikle inceleyen hakemlerimize teşekkürlerimizi sunuyoruz. İlk sayısını yayımlıyor olmanın heyecanını yaşadığımız Türkiye Film Araştırmaları Dergisi’nin, alana yeni bir soluk getireceğini umut ediyor ve okuyucularımıza keyifli okumalar diliyoruz.

Aralık ayında yayımlanacak ikinci sayımız için siz değerli araştırmacıların her türlü akademik çalışmalarını beklediğimizi tekrar ifade ediyor,

İyi, verimli ve etkili çalışmalar diliyoruz.

Editörler

Doç. Dr. Mustafa Aslan

Doç. Dr. Serhat Yetimova

# Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

## İçindekiler

### Araştırma Makalesi

1. Sınıf Eşitsizliği Açısından Bir Öz Eleştiri Örneği: Platform Filmi İncelemesi.....01-13  
An Example of Self-Criticism in Terms of Class Inequality: The Platform Film Review  
\*Doç. Dr. Serkan Öztürk \*Verda Sima Daşkesen
  2. Film Eleştirisi mi, Yorumu mu, Tanıtımı mı? Ahlat Ağacı Filmi Hakkında Yazılanlar Üzerinden Bir İnceleme.....14-31  
Film Criticism, Interpretation or Presentation? A Review of the Writings About the Ahlat Ağacı Movie  
Dr. Öğr. Üyesi Hakan Aytekin
  3. Netflix Film ve Dizilerinde Ailenin Temsili: Azizler ve Queens Gambit Örnekleri.....32-41  
Representation of the Family in Netflix Movies and Series: Azizler and Queens Gambit Examples  
Bünyamin Gültekin
  4. Reflections of Advertising and Mentality Of Ads on Films in Turkey (1970-1980).....42-57  
Türkiye'de Reklamın ve Reklamcılık Anlayışının Filmlere Yansıması (1970-1980)  
Dr. Öğr. Üyesi Menderes Akdağ
  5. Bilim-Kurgu Sinemasında Şiirsel Bir Deneme: Solaris.....58-63  
A Poetic Essay in Science Fiction Cinema: Solaris  
Mehmet Utku Şentürk
  6. Sinema Anlatısında Metaforik Anlam Yaratma Çabası.....64-79  
The Effort To Make Metaphoric Meaning In Cinema Narrative  
Melek Özkar
- Söyleşi
- Türk Sinemasında Dergi Yayıncılığının Tarihsel Serüveni Üzerine Barış Saydam ile.....80-86  
Söyleşi Arş. Gör. Muzaffer Musab Yılmaz

# Derginin Tarandığı İndeksler

← → ↻ Güvenli değil | turkishfilmstudies.com

Uygulamalar ISVEREN EBİLDİRGE (TL) Arts-Humanities-Cit... Sempozyum | Ifarts... 6 Pack Abs Workou... Toned Arms Worko... Hasarlı Araç | Hasarl...

Bu hususlara uymayan makaleler değerlendirmeye alınmadan reddedilecektir.

**Makale gönderimi sürekli açıktır.**  
Hakem süreçleri tamamlanan makaleler, sürecin tamamlanmasından sonraki sayıda yayınlanmak için sıraya alınmaktadır.

[Makale Gönder](#) [Hakemlik Başvurusu](#)

## İndeksler



# Sınıf Eşitsizliği Açısından Bir Öz Eleştiri Örneği: Platform Filmi İncelemesi

## An Example of Self-Criticism in Terms of Class Inequality: The Platform Film Review

Serkan Öztürk <sup>1</sup>  
Verda Sima Daşkesen <sup>2</sup>

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 05.04.2021 | Kabul Tarihi: 30.05.2021

### Özet

Sınıf eşitsizliği, insanlığın bir arada yaşamaya başladığı en ilkel dönemlerde başlayıp, günümüze kadar uzanan toplumsal bir problemdir. Yeryüzünde bulunan kaynaklar, tüm dünya nüfusuna yetecek düzeyde bulunsa da gelir dağılımları ile doğru orantılı bir şekilde paylaşıldığından, toplumlar içerisinde sınıf kavramı ortaya çıkmakta, sınıf kavramı neticesinde toplumsal tabakalaşma meydana gelmektedir. Bir piramide benzeyen toplumsal tabakalaşmanın üst sınıflarında bulunan kesim, kaynakların çoğunu tüketmekteyken, alt sınıflar yukarıya erişebilmek adına birbirleriyle savaş içerisindeyler. Sınıfların, yaşam standartları arasında oluşan büyük farklılıklar, kapitalizmin eseri olarak görülmektedir ancak unutulmamalıdır ki kapitalizm de insanın bencil yapısından ötürü ortaya çıkmıştır. Kapitalist sistemi de sınıf eşitsizliklerini oluşturan da doyumsuz insanın ta kendisidir.

7. sanat olarak kabul edilen sinema, görüntü ve sesle anlatabilme özelliği sayesinde, insanlığa seslenmek isteyen yönetmenler için toplumu etkileyebilecek bir araç niteliğindedir. Bu nedenle, sosyolojide var olan problemlerin yönetmenler tarafından, sinema filmlerine çoğu kez konu edildiği görülmüştür. Çalışmanın örneklemini, Galder Gaztelu-Urrutia tarafından çekilen 2019 yapımlı Platform filmi oluşturmaktadır. Sınıf eşitsizliği kavramını işleyerek, toplumsal bir öz eleştiride bulunmasından ötürü Platform filmi örneklem olarak seçilmiştir. Literatür taramasının ardından betimsel analiz yönteminin kullanıldığı bu çalışmada, sistem eleştirilerinde, asıl hedefin insanın özü olması gerektiği gerçeği, Platform filmi üzerinden inceleyebilmek amaçlanmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Sınıf, Eşitsizlik, Toplumsal Tabakalaşma, Platform, Sinema

### Abstract

Class inequality is a social problem that started in the most primitive periods when humanity began to live together and has been extending to the present day. Although the resources on the earth are at a sufficient level for the entire world population, the concept of class emerges in societies as they are shared in direct proportion to income distributions, and social stratification occurs as a result of the concept of class. While the upper classes of the social stratification resembling a pyramid consume most of the resources, the lower classes are at war with each other in order to reach the top. The great differences between the living standards of the classes are seen as the work of capitalism, but it should not be forgotten that capitalism has also emerged due to the selfish nature of human beings. It is the insatiable man himself that creates both the capitalist system and class inequalities.

Cinema, which is accepted as the 7th art, is a tool that can affect the society for directors who want to address humanity, thanks to its ability to narrate with images and sound. For this reason, it has been observed that the problems in sociology are often the subject of cinema films by directors. The sample of the study is Platform movie, made in 2019 by Galder Gaztelu-Urrutia; Platform creates the film because of its social self-criticism by processing the concept of class inequality. In this study, in which descriptive analysis method was used after the literature review, it was aimed to examine the fact that the main target in system criticism should be the essence of the human through the Platform movie.

**Keywords:** Class, Inequality, Social Stratification, The Platform, Cinema

<sup>1</sup>Doç. Dr., Yalova Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İletişim ve Tasarım Bölümü, serkan.ozturk@yalova.edu.tr ORCID: 0000-0001-8882-3607

<sup>2</sup>Yüksek Lisans Öğrencisi, Yalova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, verdasima17@gmail.com ORCID: 0000-0003-2379-3990

## Giriş

İnsanlığın varoluşundan bu yana bireylerin bir arada yaşama ihtiyacı, toplumsal bir düzenin oluşmasına vesile olmuştur. Toplumsal yaşamın yüzyıllardır varoluşu, bazı sosyolojik sorunları da beraberinde getirmiştir. Sınıf eşitsizliği, toplumsal düzenin ortaya çıkmasından beri süregelen toplumda yaşayan bireylerin, ekonomik düzeyleri ve yaşam kalitesi açısından aralarında gözle görülür farklar oluşmasına sebep olan bir kavramdır. Max Weber ve Karl Marx'ın çalışmalarında geçen toplumsal tabakalaşma teorisine göre toplumu meydana getiren bireyler, hiyerarşik bir sistemin parçası olarak sıralanmaktadır. Bu hiyerarşik sıralamayı alt, orta ve üst sınıflar oluşturmaktadır.

