

Açlık Sorunsalında Karakterin Kimlik Yolculuğu: Platform Filmi Örneği

Gökhan DEMİREL* 

ÖZ

İletişimsel, sosyal ve kültürel boyutuyla öne çıkan yemek, barındırdığı gösterge ve temsillerle sinema için değerli bir unsur haline gelmiştir. Dolayısıyla toplumsal temsiller barındıran yemek ve sinemanın bir arada incelenmesi, bireyin kimlik inşa ve değişim sürecinde yemek göstergesinin işlevinin anlaşılmasını kolaylaştıracaktır.

Bu çalışma, yemek, açlık ve çevresel faktörlerin bireyin kimliğinde oluşturacağı değişim ve etkileri analiz etmeyi amaçlamaktadır. Yemeği merkeze alan *Platform* (The Platform, Galder, Gaztelu-Urrutia, 2019),¹ filminin ana karakteri olan Goreng (Iván Massagué)'in film boyunca hem kendisi hem de diğer karakterlerle olan ilişkisine odaklanan çalışmada, karakterin kimlik yolculuğunun Albert Bandura'nın sosyal öğrenme kuramı bağlamında analiz edilerek açıklanması ve kimliksel değişimlerin gözlemlendiği sahnelerin içeriksel bağlamda çözümlenmesi hedeflenmiştir.

Bu hedef doğrultusunda çalışmada, filmin ana karakteri Goreng'in kimliksel yolculuğunun film boyunca çeşitli katmanlardan geçtiği görülmüştür. Erdemli ve ahlaklı bir kimlikten bencil bir kimliğe, daha sonra ise öze dönüş gerçekleştirilerek başkalarının kurtuluşu adına fedakarlıkta bulunulmuştur. Sosyal öğrenme kuramı ilkelerinin ise karakterin kimliksel yolculuğunda ve özellikle hayatta kalmasında rehberlik ettiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Kimlik, Platform, Yemek, Bandura.

The Character's Identity Journey in The Problem Of Hunger: The Platform

ABSTRACT

Food, which stands out with its communicative, social, and cultural dimensions, has become a valuable element for cinema with its indicators and representations. Therefore, examining food and cinema together, which contain social representations, will facilitate the understanding of the function of the food indicator in the process of identity construction and change of the individual.

This study aims to analyze the changes and effects of food, hunger, and environmental factors on the identity of the individual. Focusing on the relationship between Goreng (Iván Massagué), the main character of *The Platform* (Galder, Gaztelu-Urrutia, 2019) film, which focuses on food, both with himself and with other characters throughout the film, the study aims to analyze the identity journey of the character in the context of Albert Bandura's social learning theory. It is aimed to analyze and explain in the context of theory and to analyze the scenes in which identity changes are observed in context.

It has been seen that the identity journey of Goreng, passes through various layers. From a virtuous and moral identity to a selfish identity, to an identity that is self-sacrificing for the salvation of others. It has been determined that social learning principles guide the character's identity journey and especially survival.

Keywords: Cinema, Identity, The Platform, Food, Bandura.

1. Giriş

Etkili bir sanat alanı olan sinema, diğer tüm sanat dallarında olduğu gibi bir temsil sistemi üzerinden anlam yaratmaktadır. Sinema kendi kurgusal evrenini oluşturarak, kendi yarattığı yeni bir gerçeklik dahilinde olayları anlatmaktadır. "Sinema yaratıcısı gördüklerini, yaşadıklarını bir değerlendirme süzgecinden geçirir, onlara kendi dünya görüşünü, kimi zaman da öncülük edebilen düşünce, duyuş ve yorumlarını ekleyerek sanatsal bir eylemle tüketici (seyirci)sine aktarır" (Güçhan, 1993, s. 54). Ancak

* **Corresponding Author/Sorumlu Yazar**, Dr. Öğr. Üyesi, Muş Alparslan Üniversitesi, g.demirel@alparslan.edu.tr
Makalenin Gönderim Tarihi: 29.04.2023; Makalenin Kabul Tarihi: 08.07.2023

Citation/Atf: Demirel, G. (2023). Açlık sorunsalında karakterin kimlik yolculuğu: platform filmi örneği. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 51, 374-390. https://doi.org/10.52642/susbed.1289632

¹ Platform filmi, Netflix'te The Platform olarak gösterime girmesine rağmen, İspanya yapımı filmin orijinal ismi El Hoyo'dur. Netflix'te The Platform olarak yayınlandığı için çalışmada bu isimle yer almaktadır.



sinema, yarattığı evrenlerde konuları sıfırdan değil, toplumun gerçeklerinden, çeşitli dinamik ve bileşenlerinden yararlanarak oluşturmaktadır. Diken ve Laustsen (2010), sinemanın toplumsal ilişkileri, bireyin arzu ve korkularını şekillendirme gücü olduğunu belirtmektedirler. Söz konusu durum, filmleri izlenice ve eğlence amacıyla üretilmiş bir yapıttan öte, toplumsal gerçekleri farklı bir açıdan yansıtan bir sanat olarak görmek gerektiğini ortaya koymaktadır.

Toplumsal dinamiklerden biri olan yemek ve yemek ile ilgili kavramların tümü, bu bağlamda özellikle de önemli bir toplumsallaşma ögesi olmasıyla, kendine sinemada sıklıkla yer bulmaktadır. “İnsan fizyolojik yapısı itibariyle yemekle doğrudan ilgisi olduğu gibi sosyal yönüyle de yaşadığı kültürün etkisi altında bir yemek anlayışına sahiptir” (Beşirli, 2010, s. 161). Yemeğin sinemaya konu edinmesi de bu bağlamda toplumsallaşma dayandırılmaktadır. Sosyal alanlardan ekonomik, politik, biyolojik veya ekolojik alanlara kadar hayatın tüm yönleriyle merkezi bir bağlantısı olan yemeğin sinemada yer alması kaçınılmazdır (Lindenfield & Parasecoli, 2018, s. 27). Yemeğin kendisi, birey için bir sosyalleşme ve ilişki kurma unsuruna dönüşmüştür. İletişim ve kültür yönüyle ön planda tutulan yemek, bedeninin devamlılığını sağlamak adına yapılan bir tüketim eyleminden çok daha fazlasıdır. Serinkaya’ya göre yemek, biyolojik bir ihtiyaçtan ziyade, sosyal bir aktivitedir. Bu da yemeğin nasıl, nerede ve ne zaman yenildiğinin önemini ortaya koymaktadır. Yemek ayrıca duygu, düşünce ve davranış biçimleri de oluşturmaktadır (2017, s. 28). Yemeğin karmaşık anlam sistemlerine sahip olduğunu belirten Goode’ye göre ise yemeğin kapsayıcılığı, onu önemli bir kutsal ve sosyal sembol haline getirmektedir. Yemek, bireyin durumunu, etnik ve sınıfsal sınırlarını belirlemek için bir araç olarak kullanılırken (1992, s. 233), bazı sembol ve imgelerin toplumsal yapıyı, birlikte yemek ise toplumsal ilişkiyi ifade etmektedir (Enez, 2022). Yemek ve yemeğin barındırdığı temsiller, tamamen kültürel değerlere göre anlam kazanıyor olsa da yemeğin, hep bir sosyal ilişkiler düzeyinde anlam kazandığı görülmektedir.

Yemek, evrenselliğiyle, sosyolojik ve kültürel olarak içerdiği sembolik anlamlarla gündelik hayatın temel bir unsuru olarak kabul edilirken, farklı disiplinlerin de çalışma konusu haline gelmiştir. Örneğin; yemeğe ekonomi tarihçileri üretilen, satılan ve alınan bir meta, sosyal tarihçiler farklılaşmanın ve değişen sınıf ilişkilerinin bir göstergesi, kültür tarihçileri ise toplumu ve kimliği besleyen bir öge olarak yaklaşmışlardır (Fernandez-Armesto, 2002, s. 12). Dolayısıyla yemek, farklı anlamlar yüklenerek bireyin kimliğinde bir bileşen temsiline dönüşebilmektedir. Kimlik, bireye yaşam adına yön ve amaç duygusu katarak, kişiliğinin oluşumunu sağlayan bir unsurdur (Chae, 2001, s. 17). Fırat’a göre bu unsuru oluşturan parçalardan biri olan ideolojiler, göstergesel araçlar olarak yemeğe başvurmuşlardır (2014, s. 130). Dolayısıyla yemeğin göstergeler sistemine sahip bir öge olarak, bireyin sosyalleşme ve kimlik edinme sürecine önemli katkılar sunduğu ifade edilebilir.

Sinema, yemek ve kimlik birleşimi ise bu noktada, toplumsal öğeler dolayımında oluşmaktadır: Gündelik hayatın önemli bir unsuru olan yemek, yemeğin güçlü bir şekilde etkilediği kimlik ve toplumsal konuları farklı gerçekliklerle temsil eden sinema. Karataş, toplumsal kurum ve yapıların, bireylerin kimliklerini, yaşam biçimlerini şekillendirdiğini ve bu süreçte de toplumda egemen olan unsurların etkili olduğunu belirtmektedir (2020, s. 1257). Toplumsal gerçekliğin ve bilincin anlatım unsurlarından (Güçhan, 1993, s. 51) biri olan sinema da yemeği, kimlik inşa sürecinde sembol, gösterge ve temsil olarak anlamlandırmaktadır. Zira sinematik imgeler, sosyal etkileşimlerin dinamiklerini gözlemlememize olanak tanırlar (Ferry, 2003, s. 2). Diğer bir ifadeyle birey ve toplum için önemli bir kimlik edinme aracı olan yemek, gündelik yaşamı yeni temsillerle sunan sinematik kurgu için güçlü bir temsil ve göstergedir.

