

THE PLATFORM FİLMİNİN GREIMAS'IN EYLEYENSEL MODELİ ÇERÇEVESİNDE GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

MEDIAJ
Uluslararası Medya ve İletişim
Araştırmaları Hakemli Dergisi
2026; 9(1): 189-222
doi: 10.33464/mediaj.1886224



TOLGA GÜROCAK¹, ŞEVAL GÖKÇE KÖKBULAK²

ÖZ

Bu makale, Galder Gaztelu-Urrutia'nın 2019 yapımı *The Platform* filmi Greimas'ın eyleyensel modeliyle göstergebilimsel olarak inceler. Çalışma, filmde olup biteni yeniden özetlemek yerine, anlamın anlatı içi karşıtlıklar, dönüşümler ve işlevsel ilişkiler üzerinden nasıl kurulduğunu görünür kılar. Film, anlatısal kırılmaların yoğunlaştığı sahne ve sekanslara ayrılır karakterler, nesnelere ve soyut olgular özne, nesne, gönderici, alıcı, yardımcı ve engelleyici konumlarına yerleştirilir. Eyleyen ilişkileri, isteyim, iletişim ve güç eksenlerinde karşılaştırmalı biçimde izlenir. Bulgular, nesnenin başlangıçtaki hayatta kalma hedefinden adil paylaşım ve etik bilinç değerlerine kaydığını dikey mekânın üst/alt, bolluk/kıtlık ve denetim/özgürlük karşıtlıklarını sürekli yeniden ürettiğini gösterir. Gönderici işlevi kimi kesitlerde yönetim, kimi kesitlerde vicdan ve idealizm tarafından üstlenilirken, engelleyici konum açlık, korku ve yapısal eşitsizlikte yoğunlaşır. Yeterlilik aşamasında belirginleşen kiplikler, öznenin isteme, bilme ve yapabilme kapasitesinin nasıl kurulduğunu açığa çıkarır. Sonuç olarak film, eyleyen konumlarının kayganlığı ve mesaj fikri üzerinden, toplumsal eşitsizliğe dair ideolojik bir eleştiriyi derin yapıda örgütler. Bu çerçeve, filmin toplumsal eleştirisini kişilere değil, ilişkilere ve dönüşüm mantığına bağlar anlam üretimini açığa çıkarır.

Anahtar Sözcükler: Anlatı, The Platform, Sinema, Greimas, Eyleyensel Modeli

TOLGA GÜROCAK¹

Dr. Öğr. Üyesi

Afyon Kocatepe Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Fakültesi

tgurocak@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5284-8447>

ŞEVAL GÖKÇE KÖKBULAK²

Afyon Kocatepe Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Fakültesi

kokbulakgokce25@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-2865-6283>

Geliş Tarihi: 10.02.2026 **Kabul Tarihi:** 27.04.2026 **Yayın Tarihi:** 30.04.2026

Atıf/Citation: GÜROCAK, T, & KÖKBULAK, Ş, G. (2026). The Platform Filminin Greimas'ın Eyleyensel Modeli Çerçevesinde Göstergebilimsel Analizi. *MEDIAJ*, 9(1), 191-225. <https://doi.org/10.33464/mediaj.1886224>

A SEMIOTIC ANALYSIS OF THE MOVIE *THE PLATFORM* WITHIN THE FRAMEWORK OF GREIMAS'S ACTANTIAL MODEL

MEDIAJ
International Peer-
Reviewed Journal of Media and
Communication Research
2026; 9(1): 189-222
doi: 10.33464/mediaj.1886224