Sistemin birer parçası olan orta ve alt sınıflar, toplumsal tabakalaşma neticesinde ömürleri süresince toplumun burjuvazi olarak nitelendirilen üst seviyesine tırmanmayı düşlemekte ve bu düşün gerçekleşmesi uğruna epey çaba harcamaktadırlar. Var olan sistemin dünyanın kapitalist bir düzene dönüşmesine neden olduğu varsayıldığında, üst sınıfı dönen çarklar, orta sınıfı dönen çarkların boş tarafına sığınanlar ve alt sınıfı ise çarkın dışlarına denk gelip ezilenler olarak nitelendirilebilir. Özellikle alt sınıf kategorisinde bulunan bireyler, bu haksız düzenin mağduru olarak sistem üzerine birçok eleştiri getirmekte fakat bunun yanı sıra sistemin kendilerine dayatmış olduğu üst sınıfa yükselme hayallerinden de asla vazgeçmemektedirler. Bu bağlamda bireyler, alt sınıftan üst sınıfa geçmeyi başardıklarında kendi cabaları ile bir hak elde ettiklerini düşünerek alt sınıflardan üstün olduklarını içselleştirir ve buna göre daha öncesinde eleştirdikleri üst sınıf davranışlarını bu sefer de alt sınıfta kalmış bireylere yansıtmaktan çekinmemektedirler. İşte bu noktada insanoğlunun mağdur durumdan kurtulunca mağduriyete sebebiyet veren bir varlık olduğunu ve eleştirdiği sistemin bir parçası olmaktan kaçınamayarak sonsuz bir düzene sebebiyet verdiği görülmektedir.

Literatür taramasının ardından betimsel analiz yönteminin kullanıldığı bu çalışmanın amacı, sistem eleştirisindeki asıl hedefin, insanın özü olması gerektiği gerçeği doğrultusunda, Platform filmini inceleyebilmektir. Çalışmanın örneklemini, Galder Gaztelu-Urrutia tarafından çekilen, İspanyol Filmi Platform (El Hoyo) oluşturmaktadır. Sınıf eşitsizliği kavramı, yönetmenliğini Bong Joon-Ho'nun üstlendiği Parazit ve Snowpiercer filmlerinde de ele alınmıştır. Platform filminin yönetmeni, Urrutia'nın 2013 yapımlı Snowpiercer filmindeki, ön vagonlarda yaşayanların bolluk içerisinde bulunduğu, arka vagonlarda yaşayanların ise senelerce aç kaldığı bir trenden esinlenerek Platform filmi için yola çıktığı düşünülmektedir. Snowpiercer'in treninden esinlenen Platform filmi hikayesinde altı insanın yalnızca birlik olurlarsa çıkabilecekleri küp şeklindeki bir labirentte geçen Küp filminden ve aynı masada toplanmış on bir insanın, hunharca ziyafet çekmeleri sonucunda defalarca fazla ağırlıktan bir alt kata düştüklerini konu edinen Next Floor kısa filminden de izler taşımaktadır. Platform filminin örneklem olarak seçilme sebebi yönetmen Urrutia'nın bahsi geçen üç filmi harmanlayarak, seyircisine sistem eleştirisi adı altında öz eleştiri yaptırmayı başarmasıdır.

Çalışmanın ilk kısmında filmin temelini oluşturan sınıf eşitsizliği ve toplumsal tabakalaşma kavramları açıklanmış olup ikinci kısmında sosyolojinin sinema ile olan ilişkisi ele alınmıştır. Üçüncü kısmında ise sınıf eşitsizliği bağlamında Platform filminin incelemesi yapılmıştır. Son olarak, film incelemesi ile elde edilen sonuçlardan bahsedilmiştir.

### 1. Sınıf Eşitsizliği

Mevcut dünya düzeninde, kaynaklar tüm insanlığa yetecek seviyede olmasına rağmen, insanoğlunun bencil tutumu sebebiyle kaynakların kullanımında ve gelir dağılımında büyük farklılıklar meydana gelmektedir. Çoğu zaman sermaye ve güç sahipleri doyumsuz bir yapıya sahip olduklarından, zengin daha zengin, fakir daha fakir bir konuma yerleşmektedir. Toplumlar içinde ve arasında meydana gelen bu eşitsiz gelir dağılımları, kişilerin sosyal hayatından eğitimlerine, hayat standartlarından sağlıklı olabilmeye kadar tüm yaşamlarını etkilemektedir. Dolayısıyla gelir düzeyinin seviyesi, sınıflar arasında büyük bir eşitsizlik yaratmaktadır.

Sınıf eşitsizliği düşünüldüğünde toplum belli kategorilere ayrılmaktadır. Bu kategoriler üst sınıf, orta sınıf ve alt sınıf olarak ayrılmaktadır. Hiyerarşinin en üst seviyesinde bulunan üst sınıfı, sermaye sahibi ve varlıklı ailelerden gelen soylu kesim oluşturmaktadır. Orta sınıfta, küçük bir miktarda veya kendine yetecek kadar servete sahip, beyaz yakalı olarak nitelendirilen belli bir meslek seviyesine ulaşmış hayatını normal standartlarda sürdüren bireyler bulunmaktadır. Piramidin en alt kısmında ise yoksul olarak tabir edilen herhangi bir mal varlığı veya serveti bulunmayan, büyük bir kısmı işçilerden oluşan alt sınıf bulunmaktadır. Tarım toplumlarında başlayıp feodal dönemde soyluların köleler edinmesi, günümüzde kapitalizm aracılığı ile sermaye sahibi ve işçi olmaya evrilmiştir. “Marksist düşünceye göre, üretim ilişkileri ve üretim araçları esas alındığında, bütün toplumlar en az iki sosyal sınıfa sahiptir. Birincisi, üretim araçlarına sahip olan ya da bu araçları kontrol altında tutan “yönetici sınıf” tır. İkincisi ise üretim araçlarını elinde ya da kontrolünde bulunduramayan “sömürülen sınıf”. Etzioni’nin de vurguladığı gibi, Marks’a göre, maddi üretim araçlarını kontrol edenler, akılsal ve zihinsel üretim araçlarının kontrolerini de ellerinde tutarlar. Bu sebeple yönetici sınıf, yalnızca ekonomik açıdan yönetmez, bunun yanı sıra ideolojiyi de şekillendirip yaygınlaştırır” (Arslan, 2004, s.129).

Toplumsal yapıda meydana gelen sınıf eşitsizliklerinde alt veya üst sınıfa girmeyen orta sınıfa bakıldığında çoğunluğunun beyaz yakalılardan oluştuğu görülmektedir fakat kimi düşünürlere göre beyaz yakalılar, mavi yakalılar gibi proleterleşmişlerdir. Callinicos’a göre yeni tip orta sınıf ikiye ayrılmaktadır. Bunlardan ilki işçi sınıfına yakın, ikincisi ise kendi denetimini yapma imkânı bulan üst sınıfa yakın “küçük burjuvazi” olarak nitelendirilebilecek gruptur (Bozkurt, 2019, s.13). Marx ise orta sınıfları kapitalist sermaye ve güç sahiplerinin yardımcısı olarak nitelendirmekte ve bahsedilen üst sınıf ile bizzat aynı kefeye koymaktadır (Balıkcıoğlu ve Dalgıç, 2015, s.19).

Gelirler arasındaki eşit olmayan dağılım, tarih içerisinde bir dinamik olarak zamanına göre şekillenmiş fakat tarih sayfasından silinmemiştir. Sistemin kendisi birçok insan tarafından eleştirilse de temelde herkes sistemin birer parçası olmuştur. Sözde sınıflar arasındaki farkı kapatmak ve alt sınıfın haklarını korumak amacıyla kurulan tüm oluşumlar, mevcut kuralın en büyük örneğidir. Özellikle işçi haklarını savunmak için oluşturulan sendikalar, alt sınıfta bulunan işçi grubunun sesi olmaya çalışmaktadır fakat sendikalar, en başından üst sınıfa tabii kişiler aracılığıyla oluşturulmaktadır. Bu durumda üst sınıfa mensup bireylerin alt sınıfta bulunanlarla kuracağı empati sınırlıdır ve böylelikle sınıflar arasındaki eşitsizliğin kapanması daha da zorlaşmıştır.

## 1.2. Toplumsal Tabakalaşma

İnsanın kendinden başka bireylerle bir bütün olarak yaşama ihtiyacı, toplumları meydana getirmektedir. Gelir dağılımındaki farklılıklar sebebiyle ortaya çıkan sınıf eşitsizlikleri neticesinde toplumsal tabakalaşma meydana gelmektedir. “Yapısalcı Talcott Parsons’a göre toplumsal tabakalaşma, belli bir toplumsal sistemi oluşturan ve toplumsal olarak bireylerin birbirlerine üstünlük sağladığı bir fark sıralanmasıdır” (İnce, 2017, s.303). Aynı toplumsal tabakanın mensupları, aynı eğitim ve gelir seviyesine sahiptirler.