Çalışma kapsamında ele alınan 2019 yapımı *Platform* (*The Platform*, Galder, Gaztelu-Urrutia) filmi, bireyin yemek ve açlık karşısında kimliksel değişimlerine odaklanmaktadır. Filmin kendi içinde yarattığı ve hiyerarşik katmanlardan oluşan dikey platform, karakterlerin kimlik değişimleriyle birlikte analiz edilmiştir. Bireyin gerekli koşullar oluştuğunda ve cezai yaptırım olmadığında ortaya çıkan, maskelerin ardına saklanmış gerçek kimliği, yemek ve açlık üzerinden ele alınmıştır.

2. Sinema ve Yemek İlişkisi

Sinema, görsel bir sanat olarak imge ve temsil kullanımına sıklıkla başvurmaktadır. “Çoğu kez görselliğe dayalı bir apaçıklık varmış gibi görünse de, aslında bu mesajlar kendine özgü kuralları olan, dünya hakkında çok değişik kavram ve düşünceleri içeren, karmaşık görsel ve işitsel bir “dil” kullanmaktadırlar” (Güngör,

2017, s. 699). Sosyoloji sözlüğünde temsil, imge ve metinlerin orijinal kaynakları doğrudan yansıtmak yerine onları yeniden kuran bir terim, göstergebilim ve dilbilim için önemli bir kavram olarak tanımlanmaktadır (Marshall, 1999, s. 725). Filmler, toplumsal yapıyı bu temsil ve imgeler dolayımında işlemektedirler. Temsil, görünenden farklı bir anlam oluşturmaktadır. Temsillerden oluşan sinema dili, anlamı kurarken aynı zamanda toplumsal süreçlere de katkı sunar.

Sanatsal bir dil olan sinema dili, toplumsal yapıyı, gündelik yaşamı ve sıradan olayları her biri birer temsil olan çeşitli anlam kodlarıyla aktarmaktadır. Bu kodlar, sinemanın mantıksal ilişki dizgesinde bilinçsiz bir şekilde ve geniş bir yelpazede filmlerin anlamını ortaya çıkartmak için bir araya gelmişlerdir (Monaco, 2001, s. 172). Görsel ve işitsel kodlara dayanan bu anlamsal çıkarım, toplumsal yaşamın söylemlerini farklı bir gerçeklik inşa ederek aktarırlar. Sinema üzerine yapılan çalışmalar, onun metaforlarla, kodlarla yüklü bir anlatım aracı ya da bir dil olduğunu ve filmlerin toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek, sinematik anlatılar biçiminde aktardığını ortaya koymaktadır (Altun, 2020, s. 48). Söz konusu durum, sinemanın salt bir eğlence aracından ziyade anlam çeşitliliği barındıran, kendi gerçekliği ve dili olan bir sanat dalı olduğunu göstermektedir. Bu doğrultuda Deniz ve Akmeşe (2015, s. 95), sinemanın politik, ekonomik, sosyolojik ya da kültürel açıdan pek çok imge ve temsil barındırdığını, toplumsal yapının şekillenmesinde ve kültürel değerlerin yeniden üretilmesinde kuvvetli bir sanat alanı oluşturduğunu belirtmektedirler.

Sinema anlatısı, karakter, tiplendirme, obje, ışık, renk, kostüm, mekân ve kurgu gibi tüm unsurların başarılı bir şekilde bir araya gelmesiyle ortaya çıkmaktadır (Yaylalı, 2019, s. 215). Bu anlatı düzleminde 'yemek', önemli bir unsur olarak yer almaktadır. Yemek, sinema anlatısında barındırdığı temsil ve kodlarla değerli bir göstergeler dizgesi oluşturmaktadır. Sinema anlatısında olduğu gibi yemeğin kendisi de farklı temsiller barındırmaktadır. Bir filmde yemeğin kendisi, servis biçimi, yendiği ortam/oda ile kiminle yendiği, farklı temsil biçimleri oluşturmaktadır. Ferry'ye göre görünüşte filmlerde doğal bir işlev olarak tasvir edilen yemek sahneleri, sosyal sınıf, kimlik ve milliyeti belirtmekle kalmaz, aynı zamanda yemek ve yemek yemenin sosyal/kültürel gelişiminin diğer yönleriyle iç içe geçtiği karmaşık bir yapıyı temsil ederler (2003, s. 1). Söz konusu temsiller, yemeğin bedensel bir ihtiyaçtan öte kültürel, sosyolojik ve ideolojik anlamlar barındırdığını ortaya koymaktadır. Yemeğin bu bağlamda içerdiği simgesel anlatımlarla sinema diline biçim ve anlam katması, sınıfsal ayrışmaları perdeye kolaylıkla yansıtmayı mümkün kılmaktadır. Bir et yemeğinin temsil ettiği ile bir tahıl yemeğinin temsil ettiği anlamlar farklıdır. Et yemeği, çoğu zaman maddi gücün göstergesi, tahıl yemeği daha çok düşük gelir ile ilişkilendirilmektedir. Dolayısıyla bir anlam ve sembol üretimine sahip olan yemek, aynı zamanda göstergesel bir anlatıma da sahiptir.

Toplumsal temsilin bir yansıması olan film ile toplumsal yapının önemli bir alanı olan yemeğin bir arada incelenmesi, toplumsal bilincin şekillenmesinde yemek göstergesinin işlevinin anlaşılmasına katkı sağlayacaktır (Kanık, 2012, s. 14). Gösterge ve imgelerden, temsil ve anlatılardan oluşan bir sanat dalı olarak sinema, anlam dizgelerini toplumsal dinamiklere göre oluşturabilmektedir. Yemeğin toplumsal kurgunun önemli bir ögesi olması, sinemayla ilişkisi daha anlaşılır kılmaktadır. Her ikisi de kendinden simgesel anlatım kodları barındırmaktadır. Bu bağlamda sinema ile yemeğin ilişkisi Novielli'ye (2021, s. 117) göre sinema tarihi kadar eskidir. Yemeğin kullanıldığı ilk film, Lumière kardeşlerin 1895 tarihli Auguste'nin küçük kızını beslediği *Repas de Bébé* (Bebeğin Öğle Yemeği) filmidir.

Yemek üzerinden simgesel anlatım kurgulayarak tarihsel, kültürel hatta politik okumaları yapmak mümkündür. Yemek sahnesinin tasarımında sofranın biçimi, kültürel bir göstergeye, sınıfsal bir düzenin temsiline dönüşebilmektedir. Yemeğin yer sofrasında veya masada yenmesinde farklı çıkarımlar yer alırken, masanın geometrik biçimi ve insanların oturma düzenleri, hiyerarşi bağlamında farklı anlam ortaya koymaktadır. Sinematik evrende yemeklere atfedilen söz konusu sembolik anlamlar, Kanık'a (2012, s. 19) göre yemeğin somut niteliğinden çok daha güçlü anlamlar barındırmaktadır. Yemek sahneleri, olayların aktarımında güçlü bir argüman olarak sinemacı tarafından seyirciye sıklıkla sunulurken; seyirci, sinemada gördüğü yemek üzerinden kültürel, politik ve ideolojik temsillere erişmektedir.

Modern yaşamın kültürel, politik ve ekonomik yönüne doğrudan etki eden yemek, toplumun dinamiklerini işleyen sinematik evren için temsiller dahilinde oldukça önem arz etmektedir. Yemek, filmlerde bireyin durumunu anlatan bir sembol, eylemlerinin ardındaki itici güç, insanın birincil içgüdüleri için metafor ve sosyal düzeyde birleştirici bir unsur olarak kullanılmaktadır (Novielli, 2021, s. 118). Yemeğin bu denli farklı anlamlar barındırması, kodlar ve temsiller oluşturmaya, onu sinema için

vazgeçilmez kılmaktadır. İmgelerin işlenirliğine sahip sinema için yemeğin görsel gücü, seyirciye anlamsal çıkarımlar için ayrıca yardımcı olmaktadır. Yemeğin kendisi başlı başına toplumsal değerler bütünü olarak mesajlar barındırırken, sinema ile birleşimi bu mesajların gücünü ve kitleselliğini arttırmaktadır.

3. Kimlik İnşasında Yemek Unsuru

Kimlik, bireyin kendini tanımlama biçimi olarak kültürel, kişisel ve etnik unsurları barındıran bir kavramdır. Sabit bir zeminde yer almayan kimlik, bundan kaynaklı tarihsel süreçte inşa edilmeye devam etmektedir. Hem sosyolojik hem de psikanalitik kuramlar, kimlik için yaratılmış ve kurulmuş vurgusu yapmaktadırlar (Marshall, 1999, s. 405). Kimlik, sosyal anlamda insanın kendisiyle olan ilişkisini düzenlediği, çevresindeki diğer kimliklerle kendisini konumlandığı bir süreçtir. Bu süreci Atak, bireyin 'ben kimim' sorusuna cevap aradığı süreçte, kullandığı yapılar olarak açıklamaktadır (Atak, 2011, s. 208). Bu yapılar bireyin benliğini inşa eden veya etmeye yardımcı olan diğer bireyler, kişisel ilişkiler, ekonomik, sosyal veya politik gibi toplumsal unsurlardır.