Toplumsal tabakalaşma, kapalı ve açık olmak üzere iki grup halinde incelenmektedir. Kapalı toplumsal tabakalaşmada; kast sistemi, kölelik sistemi ve feodal zümre bulunmaktadır. Bu düzende, bireylerin hangi katmanda yer alacağı henüz doğuştan bellidir. Tabakalar arasında dikey geçiş gerçekleşmesi imkansızdır. Açık toplumsal tabakalaşmada ise kapalının aksine katmanlar arasında geçiş yani dikey hareketlilik mümkündür bu da statü sayesinde gerçekleşir (İnce, 2017, s.296).

“Sınıf nesnel olarak veriliyken, statü insanların toplumsal farklılıklar hakkındaki değerlendirmelerine bağlıdır. Sınıflar, mülkiyet ve kazançla eşleşen ekonomik etkenlerden kaynaklanırlar. Statü ise grupların hayat tarzları tarafından belirlenir. Bir statü grubu kendilerini eşitler, aynı değerde varlıklar olarak gören ve başka toplumsal grupların üstünde ve altında algılayan bir insanlar toplamıdır. Statü tabakalaşmasını belirleyen hayat tarzlarının kökleri tarihsel derinlikte yatar” (Aydın, 2018, s.255).

Bu bağlamda toplumsal tabakalaşmayı oluşturan tarihsel süreçte, yalnızca ekonomik koşullar değil Weber'in sosyolojik yöntemlerde bahsettiği gibi olasılığa dayalı çoklu nedensellik durumu söz konusudur (Aydın, 2018, s.255). Weber'e göre insan ve kültür yalnızca materyalizme indirgenmemelidir. Aileden kalan miras, ekonomik gelir dağılımını büyük ölçüde belirlese de bireyler yaşadıkları topluluk içerisinde benzer kültürü ve benzer davranışları üstlenmektedirler. Türkiye'den bu duruma bir örnek vermek gerekirse golf ve tenis toplumda birçok insanın ulaşabileceği iki spor dalıdır. Ancak popüler kültürün etkisinde daha fazla kalan gruptan ziyade, üst kesimin bu iki spor dalına yönelimi daha fazladır. Medya içerisinden örnek verilecek olursa reyting ölçüm sistemlerinde tüm ekonomik gelirlieleri kapsayan TOTAL ve ekonomik durumu daha üst seviyede bulunana AB grubunun ilgi gösterdiği yapımların kalitesi iki grup arasında oldukça fark gösterebilmektedir. Ancak bahsedilen sistemde dahi AB grubunun tercihlerine daha fazla önem verilmesi, gücün tekrardan ekonomik durumu iyi seviyede olanın aynı zamanda gücü de elinde bulundurduğunun göstergesidir.

"Marksist düşünceye göre, üretim ilişkileri ve üretim araçları esas alındığında, bütün toplumlar en az iki sosyal sınıfa sahiptir. Birincisi, üretim araçlarına sahip olan ya da bu araçları kontrol altında tutan "yönetici sınıf" tır. İkincisi ise üretim araçlarını elinde ya da kontrolünde bulunduramayan "sömürülen sınıf". Etzioni'nin de vurguladığı gibi (1993: 37), Marks'a göre, maddi üretim araçlarını kontrol edenler, akılsal ve zihinsel üretim araçlarının kontrollerini de ellerinde tutarlar. Bu sebeple yönetici sınıf, yalnızca ekonomik açıdan yönetmez, bunun yanı sıra ideolojiyi de şekillendirip yaygınlaştırır" (Arslan, 2004, s.129).

## 2. Sinema ve Sosyoloji İlişkisi

Sinema filmleri, teknik anlamda görüntü ve seslerin kayda alınarak kurguda bir araya getirilmesi ile oluşmaktadır. Teknolojik olarak görüntü ve ses bileşenlerine dayanan sinema, içeriksel anlamda ise bir hikâyenin anlatılması ile meydana gelmektedir. Bu bağlamda sinema filmleri, hikâye olarak üretildikleri toplumun kültüründen beslenmektedir. Toplumsal yapının ürünü olarak ortaya çıkan sinema; siyaset, psikoloji, felsefe, din gibi direkt toplumbilimi olarak adlandırılan sosyoloji ile de etkileşim içerisindedir.

Bir konuyu görüntüler ile işleyip, izleyicisine aktarabilme sanatı olarak görülen sinema, kimi zaman toplumu gerçek yaşamdaki sıkıntılardan arındırıp eğlendirme çabasıyla kimi filmleriyle ise izleyicisini, toplumsal gerçekler ile yüz yüze getirme çabasıdadır. Bu özelliği sayesinde sinema, yönetmenin içerisinde var olan sorunları başkalarına anlatabilmesi, derdini paylaşabilmesi adına bir fırsat niteliğindedir. "Sinema insanların tutumlarını ve davranışlarını değiştirebilmekte, düşüncelerini etkileyebilmekte ve kamuoyu oluşturabilmektedir. Sinema bir taraftan, egemen sınıfın düşüncelerinin empoze edilmesine aracı olurken diğer taraftan farklı, aykırı veya muhalif kesimlerin de seslerini duyurabilmelerine, insanlar üzerinde bir farkındalık yaratabilmelerine imkân tanımaktadır" (Çayırıcıoğlu, 2014, s. 18).

Yönetmenlerin, toplum içerisinde doğan, yaşayan, bir insan olduğu düşünülürken, tıpkı diğer bireyler gibi buldukları toplum ile birlikte şekillendiklerini söylemek mümkündür. Diğer yandan toplum da insanların bir araya gelmesi ile oluşmaktadır. Bu nedenle toplumda var olan problemler insana, insanın içerisinde yer alan sorunların kökeni ise topluma dayanmaktadır. Toplumda var olan ve temeli insana dayanan problemlerin farkına varan yönetmen, kendi gözünden görebildiği toplumsal gerçekleri, bir kameranın gözünden perde aracılığıyla seyircisinin görebilmesini de hedeflemektedir.

Lumiere Kardeşlerden bu yana sinemanın gerçeklikle olan ilişkisi tartışılmaktadır. Bu konuda birçok yönetmen kendi fikirlerini içeren sinema filmleri ortaya koymuşlardır. Robert Flaherty, John Grierson, Paul Rotha, Andre Bazin, Vittorio de Sica, Dziga Vertov gibi yönetmenler, sinemada gerçekçiliğin temsilcileri olarak kabul görmektedir. Bu yönetmenlerden kimisi sinemada gerçeğin yalnızca belgesel filmler aracılığıyla yansıtılabileceğinin mümkün olduğunu belirtirken kimisi ise gerçekçiliğin, sinemaya ait estetik değerleri yitirmeyeceğinden ötürü öykülü filmlerde de işlenebileceği görüşünde olmuşlardır. (Coşkun, 2009, s.153).

Her ne kadar sinemada gerçekçilik kavramı olabildiğince nesnellığe yakın bir şekilde işlense de filmlerin kendi içinde, dünyadan bağımsız yeni bir mekân ve uzam oluşturduğu göz ardı edilmemelidir. Bu konuda Ruşen Öztürk, Platon ve Mağara benzetmesini örnek olarak sunmaktadır. Öztürk, Platon'un mağara örneğini sinema salonu olarak ele alır. Sinema salonunda, insanların koltuğa yapışmış gibi, yüzleri beyazperdeye dönük bir şekilde oturduklarını tasavvur eder. Bu insanların oturdukları koltukların arkasında bir projeksiyon makinesi perdeye seslerle birlikte görüntüler aktarmaktadır. Bunlar insanlarca gerçek sayılır. Salonda yaşanan tam bir yanılsamadır. Aslında, koltuktan kalkılıp, salondan çıkılsa gerçek ile karşılaşılacak ve içeride olduğundan çok daha fazla büyülenilecektir. Öte yandan, Öztürk, Pierre Sorlin'den aktararak, belki de bu görüntülerin insanları gerçeklikten uzaklaştırabildikleri gibi gerçekliğin 25 altında yatan asıl gerçeğe de yaklaşıyor olabileceğini söyler. Devamında da, Mas'ud Zavarzadeh'ten aktararak, filmlerin de tıpkı diğer sanatlardaki gibi gerçekliğin yansımaları, anlatımları veya yorumları olduğunu belirtir. Ancak, gerçeklik de kültürel ve yapılandırılmış bir şeydir. Doğal değildir. Toplumun siyasal, ekonomik, kuramsal ve ideolojik pratiklerince kurulmuştur (Çayırıcıoğlu, 2014, s.24).

Dünya sineması üzerinden gerçekçiliği örneklemek gerekirse İkinci Dünya Savaşı sonrasında, faşist Mussolini yönetiminin çektiği filmlerden bahsedilebilir. Halkı uyutabilmek için yayınladığı, Beyaz Telefon filmlerine tepki olarak ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı filmlerinde, toplumun yaşadığı açlığa, sefaletе yer verilmiş, İtalya'nın gerçekte ne halde bulunduğu anlatılarak halk uyandırılmaya çalışılmıştır. Aynı şekilde sessiz sinema ile özdeşleşmiş Charlie Chaplin filmlerinde de Chaplin'in, kendi ideolojisini sık sık yansıttığı görülmüştür. Sosyolojinin öncü isimlerinden Karl Marx'a ait yabancılaştırma kavramına, Chaplin'in Modern Zamanlar filminde rastlanmaktadır. Filmde bir fabrika çalışanın, kendi ürettiği ürünlere yabancılaştırılması ve sistemin çarkı konumunda olan yöneticilerin, fabrika çalışanı üzerindeki baskısı anlatılmaktadır. Sovyet sinemasının, önde gelen isimlerinden, Eisenstein'ın, Çarlık Rusya yönetimine karşı olan ayaklanmayı anlattığı Potemkin Zırhlısı filmi de sosyolojiden beslenen sinema yapıtları arasındadır. Benzer örneklere romantizm temalı Yeşilçam filmlerinden farklı olarak, toplumsal gerçekçiliğe değinen Yılmaz Güney filmleriyle Türk sinemasında da rastlanmaktadır.

Prof. Dr. Gülseren Güçhan, Sinema ve Toplum İlişkileri makalesinde sanatın toplum ile olan ilişkisinden şu şekilde bahsetmektedir "Bir üst yapı ürünü olarak sanatsal yaratılar hem toplumun ekonomik alt yapısından hem de üst yapıyı oluşturan bilişsel dizgenin farkı öğelerinden etkilenir. Ancak sanat yaratılan da toplumsal işlevleri nedeniyle hem üst yapıyı hem de bir oranda alt yapıyı etkiler" (Güçhan, 1993, s.52). Makalede inceleme konusu olarak ele alınan Platform filmi ise "üç tür insan vardır: aşağıdakiler, yukarıdakiler ve düşenler." repliği ile ön plana çıkmaktadır. Aşağıdakiler, yukarıdakiler ve düşenler akla direkt olarak, sosyoloji ile bağlantılı Marx'ın sınıf eşitsizliği ve Weber'in Toplumsal Tabakalaştırma kavramlarını getirmektedir. Filmde, yönetmen Urrutia söz konusu kavramlar üzerinden, tıpkı Güçhan'ın bahsettiği gibi topluma dolayısı ile insanın özüne seslenmeye çalışmaktadır.

### 3. Platform

Yapımcılığını Netflix'in üstlendiği ve aynı şekilde 2019 yılında Netflix'te yayınlanan İspanyol filmi Platform (El Hoyo), ortasında delik bulunan dikey bir hapishanede geçmektedir. Kimi mahkumlar hapishaneye işledikleri suçtan ötürü girerken kimi mahkumlar ise filmin ana karakteri Goreng gibi gönüllü olarak girmektedir. Goreng'in ortasında büyük bir delik bulunan bu hapishaneye girmesindeki tek amacı, daha fazla kitap okuyabilme alışkanlığı edinmektir. Hapishanenin ortasındaki delikten, en üst kattan başlayıp en alt kata kadar inen, mahkumlara özel olarak hazırlanan bir sofrta bulunmaktadır. Sistem o kadar kusursuz düşünülmüştür ki tüm mahkumlara hapse girmeden önce en sevdikleri yemek dahi sorulmakta ve şefler tarafından sofranın menüsüne eklenmektedir. Fakat filmin ana karakteri Goreng, içeriye girdiğinde sistemin dışarıdan görüldüğü kadar kusursuz işlemediğine şahit olacaktır çünkü insanoğlunun aç gözlü ve doyumsuz yapısı, hapishanenin düzeni oluşturulurken hesaba katılmamıştır.



Resim 1: Kaynaklar (El Hoyo, Urrutia; 2019)

### 3.1. Yukarıdakiler, Aşağıdakiler ve Düşenler...

Filmin ilk sahnesinde kemanlar eşliğinde muhteşem bir titizlikle hazırlanan sofraya ve bu sofrayı büyük bir özveri ile hazırlayan onlarca mutfak çalışanı gösterilmektedir. Lüks bir restoranın mutfağını andıran bu görüntü aslında hapisanede işleyen sistemin ne kadar özenle hazırlandığını gözler önüne sermektedir. Fakat açılış sahnesinde ilk olarak duyulan "Üç tür insan vardır; yukarıdakiler, aşağıdakiler ve düşenler" repliği, kaynaklar ne kadar bol olursa olsun insanoğlunun bencil yapısı itibarıyla paylaşımcı olmak yerine, kaynakları kimisinin daha fazla kimisinin daha az tüketeceği kimisinin ise hiç tüketemeyeceği gerçeğini hatırlatarak, sınıf eşitsizliklerinin meydana geldiğini vurgulamaktadır.



Resim 2: Kaynaklar (El Hoyo, Urrutia; 2019)



Resim 3: İnsanoğlunun Küçüklüğü (El Hoyo, Urrutia; 2019)

Filmin mekânsal olarak neredeyse tümünü oluşturan hapisane sahnelerine geçildiğinde hücredeki hikâye ilk olarak kamera yakın plan çekim metodu ile baş karakter Goreng'in gözünü açması ile başlamaktadır. Burada Goreng'in uyanıp gözünü açmasının tek sebebi aslında insanlığın bir şeylerin farkına varması gerektiğidir. İnsan bencil yapısı ile her zaman önceliği kendinde bulmaktadır fakat gözünü açan, çevreye bakan biri kendisi dışındaki insanların da varlığını fark edecek böylelikle yeryüzünde meydana gelen hataları ve kusurları görebilecektir. Nitekim Goreng gözünü açtıktan sonra karşısında ilk olarak hücre arkadaşı Trimagasi'yi görmektedir. Henüz ne olduğunu anlamayan Goreng ile beraber seyirci de merak içerisindedir ve Goreng'in hücre arkadaşı Trimagasi'ye soracağı sorular karşısında alacağı cevaplar ile seyirci de yavaş yavaş hikâyeyi Goreng ile beraber anlamaya başlar. Ne olduğunu anlamaya çalışan Goreng hikâyeyi anlamaya çalışan seyirci ile bütünleştirilmiştir. Goreng ve hücre arkadaşı, hapisanenin üstten 48. katındadırlar. Trimagasi, Goreng'e hapisanede asıl olayın hayatta kalabilmek uğruna yemek yiyebilmek ve yemek yiyebilmenin bazen zor bazen kolay olduğunu şu an ise orta seviyede bulduklarından ötürü şanslı sayıldıklarını anlatır. Trimagasi'nin gözünde orta seviye en azından "Yukarıdakilerden arta kalanların" yenilebildiği bir seviyedir. Neyin içerisinde bulunduğunu yavaş yavaş anlamaya başlayan Goreng, hem üst kattakilere hem de alt kattakilere bakar ve onlar ile bir diyalog kurabilme adına hem yukarıdakilere hem de aşağıdakilere seslenir fakat karşılığında Trimagasi araya girerek aşağıdakilere seslenmemesi gerektiğini söyler. Çünkü aşağıdakiler kendilerinden alt seviyededirler ve onlar Trimagasi'nin gözünde birer aşağılık varlıklardır. Üst kattakiler ise zaten Trimagasi ile aynı düşünceye sahip olacaklarından Goreng'in konuşma çabasına karşılık verip Goreng ile bir

Hapishanenin en üstten başlayarak sırayla en alt katına inen sofraya 48. kata geldiğinde yemeklerin çoğusu yenmiş şekildedir. Sofranın üzeri seyirciye rahatsızlık hissi verecek şekilde düzenlenmiştir. Yiyeceklerin çoğu ısırlılıp bırakılmış, tabaklar pislik içerisindedir. Goreng sofrayı iğrenç bulur ve yemek yememe kararı verir. Sisteme uyum sağlamış olan Trimagasi ise büyük bir iştahla ve aç gözlülükle yukarıdaki katlardan ne kaldıysa sofraya saldırarak yemeye başlar. Trimagasi bir yandan kendilerine pek bir şey bırakmadıkları için üst kattakilere söverken diğer yandan alt kattakileri düşünmeden ihtiyacından çok daha fazlasını yemektedir yani eleştirdiği kesimden hiç de bir farkı kalmamıştır çünkü Trimagasi'nin tek derdi yiyeceklerin tüm hapishaneye eşit bir biçimde dağıtılabilmesi değil kendi karnının doymasıdır.