Kimlik, bireyin öz benliği haricinde kendini farklı kategorilere ayırttığı bir tanımlama biçimidir. Birey, sosyal bir varlık olarak, kendini bir veya birden fazla gruba ait hissedebilir. Bireyin davranışları, kendini ait hissettiği grubun davranışlarının belirgin yönlerini benimser (Worley, 1997, s. 2). Politik kimlik, cinsiyet kimliği veya etnik kimlik bu kimlik kategorilerinden bir kaçıdır. Tüm bu kimlikler bireyin toplumsal unsurlar dolayımında inşa ettiği kimliğinin farklı alanlardaki temsillerini ifade etmektedir. Goffman bu temsilleri maskelere benzetir. Çok sayıda maske ve karakterin ardında, her oyuncunun aynı, çıplak ve sosyalleşmemiş bir görüntüye, hedefine odaklanmış, zor ve tehlikeli bir işle meşgul olan bir kimse görüntüsüne sahip olduğunu belirtmektedir (2014, s. 220). Bugünün çağdaş toplumlarında artan bireysellik, bireyin farklı kimlikler edinmesini ve bu kimlikler arasında geçiş yapmasını mümkün hale getirmiştir. Şartların oluşması durumunda birey, Goffman'ın belirttiği maskeleri çıkartabilmekte veya yeni bir maske takınabilmektedir. Ancak Marshall'a göre bu durumda ortaya çıkan asıl sorun, bireyin sosyalleşme sürecinde başkalarına sunmak için takındığı bu maskelerin, ardında gerçek bir benlik ya da kimlik barındırıp barındırmadığıdır (1999, s. 408). Çünkü kimlik, farklı bağlamlarda, çeşitli etkenler dahilinde zamanla oluşmaktadır. Etkenlerin oluşturacağı değişkenler kimliği açığa çıkartabilir veya yeni bir kimlik edinme sürecini başlatabilir.

Kimlik inşası, tarihsel yolculukta süreklilik arz eden bir süreçtir. Bu süreçte değişimi tetikleyen çeşitli uyarıcı veya etkenlere ihtiyaç duyulmaktadır. Yemek kavramı da bu noktada, çalışma kapsamında ele alınan *Platform* filminde olduğu gibi, kimlik inşa ve değişim sürecinde bu etkenlerden birini oluşturmaktadır. Reis ve Akarçay'a göre geleneklerin ve kolektif kimliğin saklı tutulduğu bir temsil alanı olan yemek, kimlik inşa sürecinde kültürel kodlar ve sembolik anlamlar barındırmaktadır (Akt. Gürhan, 2017, s. 1207). Yemek, sosyolojik ve sosyokültürel boyutuyla kimlik inşa sürecinde rol alırken, aynı zamanda da barındırdığı mesajlarla bireyin karakteri hakkında bilgiler vermektedir. Fransız yemek yazarı Jean Anthelme Brillat-Savarin'in 1825 yılında ifade ettiği "bana ne yediğini söyle; sana kim olduğunu söyleyeyim" tespiti (Stano, 2016, s. 328), yemeğin bireyin kimliğinin oluşumunda ne derece etkin rol aldığını açıklamaktadır. Ancak yemeğin sadece kendisi değil, yendiği fiziksel ortam da aynı şekilde kimlik kurgusunda önemli bir göstergedir.

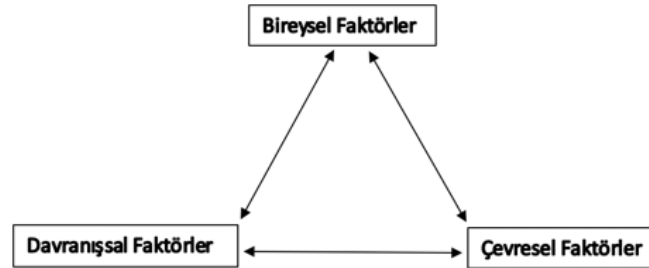
Gündelik hayatın ve toplumsallaşmanın vazgeçilmez bir unsuru olan yemeği Barthes, yalnızca beslenme unsuru değil, bir iletişim sistemi, imgeler bütünü, bir kullanımlar, durumlar ve davranış protokolü olarak görmektedir (2013, s. 24). Çeşitli sembol, gösterge ve anlamlar barındıran yemek, böylece kimliğin inşa veya değişim sürecinin etkin bir ögesi haline gelmektedir. Ancak kimliği sadece anlamlar ağı ören bir unsur olarak düşünemeyiz, yemek aynı zamanda kolektif ve bireysel kimliklerin de merkezinde yer almaktadır (The Unesco Courier, 2022). Söz konusu durum, yemeğin sadece bedensel açlığı giderici bir unsur olmadığını; sofrası biçimi, besinlerin kendisi ve fiziksel ortam gibi etkenlerin tümünün farklı anlamlar, farklı temsiller içerdiğini ortaya koymaktadır. Birey, bu anlam ve temsillerle girdiği etkileşim dolayımında, zaman ve uygun koşullarla birlikte kimlikler edinmekte veya maskenin ardında gizlediği asıl kimliğini ortaya çıkartmaktadır. Fırat, yemeğin sınırsız evrenselliğine karşın, yemeklerin sınırlarında gerçek kimlikler edindiğimizi belirtmektedir (2014, s. 129). Dolayısıyla yemek, sosyal ve kültürel boyutunun yanında, kimlik inşa boyutuyla da incelenmeyi gerektirmektedir.

4. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışma, kültürel kalıpların gerçek hayattaki yansımalarını çözümlmek için dramatik bir öge olarak kullanılan yemeğin (Poole, 2003, s. 12), kimlik inşa sürecine katkısını, film dilini kullanarak, çözümlmeyi hedeflemektedir. Bireylerin kimliksel yolculukları, film boyunca birbirlerinden öğrendikleri üzerinden inşa edilmektedir. Bireylerin gözlem yaparak öğrenmelerini temel alan Albert Bandura'nın sosyal öğrenme kuramı, karakterlerin davranışlarının daha iyi anlaşılması adına çalışmaya dahil edilmiştir.

Sosyal öğrenme kuramına göre; çoğu insan davranışı, modelleme yoluyla gözlemlenerek öğrenilmektedir. Gözlem yoluyla bir davranışın nasıl gerçekleştiği hakkında fikir edinilir ve sonraki davranışlarda kodlanmış bir eylem gibi rehber vazifesi görür (Bandura, 1977, s. 22). Sosyal öğrenme kuramı, davranışçı kuramların deneysel olarak çok katı olan kuralları ve bazı temel prensiplerinin insan davranışlarını tam olarak açıklayamadığından hareketle gelişmiş bir kuramdır (Bayrakçı, 2007, s. 198). Buna göre bireyin her şeyi kendisinin öğrenmesine gerek yoktur. Birey başkalarını gözlemleyerek, onları taklit ederek veya gözlemlediği kişilerin geçmiş deneyimlerinden öğrenerek de kendi bilişsel ve davranışsal sürecini oluşturabilir. Bayrakçı'ya göre gözlemin bilgilendirme işlevi vardır. Sosyal öğrenme kuramcılarının insanların çevresindeki kişilerin davranışlarını gözlediklerini, bu gözlemlerden pekiştirme veya cezalandırma gibi davranışsal bazı sonuçlar elde ettiklerini belirtmektedirler (2007, s. 199).

Zimmerman, hepimizin bir şekilde kendi düzenimiz için gözlemci olduğumuzu ve kimi zaman gözlemci olarak bir beceri edindiğimizin farkında bile olmadığımızı belirtmektedir (1990, s. 4). İnsan davranışları gözlem, taklit, pekiştirme veya tüm bunların aksinde gözlem ve ceza korkusuyla kaçınma şeklinde oluşabilmektedir. Ancak bireyin davranışlarının altında sadece gözleme dayalı eylemleri düşünmek, davranışın anlaşılmasında eksiklik yaratmaktadır. İnsan, sosyal bir varlık olarak çevresiyle var olan bir canlıdır. Dolayısıyla davranışlarında sadece bilişsel faktörler değil, aynı zamanda davranışsal ve çevresel faktörler de etkilidir. Bireyin davranışları, şekil 1'de yer aldığı biçimiyle, üç faktör arasındaki karşılıklı etkileşime dayanmaktadır (Bandura, 1977; Rosenthal & Zimmerman, 1978).



Şekil 1. Sosyal Öğrenme Kuramının Karşılıklı Etkileşim Şeması (Zimmerman & Schunk, 2003, s. 438).

Sosyal öğrenme kuramına göre, sosyal normlar ve kültürel uygulamalar, yetişkinlerin davranışlarını sistematik bir şekilde sınırlarken, yaygın olarak kabul edilen kavramlar, beceriler ve kültürel inançlar ise çoğu insan tarafından sergilenirler (Rosenthal & Zimmerman, 1978, s. 32). Söz konusu durum, kuramın bireyin risk almadan davranış edinmesini sağlayan bir öğrenme kılavuzu sunduğunu göstermektedir. Birey, gözlemlediği davranışları pekiştirme veya sakınma yoluyla benimser. Çalışma kapsamında incelenen filmde ana karakter olan Goreng (Iván Massagué) de sosyal öğrenme kuramı doğrultusunda oda arkadaşını gözlemleyerek, ona soru sorarak ve onu taklit ederek, onun platforma dair geçmiş deneyimlerinden faydalanmaktadır. Goreng, böylece risk almadan kendi davranışını şekillendirmekte, davranışını ödül (yemek) ile pekiştirmektedir.

Bireylerin temel ihtiyacından yoksun kaldığı veya yoksun kalacağı korkusuyla yaşadıkları kimliksel değişimler ve farklı benlikler, filmin bu bağlamdaki önemli sahneleri dolayımında ele alınmıştır. Goreng'in film boyunca devam eden kimlik yolculuğu sosyal öğrenme kuramı üzerinden analiz edilerek çözümlenmiştir.

5. Çalışmanın Amacı ve Örnekleme

Bu çalışma, yemek ve açlığa film diliyle yaklaşmayı, toplumun önemli bir konusu olan yemeğin bireyin karakteri ve kimliği üzerindeki çarpıcı etkisini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bu kapsamda 2019 yapımı *Platform (The Platform)* filmi, çalışmanın nesnesi olarak belirlenmiştir. Filmin, yemeği hem sembolik anlamda hem de gerçek anlamda merkeze alması ve toplumsal sınıfları, bireyin yemek karşısında kimliksel değişimlerini, gerekli koşullar oluştuğunda insanın vahşete varan bencilliğini sinematik dille gözler önüne sermesi, çalışmanın nesnesini oluşturmasında etken oluşturmuştur.