Goreng, sofrada gözüne kestirdiği, ısırlılmamış sağlam bir meyveyi eline alır ve daha sonra yemek için saklamaya karar verir. Fakat hapishanenin sisteminde yemekler yalnızca sofranın hücrede bulunduğu iki dakika içerisinde yenmelidir. Eğer sofradan alınır ve bir kenara ayrılırsa ceza sistemi devreye girer, hücre cehennem kadar ısınmaya başlamaktadır. Burada filmin metaforlarından biri devreye girmektedir çünkü ana karakter Goreng'in eline aldığı meyve, ilk insanın cennetten kovulmasına sebep olan yasak meyve elmadır. Bilindiği üzere peygamberler yeryüzüne iyiliği getirmek, hataları düzeltmek, bilgilendirmek görevleri ile gönderilirler. Baş karakter Goreng ise Hz. İsa'ya olan benzerliği ile dikkat çekmektedir. Goreng'in yanında getirdiği, filmin en güçlü metaforu olan Don Kişot kitabı ise Goreng'in İncil'i konumundadır. Bu durumda Goreng ise hapishaneye aslında bir Mesih portresi ile gelmiştir. Nitekim Don Kişot kitabında, Don Kişot parça parça hikayelerde bir şövalye olarak yel değirmenleri ve mal sahipleri ile savaşmaktadır. Her seferinde yenilse dahi Don Kişot pes etmez ve yeniden ayağa kalkar, ucunda yenilmek dahi olsa. Ayrıca Goreng hapishaneye bir diploma karşılığında girmiştir. Tıpkı Don Kişot gibi bir şövalyeye dönüşüp mücadeleye verecektir yukarıdan gönderilen yiyeceklerin tüm herkese eşit paylaşılması uğruna.

Baş karakter Goreng'in Don Kişot getirmesinin yanı sıra hücre arkadaşı Trimagasi ise bir bıçak getirmiştir. Trimagasi bıçağı, bir gün evde televizyon izlerken televizyonda karşısına çıkan reklam üzerine almıştır. Reklamda bıçaktan şu şekilde bahsedilmiştir. "Samuray Super ile tuğla bile kesilebiliyor üstelik Samuray Super bir şeyleri kestikçe kendi kendini bileyiyor." Trimagasi reklamda bıçağın nasıl anlatıldığına değindikten sonra şu sözleri de ekliyor: "Ben daha önce hiç domates kesmemiştim, ekmeği de dilimlenmiş alıyordum. Ayrıca mutfak bıçağıyla neden tuğla kesmem gerekiyor anlamadım ama düşünmeye başladım neden bıçaklarımı bileylemiyorum..." İşte bu noktada film, reklamlar aracılığıyla insanların aslında ihtiyaç duymadıkları şeylere, ihtiyaçları olduğuna inandırıldığı gözler önüne serilmektedir. Kendi kendini bileyen Samuray Süper reklamı ile Samuray Süper alan Trimagasi, kapitalizmin dayattığı tüketim çılgınlığının Platform filmi içerisinde bir detaydır. Ayrıca dini açıdan temsiline bakıldığında bıçağın kullandıkça kendini bilemesi gibi şeytan da kötülük yapıldıkça beslenmektedir. Yedi ölümcül günahın biri olan açgözlülük, hapishanenin diğer mahkumlarında olduğu gibi Trimagasi'yi de ele geçirmiş, onun şeytanlaşmasına yol açmıştır.

Başta sistemi değiştirmeye karar veren Goreng, hapishanede geçirdiği günler çoğaldıkça hücre arkadaşı Trimagasi gibi yiyip içmeye başlar çünkü koşullara uyum sağlamaktadır. Tam bu esnada üst kattan bir adam düşer, adam büyük ihtimalle intihar etmiştir. Bunun üzerine Trimagasi, Goreng'e "üst seviyelerde ne istersen yersin ama o zaman da beklentin kalmaz ve sadece oturup düşünürsün" repliğini kullanır. Bu noktada akla Maslow'un İhtiyaçlar Hiyerarşisi akla gelmektedir. "Maslow'a göre; daha üst düzeydeki ihtiyaçlar karşılanmadan önce alt düzeydeki ihtiyaçların karşılanması gereklidir. Bireyler ancak alt düzeydeki ihtiyaçları doyuma ulaştıkça üst düzeydekilere hazır hale gelirler. En temel ihtiyaçlarımız biyolojik ve fizyolojik yaşama yönelik olanlardır ve bu ihtiyaçlarımız davranışlarımıza yön verir. Biyolojik ve fizyolojik ihtiyaçlarımız karşılandığında bir sonraki düzeydeki ihtiyaçlar motivasyon kaynağımız olacaktır" (Henden Şolt, 2018, s.218). İnsanoğlunun arzu ve istekleri sınırsızdır bu sebeple insan, arzuları doğrultusunda istediklerini elde ettikçe tatmin olmak yerine daha da fazlasına göz dikmektedir. Toplumun alt kısmında bulunan bireyler üst sınıflara ulaşabilmenin beklentisi içerisindedirler fakat üst sınıfta bulunan bireyler zaten çoğu şeyin sahibi olduklarından bir noktadan sonra içsel bir bunalım ile savaşmaya başlamaktadırlar. Hatta filmin ilerleyen sahnelerinde Goreng karakteri üst katlardan birinde uyanır ve tam üzerinde yani beşinci katta bulunan çiftten cinsel ilişki yaptıklarına dair sesler işitir. Alt katta bulunan mahkumlar, en temel ihtiyaçlarını, karınlarını doyurmayı başaramayıp bu

yüzden ölümle yaşam arasında savaş verirken üst kattaki mahkumların ise karınları o kadar toktur ki alt katta yaşayan mahkumlar ile aynı hapisanede yaşamalarına rağmen farklı fiziksel ihtiyaçlarını karşılayabilme lüksüne sahiptirler. Kısacası toplumda meydana gelen sınıflarda, piramidin alt kısmında-kiler daha yaşamsal sorunlarla boğuşmaktadırlar, çok daha rahat bir yaşama sahip olan piramidin üst sınıfına dahil bireylerin ise bu sebeple varoluşu sorgulama sürecine girebilmektedirler.



Resim 4: Sefalet (El Hoyo, Urrutia; 2019)