Film, yemeğin ve açlığın insan hayatındaki önemine, özellikle açlığın insanın gizli karakter ve kimliklerini ortaya çıkartmasına, yemeği merkeze alarak vurgu yapmaktadır. Sinematik bir dille, kimliksel değişimlerin temsillerinin gösterildiği filmde, yemek bireyin kimliksel değişiminde ana tetikleyici olarak yer almaktadır. Filmde her bir odanın bulunduğu kat ve numarası, bireyin kimlik değişiminde önemli bir etken olarak işlenmiştir. Her bir odanın temsil ettiği yemek/açlık miktarı birbirinden farklıdır. Söz konusu farklar, kimlik analizlerinin oda bağımlı diğer bir ifadeyle mekân bağımlı yapılmasını gerekli kılmaktadır. Zira bireyin varlığının mekânsal bağımlılığı, karakterin kimlik yolculuğunda işaret ve semboller barındırmaktadır (Ağın Gözükkızıl, 2022, s.45). Dolayısıyla filmde karakterlerin kimliksel yolculuklarında meydana gelen değişimlerin tümü, mekân/oda bağlamında analiz edilerek çözümlenmiştir.

6. Platform Filmi Analizi

	Filmin İsmi	Platform/ The Platform/El Hoyo (Çukur)
	Yapım Yılı/Ülke	2019/ İspanya
	Filmin Türü	Bilimkurgu-Korku
	Yönetmen	Galder Gaztelu-Urrutia
	Filmin Konusu	Üst üste dizilmiş yüzlerce odadan oluşan bir mimariye sahip Çukurda ² , her odada iki kişi ve odaların ortasında da bir boşluk bulunmaktadır. Her gün, üzeri özenle hazırlanmış yiyeceklerle dolu bir masa, en üst kattan en alt kata doğru, her odada kısa bir süreliğine duracak şekilde hareket etmektedir. Kişiler, masa durduğu süre boyunca yemek yiyebilmektedirler. Film en üst katta ziyafet sofrası şeklinde hazırlanan masanın, alt katlara ininceye kadar geçen zamanda, çöplüğe daha sonra ise hiçliğe dönüşmesini, karakterlerin de aynı şekilde masanın aşağıya doğru hareketine göre değişen kimliklerini konu edinmektedir.

Film; sık bir mutfakta, müzik eşliğinde özenle yemek yapan aşçıları ve onları titizlikle denetleyen bir şefin görüntüsüyle başlamaktadır. Filmin yemekle başlaması ve yemeklerin hazırlanmasında sarf edilen çaba, yemeğin filmin merkezinde yer aldığını göstermektedir. Menü'nün çeşitliliği ve gösterilen özen ise yemeğin özel insanlar için yapıldığına işaret eder. Klasik film anlatısında hapishane yemeği, genellikle tabloidlere özensiz bir şekilde boca edilen lapadan oluşmaktadır. Dolayısıyla Çukur'un bir hapishane olmadığı, yemek üzerinden temsil edilmiştir.

Filmde her bir odanın karakterlerin kimliksel değişimlerine olan etkisi, bulunduğu kattaki şartlara göre farklılaşmaktadır. Dolayısıyla ana karakterin kimliksel yolculuğu, bir aylık sürelerin sonunda uyandırdığı her bir odaya göre analiz edilmiştir.

² Film analizinde filme ismini veren platformunun, dikey yapıyı değil, yukarıdan aşağıya doğru inen mekanizmayı temsil ettiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla çalışmada yapının kendisi, orijinal isminin karşılığı olan 'Çukur', aşağıya inen mekanizma ise 'Platform' olarak yer almaktadır.

6.1. Oda Numarası: 48

Oda 48 sahnesi, dış sesin, “İnsanlar üç gruba ayrılır, yukardakiler, aşağıdakiler ve düşenler” cümlesiyle açılır. Bu cümlenin Çukur’un hiyerarşik düzenini temsil ettiği, sahnenin ilerleyen bölümlerinde anlaşılmaktadır.

Filmin ana karakteri Goreng’in (Íván Massagué), gözlerini açtığı ve nerede olduğunu anlamaya çalıştığı görülmektedir. Odada kendisinden başka bir de Trimagasi (Zorion Eguileor) adında bir kişi daha vardır. Goreng, onunla konuşmaya ve bulunduğu durumu daha iyi anlamak için bilgi almaya çalışır. Trimagasi’nin uzun süredir çukurda olduğu anlaşılırken, Çukur’a dair tüm bilgiler de ondan edinilmektedir. Buna göre Çukur kendisinin de bilmediği birçok odadan oluşmakta, buldukları odanın numarası 48 ve numaralar 0’a yaklaştıkça, yemeğe erişim daha kolay olmaktadır. Her odada 1 ay boyunca kalınması gerekmekte ve 1 ayın sonunda onlar fark etmeden yeni bir odaya taşınmaktadırlar.

Tablo 2. Goreng’in Platformu Gördüğü İlk Sahne

Sahnede yer alan karakterler	Karakterin bulunduğu oda Numarası	Davranışsal öğrenme biçimi	Karakterin Kimliksel Durumu
Goreng ve Trimagasi	48 numaralı oda, Üst-Orta sınıf	Gözlem	Değişim henüz başlamadı

Trimagasi konuşurken, yeşil ışık yanar ve platform yukarıdan inerek önlerinde durur. Trimagasi daha platform inmeden zamandan kazanmak için yastığını dizlerinin altına koyarak, yemek için hazırlığını yapar. Platform durunca hemen yemeye saldırır. Onun yemek yeme şekline şaşırın Goreng, bu yemeklerin yendiğini ve bunların başkalarının arttığı olduğunu fark eder. Trimagasi’nin yemek yeme biçimine, platform aşağıya inerken sofraya tükürmesine ve kendisine iğrenerek bakan Goreng, sofradan sonradan yemek üzere sadece temiz bir elma alır.

Platform aşağıya doğru inerken, Goreng odanın aşırı ısınmaya başladığını fark eder ve bunun nedenini Trimagasi’ye sorar. Trimagasi ise Çukur’un kurallarından birisini daha iletir. Buna göre; kişilerin sadece masa odada durduğu süre boyunca yemek yeme hakları vardır. Sonradan yemek üzere masada bir şey almak, odanın aşırı ısınmasına veya soğumasına neden olmaktadır. Goreng, cebindeki elmaya aşağıya atarken, odanın ısısının normalleştiğini fark edilir.

Goreng, Çukur’a kendi isteğiyle gelmiştir ancak Trimagasi, işlediği bir suçtan dolayı normal bir hapis hane yerine cezasını Çukur’da çekmeyi tercih ettiği için burada bulunmaktadır. Goreng, istediği herhangi bir eşyayı yayında getirebilmesine rağmen, sadece *Miguel De Cervantes’in Don Kişot (Don Quijote)* kitabını yanına almıştır. Kitap, Goreng’in çevresine karşı hassas olduğuna, duyarlı bir insan olduğuna ve kitabın karakteri Don Kişot gibi erdemli bir savaş verdiğine/vereceğine işaret etmektedir.

Tablo 3. Goreng’in Masayı Mahvederek Yemek Yediği Sahne

Sahnede yer alan karakterler	Karakterin bulunduğu oda Numarası	Davranışsal öğrenme biçimi	Karakterin Kimliksel Durumu
Goreng ve Trimagasi	48 numaralı oda, Üst-Orta sınıf	Gözlem, taklit ve pekiştirme	Değişim mevcut

Goreng ve Trimagasi’nin zamanla daha fazla konuşmaya, eğlenmeye, yakınlaşmaya ve dost olmaya başladıkları görülmektedir. Gün geçtikçe Goreng, Trimagasi’ye dönüşmektedir. Hayvan gibi yemek yiyen,

alt kattakileri düşünmeden yemekleri mahveden, bencilce hareket edip masaya tüküren ve kusan Trimagasi'ye iğrenerek bakan Goreng, artık kendisi masaya çıkıp yemek yemekte, bencilce hareket ederek tüm yemekleri mahvetmekte hatta masaya tükürüp kusmaktadır.

Goreng'in 30 günün sonunda kimliksel ve karakter değişimleri açıkça görülmektedir. 48 numaralı odada Goreng'in kimliksel değişiminde yemek ve açlık doğrudan tetikleyici görevinde değildir. Çünkü oda, bulunduğu kat itibarıyla açlık ve yoksunluk tehlikesinin olmadığı bir konumdadır. Dolayısıyla 48 numaralı oda için Goreng'in kimliğinin değişiminde çevresel faktörler ve Trimagasi etkili olmuştur.

Trimagasi, Çukur'da uzun bir süre ve farklı kişilerle birlikte bulunmuş bir karakterdir. Eline fırsat geçtiğinde aç gözlülüğü ve bencilliğini saklamamaktadır. Alt kattakileri asla düşünmeyen, kendisine de üst sınıflar tarafından aynı şekilde bakıldığından emin olan Trimagasi, Çukur'da edindiği deneyimlerini sergilemektedir. Goreng ise davranışlarını, sosyal öğrenme kuramında ifade edildiği üzere, Trimagasi'yi gözlemleyerek, onu taklit ederek biçimlendirmekte, ödül veya ceza ile pekiştirmektedir.

Odada bulunduğu ilk günlerde hem üst kattakiler hem de alt kattakileri düşünen, onları kurtarmak için çözüm arayan, birliktelik inşa etmeye çalışan Goreng, masaya çıkan, masayı kirleten, yemeklere kusan bir karaktere dönüşmüştür. Kişisel, çevresel ve davranışsal faktörler neticesinde kendi davranışını şekillendiren Goreng'in, erdemli insan maskesini indirdiği görülmektedir. Herkesin aynı oranda bencil ve aç gözlü olduğu bir ortamda Goreng, toplumsal taktir için erdemli olmak zorunda değildir. Ceza ve yadırganma endişesi duymadan büründüğü yeni kimliğinde Goreng'in, ilk zamanlar iğrenerek baktığı Trimagasi'ye birkaç günün sonunda dönüşmeye başladığı görülmektedir.

6.2. Oda Numarası: 171

48 numaralı odada 1 aylık zamanlarını dolduran Goreng ve Trimagasi, yeni bir odada uyanırlar. Daha doğrusu, Trimagasi çoktan uyanmış, derin uyuyan Goreng'i yatağa bağlamıştır.

Tablo 4. Goreng'in Yatağa Bağlı Olduğunu Fark Ettiği Sahne

Sahne yer alan karakterler	Karakterin bulunduğu oda Numarası	Davranışsal öğrenme biçimi	Karakterin Kimliksel Durumu
Goreng, Trimagasi ve Mihar	171 numaralı oda, Alt Sınıf	Gözlem, taklit ve pekiştirme	Değişim mevcut

Goreng, durumunu anlamaya çalışırken, açıklama tablo 4'te görüldüğü üzere deneyim sahibi Trimagasi'den gelir. 48 numaralı odadan 171 numaralı odaya gelmişlerdir ve bu odanın bulunduğu kata yemek yetmemektedir. Trimagasi, açlık dayanılmaz hale geldiğinde Goreng'i yemek üzere bağladığını itiraf eder. İlk başlarda buna inanmayan veya inanmak istemeyen Goreng, kısa bir müddet sonra durumun ciddiyetinin farkında varır. Trimagasi, bencil ve aç gözlü bir karakter olarak, aslında açlık korkusuyla yakaladığı ilk fırsatta kendi çıkarını düşünmüştür. Açlık korkusuyla, 48 numaralı odada gizlediği canavar kimliğini 171 numaralı odada ortaya çıkartmıştır.

Trimagasi, Goreng'e bu odada da 30 gün boyunca kalacaklarını ve ilk bir hafta açlığa insanın dayanabileceğini, ancak sonrasında açlığın yol açtığı delilikle birbirlerine saldıracaklarından emin olduğunu, Goreng genç ve daha güçlü olduğu için de böyle bir durumda kendisinin kurban olmayı beklemek yerine, erken davrandığını belirtir. İnsanın açlık korkusuyla dönüşebileceği kimliği ve yapabileceği vahşeti gözler önüne seren Trimagasi, bunu bir iyilik olarak yaptığını, Goreng'i yerken, eti kendisine de yedireceğini, böylece ikisinin de kurtulacağını belirtir. 48 numaralı odada açlık endişesi yaşamadan arkadaş olan iki karakterin, 171 numaralı odada aç kalma korkusuyla av ve avcı konumuna geçtikleri görülmektedir.

Platform, her gün üzerinde bir kırıntı bile kalmamış şekilde 171 numaralı odada durur. Goreng, Trimagasi'nin gözünde gün be gün daha fazla yiyeceğe dönüşmektedir. Trimagasi, Goreng'i salyangoza benzetmektedir. Tıpkı salyangozların yenmeden önce 10 gün boyunca temizlenmeye bırakıldıkları gibi,

Goreng de yenilebilir hale gelmesi için Trimagasi tarafından bekletilmektedir. Yedi günün sonunda hiç yemek yiyemeyen Trimagasi, Goreng'i yemeye karar verir. Goreng'den kopardığı parçayı yemek üzereyken, aşağı doğru inen platformun üzerinden bir kadın(Miharu), Trimagasi'nin üzerine atlayarak, onu öldürür ve Goreng'i kurtarır. Bağlarından kurtulan Goreng, öfke ve dehşet içinde zaten ölmüş olan Trimagasi'yi defalarca bıçaklar.

Tablo 5. Miharu'nun Goreng'e Trimagasi'nin Etini Yedirdiği Sahne

Sahnede yer alan karakterler	Karakterin bulunduğu oda Numarası	Davranışsal öğrenme biçimi	Karakterin Kimliksel Durumu
Goreng ve Miharu	171 numaralı oda, Alt Sınıf	Gözlem, Taklit/Pekiştirme	Değişim mevcut

Tablo 5'te görülen ve Goreng'e et yedirmeye çalışan Miharu (Alexandra Masangkay), aynı zamanda onu ölümden kurtaran kişidir. Goreng, Miharu ile 48 numaralı odadayken, yine platform üzerinden aşağıya doğru inerken tanışmış ve ona yardım etmeye çalışmıştır. Trimagasi'nin aktardığına göre Miharu, her ay bulunduğu odadan masaya atlayarak en alt katlara değin tüm odalarda oğlunu aramaktadır. Miharu sekiz gündür yemek yemediği için güçten düşmüş Goreng ile ilgilenir. Ona güç toplaması için Trimagasi'nin etinden yedirir. Goreng biraz güç toplayınca da Miharu, kızını aramak üzere tekrar platforma binerek aşağıya doğru inmeye başlar. Goreng artık tek başınadır ve 30 günün geriye kalan günlerini, çürüyüp kurtlanmasına rağmen, Trimagasi'nin etini (kurtlarla birlikte) yiyerek geçirir.

Goreng, bağlı kaldığı süre boyunca Trimagasi'yi, sonrasında ise Miharu'yu gözlemleyerek, onların davranışlarını taklit ederek, hayatta kalmak uğruna insan eti yeme davranışı geliştirmiştir. Erdemli bir kimlikten, yamyam bir kimliğe dönüşen Goreng'in kimliksel değişiminde açlık, yoksunluk ve çevresel faktörler etkili olmuştur. Goreng'in yalnızlığı, halüsinasyonlara neden olmaya başlamıştır. Trimagasi ile vicdan muhakemesi yaparken, Miharu ile de sevişir. Açlık, yalnızlık ve insan eti yemenin psikolojik yükü, Trimagasi'nin daha önce belirttiği gibi, Goreng'i çıldırtmaya başlar. Yoksunluğun tetiklediği delilik, Goreng'in kimliğinin başka bir versiyonu haline gelmiştir.

6.3. Oda Numarası: 33

Goreng 171. odada geçirdiği 30 günün sonunda 33 numaralı yeni odasında gözlerini açar. Üst sınıfı temsil eden, dolayısıyla yemeğe erişimi daha kolay olacak Goreng, bu odada açlık endişesi yaşamadan yeni bir kimlik edinme sürecine girmektedir.

Tablo 6. Goreng'in 33 numaralı Odada Uyandığı ve İmoguri'yi Fark Ettiği Sahne

Sahnede yer alan karakterler	Karakterin bulunduğu oda Numarası	Davranışsal öğrenme biçimi	Karakterin Kimliksel Durumu
Goreng, İmoguri ve Miharu	33 numaralı oda, Üst Sınıf	Gözlem, Taklit ve Pekiştirme	Değişim mevcut

Goreng, karşısında onu elinde köpekle izleyen yeni oda arkadaşı İmoguri (Antonia San Juan) ile konuşmaya başlar. Goreng, bir önceki odaya göre daha insancıl davranışlar sergilese de Çukura ilk geldiği günkü gibi bir heyecan, merak ve enerjisi yoktur. Bu da Goreng'in 171'in etkisinden henüz tam olarak kurtulmadığını göstermektedir.

Goreng, İmoguri ile daha önceden tanışmıştır. İmoguri, Goreng'i buraya gelirken mülakata alan kişidir. İmoguri, çukurdakilerin aksine, Çukur'un yönetiminde 25 yıl boyunca çalışmış ve Goreng gibi kendi isteğiyle buraya gelmiştir. 33 numaralı oda, yönetimin Çukur'a olan bakışının gösterildiği odadır. Goreng ile İmoguri arasında geçen diyalog, karakterlerin temsil ettikleri açısından önemlidir. Goreng burada insanların öldüğünü söylerken İmoguri, buraya "dikey kendini dönüştürme merkezi" demeyi tercih etmektedir. Goreng, Çukur'u daha iyi anlamak için İmoguri'ye sorular sormaya başlar. İmoguri'ye göre; Çukur'da 200 oda vardır ve 16 yaşından küçüklere kesinlikle yer yoktur. Çukur'un amacı, kendinden oluşacak bir dayanışma yaratmaktır. Eğer herkes sadece kendi hakkını alırsa yemek, en alt kattakilere yetiyecektir. İmoguri, bu amaçla platform her önlerine geldiğinde sadece hakkı olanı almakta ve alt kattakilere porsiyonlarını hazırlamaktadır. Alt kattakileri her seferinde uyarmasında rağmen, düşündüğü gibi bir "kendinden dayanışma" ruhu yaratamamaktadır.

Goreng, İmoguri'nin her gün yaptığı bu eylemine yardım etmese de bir gün dayanamaz ve alt kattakiler eğer İmoguri'nin dediklerini yapmazlarsa bir ay boyunca masaya pisleyeceğini, tüm yemekleri pislikle bulayacağını ve onları yemek zorunda kalacaklarını söyler. Açlık korkusu, bir kez daha davranış edinimi sağlamış ve alt kattakilerin İmoguri'yi dinlemeye mecbur bırakmıştır. İmoguri'ye yardım etme biçimi, Goreng'in kimliksel değişimlerini daha net bir şekilde ortaya koymaktadır. İnsani duygularından kopan Goreng'in, gözlemleyip taklit ettiği Trimagasi'ye dönüştüğü görülmektedir.