Film, seyirciye hapisanede ki sistemin nasıl ilerlediğini anlattıktan sonra gelişme kısmına geçtiğinde Goreng ve Trimagasi 48. katın ardından hapisanenin 171. seviyesinde uyanırlar ve ikisi de artık orta seviyede değil, düşenler kategorisindedirler. Fakat hapisanede ki ilk ayından farklı olarak Goreng bu uyanışında kendisini yatağa bağlı bir şekilde bulur. Hayatın sunduğu şartlar iyiyken her insan, karakter olarak da iyi davranışlara sahiptir fakat şartlar zorlaştığında, hayatta kalmak pahasına dünyanın en iyi insanı dahi kötü birine dönüşebilir. İki ay sonra hapisaneden çıkacak olan Trimagasi, kendini korumaya almak için Goreng'i bağlamıştır. Trimagasi, yatağa bağladığı Goreng'e "Siz benden güçlü ve gençsiniz, bana sonradan nasıl bakarsınız bilemem ama ben sizi öldürmek istemiyorum fakat zaman içerisinde dostluğumuz bozulacak, şüpheye dönüşecek salyangozum" cümlelerini sarf eder. Trimagasi bir hafta Goreng'e dokunmayacak fakat açlığı, gerçek manada hissetmeye başladıkları zaman Goreng'in vücudundan et parçaları keserek hem kendisine hem de Goreng'e yedirecektir böylelikle ikisi de bir sonraki ay için hayata tutunabileceklerdir. Yönetmen Urrutia bu süreçten sonra seyircisini, rahatsız edici görüntüler ile yaşam mücadelesinde bulunan insanların vahşetine tanıklık ettirecektir. Trimagasi, Goreng'in bacağından Samuray Süper bıçağı ile bir et parçası kesmeye çalışırken hapisane içerisinde oğlunu arayan Miharu'nun platform ile hücreye gelir ve Goreng'in kurtulmasına yardımcı olur. Daha öncesinde Trimagasi, Goreng'e salyangozum diye hitap etmiştir, Trimagasi'nin Goreng'e salyangozum diye hitap etmesinin altında yatan metafor, direkt Trimagasi'nin ağzından seyirciye aktarılır. Salyangoz yenilmeden önce temizlenmesi ve kirlerinden arınması için bir hafta boyunca dinlendirilir. Temizlenmesi için yeterince vakit geçmesinin ardından salyangozlar yenilmek üzere hazırlanır. Goreng ise bir hafta boyunca bağlı kalmıştır ve tıpkı salyangoz gibi bağlı kaldığı sürede kesilmiş, yenilmek için hazırlanmaya başlanmamış ruhsal olarak kirlerinden ve kötü kişiliğinden arınmıştır. Fakat Goreng'in Miharu tarafından çözülür çözülmez yapacağı ilk iş, yaşlı Trimagasi'yi, Samuray Süper bıçağı katlederek öldürmek olacaktır. Filmin ilk kısımlarında Trimagasi, Goreng'e şu repliği kurmuştur: "Siz alt katlardan geldiğinizi söylüyorsunuz fakat hiç aç kalmışa benzemiyorsunuz, demek ki hücre arkadaşınızı öldürmüşsünüz ve öldürmeyeceksin emrini belli ki yok saymışsınız." Oysa ki Trimagasi bir önceki hücre arkadaşını öldürmemiştir, üstelik Goreng'e de onu öldürmeyeceğine dair söz vermiştir ancak Goreng ilk sorunda Trimagasi'yi öldürerek kendisi emri çiğnemiştir. Ayrıca ayın geri kalanını Goreng hücre arkadaşının etlerini yiyerek tamamlayacaktır. Çünkü üst katlardan kırılmış tabak dışında hiçbir yiyecek 171. seviyeye ulaşmamaktadır. İnsan ne kadar iyi olursa olsun, tüm sistemler içerisinde yine insanın bencil yapısı dolayısıyla yozlaşmaya ve kötüleşmeye mahkumdur.



Resim 5: Yönetim (El Hoyo, Urrutia; 2019)



Resim 6: Kurtlanmış Sofra (El Hoyo, Urrutia; 2019)

Platformun 172. katına, üst katlardaki mahkumlardan dolayı tek bir çöp dahi gelmez ve mahkumlar açlıktan birbirlerini yemek zorunda kalırken 0. katta mahkumlar için hazırlanan mükemmel sofranın görüntüleri verilir. Şef tatlıda çıkan tek bir kıldan ötürü mutfaktaki tüm çalışanlara hesap sormakta ve saç kılının kimden düştüğünü bulmaya çalışmaktadır. Fakat kusursuzluk için uğraştıkları sistemden o kadar habersizlerdir ki diğer yandan Goreng 172. katta, Trimagasi'nin kurtlanmış etini yiyerek hayata tutunmaya çalışmaktadır.

Goreng, 172. katta geçirdiği bir ayın ardından gözlerini tekrardan 33. katta yani orta seviyede açar. Bu sefer hücre arkadaşı, hapishaneye girmeden önce kendisine sorular soran hapishane görevlisi Imaguiri'dir, flashback sahnesi ile Goreng'in yeni hücre arkadaşını nereden tanıdığı seyirciye gösterilir. Imaguiri de dikey öz denetim olarak gördüğü bu hapishaneye tıpkı Goreng gibi kendi isteğiyle, senele-rdir çalıştığı sistemi bir de mahkûm gözüyle yaşayabilmek adına girmiştir. Ancak kendisi görevli iken muazzam işlediğini sandığı sistemin aslında hiç de öyle olmadığını kavramıştır. Her mahkûma, hapishaneye girmeden önce en sevdikleri yemek sorulmakta ve en sevdikleri yemek ne ise menüye eklenmektedir. Imaguiri'nin söylediğine göre eğer herkes kendine yetecek kadar yeseydi yemekler herkese yetecektir ama üst katlarda bulunan aç gözlü ve doyumsuz mahkumlar ihtiyaçlarından çok daha fazla yiyeceği tüketmektedirler. Imaguiri, eşit tabaklar bölüştürerek alt kattakileri yalnızca ihtiyaçları kadar yemeleri gerektiğine ikna etmeye çalışmaktadır. Goreng'in düşüncesine göre kendiliğinden dayanışma olması gerekmektedir fakat değişiklikler kendiliğinden olmayacaktır. 15 gün boyunca Imaguiri'nin yiyeceklerin eşitçe paylaşılması için ikna etme çabalarını seyreden Goreng, 15. gün kalkar ve aşağıdakilere "Dinleyin aşağılık herifler ya dinlersiniz ya da yemeğinize pislerim, tek bir pirinç tanesi dahi temiz kalmaz" diye bağırarak onları tehditle eşit davranmaları gerektiğini söyler nitekim bu bağırış işe de yarar çünkü insanlar ikna olmuyorlarsa zorlama yapılması gerekmektedir. Ancak bu yalnızca alt sınıftakiler için geçerli bir ikna yöntemidir çünkü üst kattakilere zorla yapılabilecek hiçbir şey yoktur.

Filme, gerçek yaşamdan farklı olarak sınıflar arası geçiş mümkündür, mahkumlar her ay bambaşka katlarda uyanmaktadır oysaki gerçek yaşamda sınıflar arası geçiş yapmak bu kadar mümkün olmamaktadır. Fakat dünyanın kaynaklarının çoğunun, dünyanın en zenginleri tarafından tüketilirken üçüncü dünya ülkelerindeki açlık ve sefalet, filmde hapishanenin alt katlarındaki mahkumların maruz kaldığı durumdan farksızdır. Yönetmen Urrutia'nın anlatmak istediğine göre insan, her koşulda ahlaksız bir mahluktur. Üst sınıflar aç gözlü, alt sınıflar ise birlik ve beraberlik içerisinde isyan etmek yerine birbirlerini yemekte dirler, keza onlar da üst sınıfa erişme şansı elde ettiklerinde, tüm kaynakları tükettikleri için sövdükleri üst sınıflardan bir farkları kalmamaktadır. Çünkü insan özünde bencil ve kötü bir varlıktır.

Imaguiri yönetimde çalışırken "dikey öz denetim merkezinde" sistemin kusursuz işlediğini sansa da içeriye girdiğinde öyle olmadığını anlar fakat ona göre bunun tek sebebi insanın bencil ve aç gözlü yapısından kaynaklanmaktadır. Hapishane içerisinde oğlunu arayan Miharuru ile karşılaştığında Goreng'e bunun imkânsız olduğunu, 16 yaşından küçüklerin hapishaneye giremeyeceğinden ve hapishanenin 200 kat ile sınırlandırıldığından son derece emindir. Ancak Imaguiri ve Goreng gaz ile uyutulup bir sonraki aya gözlerini açtıklarında kendilerini platformun 202. katında bulurlar. Daha önce 25 yıl görevli olarak çalıştığı ve son 8 yıl ise içeriye mahkûm gönderdiği hapishanenin sistemini çok iyi