Goreng'in kimliğinin değişiminde Trimagasi rol almışken, İmoguri'nin de Miharunun gelişile değişmeye başladığı görülmektedir. Aşağı inen platformun üzerinde Miharunun baygın bir şekilde yatmakta olduğunu gören Goreng, Miharun'u hemen masadan indirerek kendi yatağına yatırır ve onunla ilgilenmeye başlar. Miharun havanın soğduğunu söyleince, Goreng, geçmiş gözlem ve deneyimlerine istinaden nedeni anlar ve köpeğin masadan aldığı yiyeceği alıp aşağı inen platforma doğru atar. Miharun, gece kendine gelmeye başlayınca, herkesin uyuduğu sırada İmoguri'nin köpeğini öldürerek yer. Köpeğinin öldürülüp yendiğini fark eden İmoguri, bu olaydan çok etkilenir. Miharun iyileşince yukardan gelen platforma tekrar çıkarak, aşağıya doğru inmeye başlar. Ancak artık İmoguri eskisi gibi değildir. Kimliksel değişimlerin konuşmasına ve hareketlerine yansıdığı görülmektedir. Goreng, Miharun'un her ay oğlunu aradığını ve onun için üzüldüğünü söylediğinde, İmoguri, onun hakkında yanıldığını, buraya tek başına geldiğini ve onun taklitçi, canı bir katil olduğunu belirtir.

İmoguri'nin Miharun hakkındaki gerçekleri anlatırkenki yüz ifadesi, kurduğu cümleler ve nefret dolu bakışları, onun yeni bir kimliğe bürünmeye başladığına işaret etmektedir. Erdemli olmaya, platforma ve kendinden bir dayanışmanın oluşabileceğine inanan bir kimlikten, hiçbir şeyi umursamayan, duygusuz ve nefret dolu bir kimliğe doğru geçiş yaşanmıştır.

Tablo 7. Goreng ve İmoguri'nin Kimliksel Değişim İzlerinin Görüldüğü Sahne

Sahnede yer alan karakterler	Karakterin bulunduğu oda Numarası	Davranışsal öğrenme biçimi	Karakterin Kimliksel Durumu
Goreng, İmoguri ve Miharun	33 numaralı oda, Üst Sınıf	Gözlem, Taklit, Pekiştirme,	Değişim devam ediyor

Tablo 11'deki sahnede Goreng ve İmoguri'nin kimliksel değişimleri görülebilmektedir. Goreng, 33 numaralı odaya ilk geldiğinde daha depresif ve umursamaz bir tutum takınıyorken, İmoguri tam tersi olarak, daha enerjik ve umut dolu bir kimlik resmetmekteydi. Ancak 30 günün sonunda çevresel koşullar, her ikisinin de kimliğini değiştirmiştir. İmoguri, her şeye olan inancını, umudunu kaybetmiş ve daha depresif bir duyguya geçiş yapmışken Goreng daha iyi durumdadır. İmoguri'ye bir şeyler yemesi gerektiğini söyleyen Goreng, sonraki oda numarasının daha mı iyi/daha mı kötü olacağına dair bilinmezliği dile getirir. İmoguri'ye yemek yemesi gerektiğini söyleyen Goreng'in İmoguri'nin ilk başlarda yaptığı gibi tabaklara porsiyonları koymaktadır. Gözlem, taklit ve pekiştirme davranışı geliştiren Goreng, 171. odadan farklı olarak daha iyimser bir kimliğe bürünmüştür.

Goreng ve İmoguri 33 numaralı odada yöneten ile yönetilenin çatışmasını, değişimlerini ve gerçekleri ortaya koymaktadır. Goreng, Çukur'a girerken en sevdiği yemek olan salyangozu belirtmiştir. Masada salyangozun olması, herkesin belirttiği en sevdiği yemeğin yapıldığını ve aslında herkese yetecek miktarda yemeğin hergün düzenli olarak verildiğini kanıtlamaktadır. Bu gerçeği fark eden Goreng de gerçeği bilen İmoguri de 33 numaralı odada geçirdikleri 30 günün sonunda değişmişlerdir. Goreng daha fazla insani duygular kazanıp hem İmoguri hem de diğerlerini düşünmeye başlamışken, İmoguri ise depresif bir kimliğe bürünerek hem kendini hem de diğer insanları umursamamaya ve başlarda savunduğu her şeye aykırı davranmaya başlamıştır.

6.4. Oda Numarası: 222

Goreng gözlerini 202 numaralı odada açar. Bu oda şu ana kadar bilinen gerçeklerin yanlış olduğunu kanıtlamaktadır. Goreng, sayıya baktığında İmoguri'nin yanıldığını ve haliyle Çukur'un halen gizemini koruduğunu korkuyla fark eder.

Tablo 8. Goreng'in Yeni Odada Uyanıp, Çukur'a Dair Bilgilerinin Yanlış Olduğunu Fark Ettiği Sahne

Sahnede yer alan karakterler	Karakterin bulunduğu oda Numarası	Davranışsal öğrenme biçimi	Karakterin Kimliksel Durumu
Goreng, Trimagasi (Hayal), İmoguri (Hayal)	202 numaralı oda, Alt Sınıf	Gözlem	Değişim devam ediyor

Yanıldığını fark eden sadece Goreng değildir. 33 numaralı odada insanlara ve yaşama (kendisine kanser teşhisi konmuştur) dair inancını yitiren İmoguri, 200'den fazla odanın var olduğu gerçeğiyle, 25 yıl boyunca hizmet ettiği Çukur'a dair inancını da yitirmiş ve intihar etmiştir. Goreng, böylece tıpkı 171 numaralı odada olduğu gibi hem açlık hem de yalnızlıkla baş başa kalmıştır. Goreng yeni oda numarasına bakarken, 171 numaralı odada daha önce deneyimlediği korkuya kapılmaktadır

Günlerce açlığa dayanan Goreng, en sonunda intihar eden İmoguri'yi yemeye başlar. Açlığın, yalnızlığın ve yamyamlığın verdiği psikolojik yük, Goreng'in yine delirmesine ve halüsinasyon görmesine neden olur. Goreng hem Trimagasi hem de İmoguri ile konuşur. Açlık ve yoksunluk, bir kez daha Goreng'i erdemli kimlikten, bencil ve yamyam bir kimliğine bürünmeye zorlamaktadır. Her odada olduğu gibi bu odada da çevresel faktörler, karakterlerin kimlikleri üzerinde etkili olmuştur. Platform alçaldıkça, insanın yol açtığı dehşetin boyutunun da arttığı görülmektedir.

6.5. Oda Numarası: 6

Goreng yeni bir seviyede, oda 6'da gözlerini açar ve bu seviyede herhangi bir yiyecek veya açlık endişesi yaşamayacaktır. Goreng'in yeni arkadaşı ise üst katlara çıkmaya çalışan Baharat'tır. Baharat (Emilio Buale), bu sistemden kurtulmak için yanında getirdiği halata ve üst kattakilerin merhametine güvenmektedir. Oldukça enerjik olan Baharat'ın aksine Goreng, henüz 202 numaralı odanın dehşetini üzerinden atmadığı için daha sakin ve enerjisiz bir kimliğe bürünmüştür.

Tablo 9. Goreng'in 6 Numaralı Odada Uyandığı ve Baharat ile Tanıştığı Sahne

Sahnede yer alan karakterler	Karakterin bulunduğu oda Numarası	Davranışsal öğrenme biçimi	Karakterin Kimliksel Durumu
Goreng, Baharat; Goreng, Trimagasi (Hayal), İmoguri (Hayal)	6 numaralı oda, Üst Sınıf	Gözlem, Taklit ve Pekiştirme	Değişim devam ediyor

Baharat'ın yukarı çıkma çabası, üst kattakiler tarafından insanlık dışı bir biçimde sabote edilmiştir. Tıpkı Trimagasi'nin Goreng'e daha önce söylediği gibi; üst kattakiler, alt kattakilere önem vermemektedir. Goreng, Baharat'ın çabasını, üst kattakilerin umursamazlığını ve alt kattakilerin yemeğe saldırmasını izlerken, takındığı yüz ifadesi, değişim için bir sinyal vermektedir. Nitekim Goreng'in 202 numaralı odada yaşadığı deliliğe rağmen, önüne gelen masada insana yakışır bir biçimde yemek yediği ve masaya gelmeyen Baharat'a elma verdiği görülmektedir.

Goreng, Trimagasi ve İmoguri'nin halüsinasyonlarını tekrar görür ve onlarla konuşur. Trimagasi Goreng'i kendi gibi bencil olmaya davet ederken, İmoguri ise tam tersi bir yönde Goreng'i etkilemektedir. Kendisinin İmoguri'ye kurduğu "*değişim kendiliğinden olmaz*" cümlesi, Goreng'in kimliksel değişimini ve harekete geçmesini sağlayan tetikleyici söyleme dönüşmektedir. Goreng, artık yanında getirdiği kitaptaki Don Kişot karakterinin Sancho Panza ile birlikte canavar olarak gördüğü yel değirmenleriyle girdiği mücadele gibi, kendisi de Çukur ile mücadeleye hazırlanmaktadır. Üstelik artık onun da Don Kişot'un Sancho Panza'sı gibi bir arkadaşı, Baharat vardır. Goreng, 48 numaralı ilk odada gerçekleştirmek istediği ancak, Trimagasi'nin umutsuzluğu, bencilliği ve aç gözlüğü yüzünden gerçekleştiremediği, Çukur'a karşı mücadelesine başlamıştır. Kendisiyle birlikte herkesi kurtarmak istemektedir.

Goreng, Baharat'a platformun her odada durduğu süreyi hesapladığını, bu hesaplama göre Çukur'da yaklaşık 250 oda olduğunu ve eğer silahlanırlarsa herkese yemeği eşit bir şekilde pay edip ulaştırabileceklerini söyler. Hesaplamalara göre ilk 50 katın yemeğe erişimi olduğu için bir günlük açlığa dayanabileceklerdir ve yemek 50. kattan itibaren pay edilecektir. Bu hesapla harekete geçen Goreng ve Baharat, gelen platforma çıkarak aşağıya doğru inerler. Platform alt katlara indikçe yemeğe saldıranları bertaraf etmek için ellerindeki demir çubuklarla mücadele ederler. Goreng ve Baharat bu yola, herkesin kurtuluşunun buna bağlı olduğuna inanarak çıkmışlardır. Goreng'in bu yolda erdemli ve iyi insan kimliğine tekrar döndüğü görülmektedir. Ancak bu kimlik, filmin başında Trimagasi'ye iğrenerek bakan kimlik değil, aksine mücadele etmek isteyen, kurtuluş adına bencilliklerinden vazgeçmeyenler hariç, sistemden herkesi kurtarmak isteyen bir kimliktir.

Platformun aşağıya indiği sırada, Baharat'ın bilge diye bahsettiği tanıdık bir adamla yaptıkları konuşma, mücadelelerine amaç ve yöntem katmıştır. Buna göre şiddetten önce diyalog yolunu seçmeliler ve amaçlarının gerçekleşmesi için de üst yönetimin dikkatini çekecek bir mesaj göndermelidirler. Ancak alt katlara inildikçe artan açıklıkla birlikte insanların yol açtığı vahşet ve çılgınlığın boyutu büyümektedir. Bu da alt katlara inildikçe diyalog kurmayı imkânsız hale getirmektedir. Goreng ve Baharat bu yoldaki ilk korkularını içinde insan olmayan katlarda platformun durmadığını fark etmeleriyle yaşamışlardır. Platformun her katta durmaması, Goreng'in yanlış hesap yaptığını ve tahminlerinden daha fazla kat olduğunu ortaya koymaktadır. Yemekleri ve üst yönetime gönderecekleri mesajı (Puding) korurken ölümcül yaralar alan Goreng ve Baharat, bir hedefle çıktıkları yolun, artık bilinmeze doğru gittiğini fark etmişlerdir.

Tablo 10. Goreng ve Baharat'ın Çukur'un Son Katında Küçük Bir Çocuk Buldukları Sahne

Sahne de yer alan karakterler	Karakterin bulunduğu oda Numarası	Davranışsal öğrenme biçimi	Karakterin Kimliksel Durumu
Goreng, Baharat	06 numaralı oda, Üst Sınıf	Gözlem, taklit, pekiştirme	Değişim devam ediyor

Platform, son kat olan 333'te durmuştur. Platform'un neden durduğuna ve ellerinde masadan aldıkları puding olmasına rağmen, odanın ısısının neden değişmediğine şaşırarak Goreng ve Baharat, yatağın altında saklanan küçük bir çocuk görürler (Tablo 10). Ellerinde son kalan ve üst yönetime mesaj olarak göndermeyi düşündükleri pudingi, kız olduğu anlaşılan küçük çocuğa verirler. Kız pudingi yerken Goreng ve Baharat kendilerinden geçerler. Goreng, Trimagasi ve İmoguri'nin olduğu çeşitli halüsinasyonlar görüp kriz geçirirken Baharat, onu uyandırarak asıl mesajın çocuk olduğunu söyler. Baharat, son katta ölürken,

Goreng küçük kızı mesaj olarak yukarıya göndermek üzere platforma bindirir. Kendisi de aynı şekilde binmek üzereyken Trimagasi, mesajı birinin taşınmasının gerektirmediğini belirterek onu yanına alır.

Film boyunca bir kimlik yolculuğunda olan Goreng, yolculuğunu son katta tamamlayarak, kızı ve diğer herkesi kurtarmak adına kendini feda etmiştir. Mesaj yukarıya doğru giderken, Çukur'un en alt katında bulunan Goreng, hayali Trimagasi ile birlikte karanlığa doğru yol alır.

7. Bulgular ve Yorumlar

Kimlik, dinamik bir yapı olarak sürekli gelişen, fiziksel, ruhsal ve çevresel koşullara göre yeni biçimler alan bir temsildir. Filmin ana kahramanı Goreng'in bu bağlamda kimliksel yolculuğu, bulunduğu her odaya göre farklı biçimler olarak tamamlanmıştır. Odaların bulunduğu kat ve sağladığı yemeğe ulaşım kolaylığı, kimliksel değişimin ana unsuru olarak filmde işlenmiştir. Filmde, yemek sahneleriyle hem çatışmalar hem birliktelikler inşa edilmiştir. Özellikle de insanların yemek yeme biçimleri, bireylerin toplumsal konumuna, kişisel kimliğine dair temsilleri göstermiştir. Dolayısıyla Albert Bandura'nın sosyal öğrenme teorisinde temellendirdiği davranışların gelişim hali, film boyunca Goreng'e farklı karakterler, çevresel koşullar, yemek ve açlık dolayımında rehberlik etmiştir. Goreng özellikle bulunduğu çevresel koşulları bu teori bağlamında gözlem ve taklit yoluyla kavrayabilmiş ve geliştirdiği davranışları ödül/ceza yoluyla pekiştirmiştir.

Goreng'in kimliksel yolculuğu, film dili kullanılarak kahramanın yolculuğuna dönüştürülmüştür. Goreng'in kahraman temsili ise Miguel de Cervantes'in *Don Kişot* karakteriyle eşleştirilmiştir. Romanın kahramanının yel değirmenleriyle mücadele ettiği gibi, Goreng de Çukur'la savaşmaya karar vermiştir. Goreng'in kimlik değişim yolculuğunun sonraki aşamasını oluşturan bu yaklaşım, onun uyanışını temsil etmektedir. Bu yolculuk, bencillikle hareket eden Goreng'den, alt katlardaki insanları düşünen Goreng'e dair bir yolculuktur.

Film boyunca Goreng'e rehberlik eden Trimagasi ve sonradan ona katılan İmoguri, Goreng'i iyiye ve kötüye yönlendiren iki hayali temsile dönüşmüşlerdir. Trimagasi, kendi karakterinde var olan bencillik ve aç gözlülük yönünden Goreng'i yönlendirirken, İmoguri ise baştan beri vurguladığı kendinden bir dayanışma ve kurtuluşun mümkün olduğu bir söylemle, Goreng'in başkalarını da düşünmesi gerektiği doğrultusunda yönlendirmektedir. Nitekim, kendisi de Goreng'i, Goreng'e görünen halüsinasyonunun ifadesiyle, kurtarmak için feda etmiştir.

Goreng'in kimlik yolculuğunun önemli aşamalarından biri, 6. katta uyanıp Baharat ile tanışmasıyla başlamıştır. Goreng, 6. katta oldukça rahat edip kurtuluşa erişebilecekken, herkesin kurtuluşu adına kendini feda ederek, Don Kişot rolüne bürünür ve kitaptaki yel değirmenlerinin temsili olan Çukur'la savaşmaya koyulur. Nitekim artık onun da yanında tıpkı Don Kişot'un gibi bir Sancho Panza'sı (Baharat) vardır.

Çukur'la savaşmak için platforma atlayan temsili Don Kişot ile Sancho Panza, çıktıkları yolda itaatkâr, isyankâr, vahşi, bilge, şiddet yanlısı ve yamyam' gibi birçok farklı kimlik ve temsille karşılaşır. Platform aşağıya indikçe vahşetin boyutu giderek artmaktadır. Amaç edindikleri hedeflerine ulaşmak için zorlu bir mücadeleye girişen ve erdemli kimliklerini kaybetmeyen Goreng ve Baharat, ölümcül yaralar alırlar. Son kat olan 333'e vardıklarında ise kurtuluş umudu olabilecek küçük bir kızla karşılaşır. Kızın bu katta ve hayatta olması ikisini de şaşırtmıştır. Küçük bir kızın varlığı ve Miharü'ya benzerliği³, İmoguri'nin Çukur ile ilgili söylemlerinin bir kez daha yanlış olduğunu ortaya koymuştur. Küçük kızın bu kadar derinlikte, 170'li katlara kadar yemeğin asla yetişmediği düşünüldüğünde, nasıl hayatta kaldığının gizemi, Baharat'ın yönetime iletilecek kurtuluş mesajının aslında küçük kız olduğuna dair fikir edinmesine yol açmıştır.

Baharat'ın ölmesiyle, kurtuluş anahtarının üst yönetime gönderilmesi Goreng tarafından gerçekleştirilmiştir. Küçük kız üst yönetime, İmoguri'nin deyimiyile kendiliğinden bir davranış edinimi kazanıldığının, en alt kata kadar yiyeceğin indirilmesinin başarılı olduğunu kanıtı olarak gönderilmiştir. Daha sonra kimliksel yolculuğunda ilk rehberi olan Trimagasi ile birlikte karanlığa doğru yürüyen Goreng, kimliksel yolculuğunu erdemle bütünleştirmiş ve herkesin kurtuluşu için kendini feda ederek yolculuğunu tamamlamıştır.

³ Filmin farklı karakterlerinin diyaloglarında Miharü'nün oğlunu aradığı ifade edilmektedir. Filmin sonunda bulunan çocuk ise kızdır. Filmde çocuğun Miharü'ya etnik olarak benzemesine rağmen, onun aradığı çocuk olup olmadığına dair bir bilgi verilmemektedir.

8. Sonuç

Goreng, filmin en başından en sonuna kadar uyandığı her odada, tanıştığı her bir karakterle birlikte kimlik yolculuğunda değişimler yaşamıştır. Yemek ve yemekten yoksunluk, Goreng'in yolculuğunda kilit rolde yer almıştır. Özellikle de yemekten yoksunluk, diğer bir ifadeyle açlık, bireyin maskeler ardında gizlenen gerçek kimliğinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Dolayısıyla açlığın tetiklemesiyle Goreng erdemli bir kimlikten, yamyamlığa, yamyamlıktan ruhsuz ve duyarsız bir kimliğe doğru yol almış, en nihayetinde ise ilk başta olduğu erdemli kimliğine geri dönmüştür. Bandura'nın davranışsal öğrenmeyi dayandırdığı gözlem, taklit, pekiştirme veya ceza ise Goreng'in davranışsal ve kimliksel yolculuğunda rehber işlevi görmüştür. Dolayısıyla Sosyal öğrenme kuramı ilkelerinin film boyunca özellikle Goreng'in davranışlarının analiz ve çözümlenmesinde fayda sağladığı ifade edilebilir.