bildiğinden son derece emin olan Imaquiri 200 katlı olarak bildiği platformda 202. kat ile karşılaşınca aslında hiçbir şey bilmediğinin farkına varır, bu durumu kaldıramaz ve sonucunda kendini asarak intihar eder. Eşitliği sağlamak için büyük bir umutla çaba sarf eden Imaquiri, tüm umutlarının boşa olduğu gerçeği ile yüz yüze gelmiştir. İnsan, doğası gereği eşitsizliği yenemez. Çünkü ya sistemin zalimi olur ya da mağduru ve iyi insanlar dahi koşullar değiştiğinde zalimleşebilmektedir. Imaquiri'nin kolay yoldan kendini atmak yerine asmasının tek sebebi vardır; bedenini Mesih olarak gördüğü Goreng'e armağan etmiştir. Filmin bu kısmında Goreng'in iç dünyası, hayal ile gerçek birbirine geçmiş biçimde gösterilir. Biraz önce kendisini asarak öldüren Imaugiri, Goreng'e "Yiyin beni Goreng, bedenimi parçalar halinde kesin, etimle beslenin. Eğer Tanrının oğlunun etini yemezseniz, kanını içmezseniz sizin de bir hayatınız olmayacaktır. Etimi yiyen ve kanımı içen bende kalır ve ben de onda kalırım, böylelikle sonsuz hayata erişirsin" repliklerini söyler. Bilindiği üzere Hristiyanlık inancında, İsa'nın çarmıha gerilmeden önce gerçekleştirilen "Son Akşam Yemeğinde" ekmek, İsa'nın etini; şarap ise İsa'nın kanını temsil etmektedir. Tanrının oğlu olarak görülen İsa'nın etinden yiyip kanından içenler ise Tanrı ile bütünleşecek ve sonsuz güzelliğe kavuşacaklardır. Filmde Mesih olarak görülen Goreng, İsa'dan farklı olarak eti ve kanı yenilip içilen değil, yiyen ve içen olacaktır çünkü hayatta kalabilmek adına bunu yapmaya mecburdur. Yönetmen Urritia'nın görünürde ister kapitalizme isterse dinlere olsun eleştirisi insanadır. Eleştirisi, kaynaklar yeterli iken kullanmasını beceremeyen ve kötülüğe eğilimi bulunan insanoğlundur. Ona göre suç sistemde değil insanlığın özündedir. Keza Goreng, Imaquiri'nin etini yememek için birkaç gün direnir fakat 202. kata yalnızca kırılmış tabak, bardakların ulaşması neticesinde açlığı doruk noktalara ulaşmış, halüsinasyon görmeye başlamıştır. Daha önceden öldürdüğü, emri çiğnediği için kötülükle suçladığı Trimagasi'nin halüsinasyonu, Goreng'e Samuray Süper bıçağını uzatır. Kullanıldıkça şeytandan farksız bir şekilde kendi kendini bileyen samuray süper bıçağını, Trigamasi'den alır ve aslında elinde tuttuğu cam parçası ile kendini asan Imaquiri'yi parçalara ayırmaya başlar, Imaquiri'nin ona armağan ettiği bedeni sayesinde 202. katta, bir ay daha hayatta kalabilecektir.

Film genel olarak baş karakter Goreng'in katlar arasında gerçekleşen yolculuğuna seyircinin de tanıklık etmesi ile geçer. Filmin son kısımlarına doğru ise daha önce yolculuğunu orta ve alt sınıflarda geçiren Goreng farklı olarak 6. katta, platformun en üst seviyelerinden birinde uyanır. Goreng alt seviyelerin ardından üst bir seviyeye ulaşmış diğer mahkumların aksine aç gözlü davranmak yerine var olan düzeni değiştirmeye kararlıdır. Goreng'in üçüncü hücre arkadaşı Baharat dışarıdan getirdiği halat ile üst kattakileri ikna ederek sıfırıncı kata ulaşma çabasıdadır ancak üst kattaki mahkumlar yardım etmez. Bu sahnede sıfırıncı kata ulaşmak için kullanılan halat, hapishanenin yönetiminin bulunduğu kata ulaşım hapishaneden kurtulmak adına gidilecek bir yolun metaforudur ancak işe yaramaz çünkü hatalı bir yöntemdir. Goreng, yönetimin bulunduğu kata çıkarak hapishaneden kurtulmak isteyen hücre arkadaşı Baharat'ı en yukarıya çıkabilmeleri için önce en dibe inmeleri gerektiğine inandırarak amacı doğrultusunda yanına yardımcı olması adına ikna etmeyi başarmıştır. Sistemi düzeltmek için iş birliği yapacaklardır.

Goreng ve hücre arkadaşı Baharat tıpkı Don Kişot ve yardımcısı Sancha gibi platformun üzerinde aşağı katlara inerek şövalyelik yapacaklar, mazlumları yemek ulaştıracaklar ve sistemin değişmesi için büyük bir savaş vereceklerdir. İlk elli katta bulunan mahkumların aç olmadıklarını varsayarak onlardan bir günlük oruç tutmalarını talep ederler. Katlardan birinde Goreng ile bir mahkûm bir gün aç kalmaya ikna olmaz ve "Lanet olsun geçen ay 114. kattaydım" der bunun üzerine Goreng ise asıl o kadar aşağıdaysa durumu anlaması gerektiğini belirtir. Alt seviyelerde açlığı yaşamış bir mahkûm üst seviyelere ulaştığında açlığı çok iyi bildiği halde aç kalacak olan mahkumları önemsemeden bencilce ihtiyacından daha fazlasını yemek istemektedir. Bu sahnede yönetmen Urrutia, insanoğlunun bencil ve aç gözlü yapısını seyirciye tekrardan hatırlatmaktadır. Nitekim ilk elli katta bulunan diğer mahkumlar da aynı şekilde bir gün aç kalmaya ikna olmayacaklardır. Çözüm olarak ise Goreng ve Baharat mahkumları kendiliğinden ikna edemeyeceklerinin farkında olarak yola çıktıkları için ellerine aldıkları demirler ile aşağı katlara inmeden önce bir çeşit silahlanmaya gitmişlerdir. Filmin bir İspanyol yapımı olduğu düşünülürse buradaki silahlanma İspanya iç savaşından sonra İspanya'nın başına geçen Franco rejimine karşı, demokrasiyi İspanya'ya geri getirmek adına devlete silahlı direniş gerçekleştiren gruplardan esinlenildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. İlk elli katın başlarında mahkumları ikna etmeye çalışan Goreng ve Baharat, birkaç katın ardından ikna etmeye çalışmaktan pes ederek direkt şiddete başvurmuşlardır. Katlardan birine denk geldiklerinde karşılıklarına kendisini bilge olarak tanıtan bir adam çıkar.

Dini açıdan değerlendirilecek olursa bu hücredeki bilge adam bir peygamberi temsil etmektedir. Goreng ve Baharat'a "Önce ikna etmelisiniz, ikna olmazlarsa vurun ama önce konuşun" önerisinde bulunur ayrıca yönetime mesajlarını iletmek istiyorlarsa bir de sembol seçmeleri gerektiğini söyler. Bilge adamı dinleyen Goreng ve Baharat, geride kalan mahkumları tekrardan ikna yolu ile barışçıl bir protestoya davet ederler fakat ikna çabaları tekrardan başarısızlıkla sonuçlanacaktır ve böylelikle yeniden mahkumlara karşı şiddete başvurmak zorunda kalacaklardır.



Resim 7: Vahşet (El Hoyo, Urrutia; 2019)

Alt katlara inildikçe filmde şiddet ve vahşet içeren sahnelerin dozajı artmaktadır. Mahkumların çoğu ya açlıktan ölmüş ya da hücre arkadaşı tarafından öldürülmüş vaziyettedir. Goreng platformun geri çıkma süresini hesaplayarak hapishanenin 250 kat olduğunu hesaplamıştır ancak platform ölü mahkumların bulunduğu katlarda durmaz bu noktada Goreng'in hesabının yanlış olduğu fark edilir. Eşit dağıtımı tahmin ettikleri kat sayısına göre yaptıkları için bir süreden sonra ellerinde yukarıda gönderecekleri Panna Cotta tatlısı dışında bir yiyecek kalmayacaktır. Bahsi geçen sahnede yönetmen Urrutia'nın dikey hapishane modeli ve hapishanede bulunan katlar ile kapitalizm eleştirinde bulunurken aslında eşit dağıtımın da çok mümkün olmayacağını vurgulamak istediği anlaşılmaktadır. Çünkü sorun sistemin kendisinde değil kendisinden başkasını düşünmeyip birlik olamayan insanın ta kendisidir.

Baharat ve Goreng platform ile 333. kata vardıklarında platform durur. Bu son katta saklanan küçük bir kız çocuğu ile karşılaşır. Çocuk çekik gözlüdür ve filmin başından beri hapishanede çocuğunu arayan Mihar'u benzemektedir. Ancak hapishaneye kesinlikle 16 yaşından küçük kimsenin alınmaması bilgisinden ötürü hiç kimse Mihar'u inanmamıştır. Goreng ve Baharat 333. kata kadar korudukları ve mesaj olarak gönderecekleri panna cotta tatlısını karnını doyurması için küçük kıza verirler. Platform aşağıya inmiştir ve küçük kız tatlıyı yemeye devam etmektedir buna rağmen hapishanenin ceza sistemi devreye girmez çünkü çocuklar masumdur, hapishanede 16 yaşından küçük bir çocuk kuralların aksine bulunmakta fakat mahkumlara uygulanan yaptırımlar uygulanmamaktadır.