9. Extended Abstract

Cinema, as an effective branch of art, mostly uses images and representations in its works. The fictional film universe, which is accepted as the cinematic universe, conveys reality in different ways. Realities in the cinematic universe are created from social dynamics and existing realities. More than just being a piece of art for spectacle, films function as a means of representation and reproduction that reflects social realities from different perspectives.

As a component of society, cinema has often taken a place and continues to do so in every subject related to food. People are directly interested in food under the influence of the culture they live in, both in terms of their physiological structure and social aspects. Food and its representations gain meaning entirely according to cultural values and at the level of social relations. Food, which has different meanings, thus becomes a component in the identity of the individual. Identity is an element that gives an individual's knowledge of who he is, a sense of direction and purpose in life.

The combination of cinema with food and identity also takes place through social elements. While food has an important place in people's lives, the strong effect of food directly affects identity, and cinema deals with these issues as a reality of the society. Food as an important area of social structure makes it possible to make historical, cultural and even political readings by constructing a symbolic expression. While food itself contains messages as a set of social values, its combination with cinema increases the power and massiveness of these messages.

This study analyzes the contribution of food, which is used as a dramatic element to analyze the reflections of cultural patterns in real life, to the identity construction process, by using the language of film. Identity journeys are built on what the characters learn from each other. Learning by observation and imitation, reinforcement method through punishment and reward, on which Albert Bandura's social learning theory is based, was used to better understand the behaviors of the characters. According to this theory, most human behavior is learned by observing through modelling. Observation gives an idea of how a behavior occurs, and acts as a guide, like a coded action, in subsequent behaviors. The identity changes experienced by the characters in the problem of food and hunger in the *The Platform* (2019), which is discussed within the scope of the study, are observed and analyzed within the framework of this theory. The film's centering on food both in a symbolic and real sense, revealing social classes, the individual's identity changes in the face of food, and the brutal selfishness of human beings when the necessary conditions are met, with a cinematic language, has been effective in forming the sample of the study.

In a vertical structure (The Pit), which is divided into layers in the form of a room, the location of the floor where the room is located and the amount of food/hunger represented by each room are different from each other, so it has an impact on the identity changes of the characters. In this context, the identity journey of the characters is completed by taking different forms according to each room they are in. In the film, both conflicts and associations can be built with the food. The social positions of the characters and the representations of their personal identities are all shown according to the way they eat. The development of behaviors based on Bandura's theory has guided Goreng, the main character of the film. In particular, Goreng first observes, and then he understands the work by imitating and develops the behavior.

In the cinema, where the identity journeys of the main character are conveyed with various signs and representations by using the language of the film, a hero's journey is built by taking food at the center. Goreng, enters a new identity process according to each character he meets in every room he wakes up. However, the main triggers for identity changes were hunger and satiety. In particular, the fear of hunger and starvation enabled the real identity of the individual to be revealed. In this context, Goreng also moved from a virtuous identity to cannibalism, from cannibalism to a soulless and insensitive identity throughout the film with the fear of hunger, and eventually returned to the virtuous identity he was at the beginning. Observation and imitation and reinforcement according to punishment and reward, on which social learning theory is based, served as a guide in Goreng's behavioral and identity journey.

Keywords: Cinema, Identity, The Platform, Food, Bandura.

Araştırmacıların Katkı Oran Beyanı / Contribution of Authors

Yazarların çalışmadaki katkı oranları Gökhan DEMİREL %100 şeklindedir.
The authors' contribution rates in the study are Gökhan DEMİREL %100 form.

Çıkar Çatışması Beyanı / Conflict of Interest

Çalışmada herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.
There is no conflict of interest with any institution or person in the study.

İntihal Politikası Beyanı / Plagiarism Policy

Bu makale İntihal programlarında taranmış ve İntihal tespit edilmemiştir.
This article was scanned in Plagiarism programs and Plagiarism was not detected.

Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı / Scientific Research and Publication Ethics Statement

Bu çalışmada Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi kapsamında belirtilen kurallara uyulmuştur.
In this study, the rules specified within the scope of the Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive were followed.

Kaynakça

- Ağın Gözükızıl, C. (2022). *Kentsel Dönüşüm ve Devingen Gruplar, Ötelenenler, Kabullenenler, Ayrılanlar*. Ankara: Akademisyen kitapevi
- Altun, A. (2020). Sinemada Ete Dönüştürülen Hayvanın Temsili ve Ataerkilliğin Üretimi. *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, (1), 47-59.
- Atak, H. (2011). Kimlik Gelişimi ve Kimlik Biçimlenmesi: Kuramsal Bir Değerlendirme. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 3(1), 163-213.
- Bandura, A. (1977). *Social Learning Theory*. Prentice-Hall Publication.
- Barthes, R. (2013). Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption. C. C. Esterik (Ed.), *Food and Culture*. Routledge.
- Bayrakçı, M. (2007). Sosyal Öğrenme Kuramı ve Eğitimde Uygulanması. *SAÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*, (14), 198-210.
- Beşirli, H. (2010). Yemek, Kültür ve Kimlik. *Milli Folklor*, (87), 159-169.
- Chae, M. H. (2001). Gender and Ethnicity in Identity Formation. *The New Jersey Journal of Professional Counseling*, (56), 17-23.
- Deniz, K., & Akmeşe, Z. (2015). Sinemada Toplumsal Eşitsizliklerin Temsili: “Çoğunluk” Filmi Örneği. *Erişim İletişim Dergisi*, 4(1), 86-96.
- Diken, B., & Laustsen, C. B. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. Metis Yayınları.
- Enez, E. (2022, 09 22). *Yemek Sosyolojisi Üzerine: Anlamlar ve Yaklaşımlar*. Toplum ve Ütopya. Erişim adresi <http://www.toplumveutopya.com/yemek-sosyolojisi-uzerine-anlamlar-ve-yaklasimlar-elif-enez/#>
- Fırat, M. (2014). Kimlik Bağlamında Yemek Kültürü. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 20(80), 129-140.
- Fernandez-Armesto, F. (2002). *Near a Thousand Tables, A History of Food*. Free Press.
- Ferry, J. F. (2003). *Food in Film, A Culinary Performance of Communication*. Routledge.
- Güçhan, G. (1993). Sinema-Toplum İlişkileri. *Kurgu Dergisi*, (12), 51-71.
- Gürhan, N. (2017). Yemek Ve Din: Yemeğin Dini Simgesel Anlamları Üzerine Bir İnceleme. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6(6), 1204-1223.
- Goffman, E. (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. Metis Yayınları.
- Goode, J. (1992). Food. R. Bauman (Ed.), *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. Oxford University Press.
- Güngör, A. C. (2007), Sinematografik İmgenin Öğretimi, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, 7(4), 697-708.
- Kanık, İ. (2012). Seyirlik Yemek: Moderniteden Postmoderniteye Yemeğin Sinematografisi, [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*
- Karadaş, N. (2020). Türk Sinemasında Feodal Aile Yapısı İçerisinde Erkek Kimliğinin İnşası. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 19(03), 1255-1270.
- Lindenfield, L., & Parasecoli, F. (2018). Food and Cinema: An Evolving Relationship. K. L. Naccarato (Ed.), *The Bloomsbury Handbook of Food and Popular Culture*. Bloomsbury Publishing.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay ve D. Kömürcü, Çev.), Bilim ve Sanat Yayınları.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur, Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. (Ç. E. Yılmaz, Çev.) Oğlak Yayıncılık.
- Novielli, R. (2021). Food Between Life and Death in the Cinema of Marco Ferreri and Itami Jüzō, B. R. Maria Roberta Novielli (Ed.), *Italy-Japan: Dialogues on Food*. Edizioni Ca'Foscari.
- Poole, G. (2003). Reel Meals: Food and Public Dining, Food and Sex, Food and Revenge. W. K. Rachwal (Ed.), *Viands, Wines and Spirits Nourishment and (In)Digestion in the Culture of Literacy*. Katowice.
- Rosenthal, T. L., & Zimmerman, B. J. (1978). *Social Learning and Cognition*. Academic Press.
- Serinkaya, E. Y. (2017). Mutfak Kültürünün Gaziantep'in Geleneksel Konutlarında İncelenmesi. *Artium*, 5(1), 27-41.
- Stano, S. (2016). Tell Me What You [Do Not] Eat, and I Shall Tell You What You Are, Food, Health and Conspiracy Theories. *Lexia / Rivista di semiotica*, 23-24, 327-343.
- The Unesco Courier. (2022, 03 22). *Tell Me What You Eat, and I'll Tell You Who You Are*. Erişim adresi <https://courier.unesco.org/en/articles/tell-me-what-you-eat-and-ill-tell-you-who-you>

are?TSPD_101_R0=080713870fab20000022e68bad860a6238d09a0593ed82b26f320ff86ce30261f859b2b5ea34e8bd088d42eec0143000347c34e37d29440337a6bda66820136dd0038eff612e403566ddcdfb8e

Worley, R. (1997). *Tajfel and Turner Intergroup Conflict Theories*. Erişim adresi https://www.researchgate.net/publication/348648205_Tajfel_and_Turner_Intergroup_Conflict_Theories_1997

Yaylalı, H. (2019). Etkileşim: Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi. *Sinemasal Anlatının Örneklerle Analizi: 'Film Çalışmaları*, 2(3), 214-217.

Zimmerman, B. J. (1990). Self-Regulated Learning and Academic Achievement: An Overview. *Educational Psychologist*, 25(1), s. 3-17.

Zimmerman, B. J., & Schunk, D. H. (2003). Albert Bandura: The Scholar and His Contributions to Educational Psychology. B. J. Schunk (Ed.), *Educational Psychology: A Century Of Contributions*. Lawrence Erlbaum Associates.