Resim 8: Dipten Görünen Işık (El Hoyo, Urrutia; 2019)

Filmin final sahnesine doğru Goreng karakteri hapishanenin en dibine gider. Başını yukarı kaldırdığında ışığı gördüğü bir kadraya yer verilir. İnsan, aydınlığı görebilmek için en dibe düşmek zorundadır çünkü değişim en aşağıdan başlar. Yukarı gönderilecek mesaj ise küçük kızdır ancak mesajın yönetim tarafından anlaşılıp anlaşılmadığı açık uçlu bir son ile bırakılmıştır. Final sahnesinden hemen önce Goreng, Don Kişot kitabından şu satırları okur; “Saygın önemli bir adam ve zengin bir liberal eğer ahlaki değerleri yoksa kötülüğe örnek olur. Cömert olmayan zengin bir adam, sefil bir dilenciden başkası değildir. Zenginliğin sahibi eğer elindekilerle mutlu olamazsa servetini kullanmayı bilmiyor demektir” (Cervantes, 1605/2012, s.86). Platform filminde yönetmen Urrutia, seyircisine öz eleştiri yapılması gerektiğini hatırlatmaktadır. Filmin final sahnesinde de görülmektedir ki filmde asıl anlatılmak istenen nokta, mesajın ulaşması ya da sistemin değişmesi değil insanın, insan olabilmesidir çünkü alt, orta ve üst sınıflarda oluşan, farklı yaşam koşulları arasındaki büyük uçurumların ancak insan dayanışması ile ortadan kalkması mümkündür.

## Sonuç

Filmde, hapishaneyi temsil eden 333 katlı öz denetim merkezi, başlı başına kapitalizm metaforunu içerdiğinden, kapitalizm eleştirisi olarak algılanmaktadır. Ancak filmin ilerleyen sahneleri sorunun aslında kapitalizmde değil insanda olduğu ve bu yüzden asıl eleştirinin insanın kendisine yapıldığı gerçeğiyle karşılaşmaktadır. Baş karakter Goreng, 33. katta, hapishanenin eski memuru Imaguiri ile denk geldiği sahnelerde Imaguiri, hapishanede yemeklerin eşit paylaşılması adına alt katlarda bulunan mahkumları, kendilerine yetecek kadar yemeleri hususunda ikna etmeye çalışır. Bu yöntemle kaynaklar eşit dağıtılacak ve hapishanedeki tüm mahkumlar karınlarını yeterli ölçüde doyurabileceklerdir. Ancak Imaguiri'nin bu tezi, oda arkadaşı Goreng ile daha sonra uyanacakları katlardan birinde çürümektedir. Çünkü Imaguiri hapishanede 200 kat olduğunu varsayarak kaynakların bu katlarda bulunan 400 insana yetebileceğini düşünürken, uyandığı zaman kendisini 202. katta bularak öz denetim merkezinde sandığından çok daha fazla kat olduğunu anlayacaktır ve bu durumda kaynaklar, sanıldığı aksine yetersizdir, eşit dağıtılsa dahi yine aç kalanlar olacaktır. Anlaşılacağı üzere filmin başından sonuna kadar hissettirilen kapitalizm eleştirisinin yanı sıra sosyalizm de bir çıkış yolu olarak görülmemektedir. Sorun sistemlerin nasıl işlediği değil, insanın paylaşımcı bir yapıdan uzak oluşudur. Kapitalizm yerine hangi sistem gelirse gelsin, insanoğlunun bencil ve aç gözlü yapısı neticesinde her sistem yozlaşmaya mahkûm edilecektir.

Sınıf eşitsizliklerini, toplumdaki yaşam kalitesi arasındaki büyük farklılıkları ortadan kaldırmak ancak birlik ve beraberlikten geçmektedir. Ancak yönetmen Galder Gaztelu-Urrutia, Platform filminde göstermektedir ki sistemin mağdurları her kimse güce kavuştuklarında, mağduriyete sebep verenler tarafına geçmektedirler. Çünkü alt sınıfta yaşayanların tek derdi, üst sınıflara ulaşabilmektir. Bu noktada ise toplumda adaletli dağıtımın sağlanması için birlik olmak yerine, üst katlara ulaşma hayalleri ile birbirlerini öldürmeyi, yemeyi göze almaktadırlar. Filmde, gerçek hayattan farklı olarak sınıflar arası geçişler mümkün kılınmıştır. Alt sınıfta yaşayanlar, üst sınıflara ulaştıklarında, aşağı katlarda yaşadıkları zorlukları unutarak, aç gözlü hale gelmektedir. Gerçek dünyada, sınıflara eleştiride bulunurken, proletarya gurubu ahlaklı, burjuva grubu ise doyumsuz olarak değerlendirilebilmektedir. Oysa ki Galder Gaztelu-Urrutia, ahlaksızlık davranışını, sınıf veya kat fark etmeksizin hapishanedeki tüm mahkumlar üzerinden göstermektedir. Filmin bütün bir okuması yapıldığında, yönetmen Urrutia seyircisine, insanın sorunu sistemde, sunulan kaynaklarda veya ilahi güçte değil kendi özünde araması gerektiği mesajını iletmektedir. Çünkü, insanlığın kurtuluşu ancak yine insanoğlunun kendi iç dünyasında var olan kötülüklerden arınması ile gerçekleşebilecektir.

## Kaynakça

- Akmeşe, Z. ve Deniz, K. (2015). Sinemada Toplumsal Eşitsizliklerin Temsili: Çoğunluk Filmi Örneği. *Erciyes İletişim Dergisi*, 4(1), 86-96.
- Arslan, A. (2004). Temel Sorunları ve Açılımları ile Sınıf Teorisi, Sınıf Bilinci ve Orta Sınıflar. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8, 126-143.
- Aydın, K. (2018). Max Weber, Eşitsizlik ve Toplumsal Tabakalaşma. *Journal Of Economy Culture And Society*, 57, 245-267.
- Balıkçioğlu, E. ve Dalgıç, B. (2015). Türkiye’de Orta Gelirli Sınıfın Profili. *Ekonomi İşletme Siyaset ve Uluslararası İlişkiler Dergisi*, 1(1), 17-31.
- Bozkurt, B. (2019). “Neoliberal Dönemde Emek Mücadelesinde Beyaz Yakalı ve Mavi Yakalı İşçiler: Birleşik Metal İş – Emis Toplu Sözleşme Örneği, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Cervantes, M. (2012). *La Mancha’lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*, (Çev. R. Hakmen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal Eserin Yayın Tarihi 1605).
- Coşkun, E. (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara. Phoenix Yayınevi.
- Çayircioğlu, D. (2014). *Sosyolojide Sinema Filmlerinin Eğitsel Araç Olarak Kullanılması*. T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Genç, S. (2010). *Toplumsal Tarih Anlatımı ve Sinema*. T.C. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Radyo TV Bilim Dalı Doktora Tezi.
- Güçhan, G. (1993). Sinema – Toplum İlişkileri. *Kurgu Dergisi*, 12(2), 49-69.
- Henden Şolt, H. B. (2018). Kentlerde Swot Analizi ve Maslow Gereksinim Hiyerarşisi Etkileşimi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(5), 214-223.
- İnce, M. (2017). *Toplumsal Tabakalaşma ve Eşitsizlik*. Gazi Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 19 (1), 294-319.
- Öksüz Karademir, C. ve Kaya, M. (2020). Sınıf Eşitsizliğinin Bourdieu’nun Sermaye ve Habitus Kavramları Üzerinden Değerlendirilmesi: Parazit Filminin Betimsel Analizi. *TRT Akademi*, 10, 644-667.
- Öztürk, S. (2017). Sinema ve Gerçeklik İlişkisinin Yılmaz Güney Filmlerine Yansıması: Sürü Filmi. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(15), 185-198.
- Yıldırım, E. (2018). Toplumsal Yapının Aynası Olarak Sinema: Söylem ve Eleştirel Söylem Analiz Yöntemlerine Göre Ayla Filminin Çözümlemesi, *İnif-e Dergisi*, 3(1), 234-243.