TOLGA GÜROCAK¹, ŞEVVAL GÖKÇE KÖKBULAK²

ABSTRACT

This article analyzes Galder Gaztelu-Urrutia's 2019 film *The Platform* using Greimas's actantial model from a semiotic perspective. Rather than summarizing the film's events, the study reveals how meaning is constructed through narrative oppositions, transformations, and functional relationships. The film is divided into scenes and sequences where narrative breaks intensify characters, objects, and abstract phenomena are placed in subject, object, sender, receiver, helper, and inhibitor positions. Agentive relationships are traced comparatively along the axes of desire, communication, and power. The findings show that the object shifts from its initial goal of survival to values of fair sharing and ethical awareness the vertical space constantly reproduces the oppositions of top/bottom, abundance/scarcity, and control/freedom. The sender function is assumed by management in some sections and by conscience and idealism in others, while the inhibitor position concentrates on hunger, fear, and structural inequality. The modalities that become apparent at the adequacy stage reveal how the subject's capacity to desire, know, and do is established. Ultimately, through the fluidity of its acting positions and its message, the film organizes an ideological critique of social inequality within its deep structure. This framework ties the film's social critique not to individuals but to relationships and the logic of transformation it reveals the production of meaning.

Keywords: Narrative, The Platform, Cinema, Greimas, Actantial Model

TOLGA GÜROCAK¹

Asst. Prof.

Afyon Kocatepe University,

Faculty of Fine Arts

tgurocak@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5284-8447>

ŞEVVAL GÖKÇE KÖKBULAK²

Afyon Kocatepe University,

Faculty of Fine Arts

kokbulakgokce25@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-2865-6283>

Received: 10.02.2026 **Accepted:** 27.04.2026 **Published:** 30.04.2026

Atıf/Citation: GÜROCAK, T, & KÖKBULAK, Ş, G. (2026). The Platform Filminin Greimas'ın Eyleyensel Modeli Çerçevesinde Göstergebilimsel Analizi. *MEDIAJ*, 9(1), 191 - 225. <https://doi.org/10.33464/mediaj.1886224>

GİRİŞ

Sinema, sadece bir anlatı sanatı değil, görsel ve işitsel göstergeler aracılığıyla işleyen özgün bir dil ve anlam üretim alanıdır (Çiçek, 2016). Bu evrendeki her bir plan, diyalog, mekân veya nesne, yalnızca görünür olanı değil, aynı zamanda kültürel kodları, toplumsal beklentileri ve ideolojik yönelimleri de bünyesinde barındırır (Vardar, 1982). Saussure'ün (2011) kuramsal çerçevesinde belirttiği üzere toplumsal nitelikli bu göstergeler, değerini tekil varlıklarından ziyade içinde yer aldıkları dizgesel ilişkiler ağından kazanır. Tam da bu noktada göstergebilim, anlama dışarıdan müdahale etmek yerine metnin kendi iç örgütlenmesine odaklanarak sinema analizlerine güçlü bir yöntemsel çerçeve sunar (Barthes, 1986). Böylece film, salt bir eğlence aracı olmanın ötesinde, üretildiği dönemin değerler dünyasıyla etkileşime giren, anlamı kodlayan ve yeniden üreten bir düşünce sistemi olarak tanımlanabilir (Eco, 1976; Rifat, 2009). Bu perspektifle anlamı açıklamak için tekil örneklerden ziyade, bu örnekleri mümkün kılan yapısal bütünlüğe yönelmek gerekir. Bir ögenin özgül ağırlığı, ne olduğundan çok neyin karşısında konumlandığı ve hangi ayrımlar sayesinde anlam kazandığıyla doğrudan ilişkilidir (Günay, 2002).

Her film anlatısı, üretim ve dolaşım süreçleri içinde egemen ideolojiyle doğrudan etkileşime girer. Bazı filmler bu ideolojik izleri görünmez kılarak sorunsuz bir aktarım sağlarken, diğerleri bu işleyişi açığa çıkararak görünür hâle getirir (Comolli ve Narboni, 1971). Bu bağlamda bir film metnini bilimsel bir yöntemle analiz etmek, sadece anlatılan hikayeyi değil, anlatıdaki tercihlerin yarattığı anlam etkilerini ve bu anlamın nasıl inşa edildiğini ortaya koyar. Göstergebilimsel okuma da bu noktada, film karelerinden mekânın mimari yapısına, beden dilinden nesnelere görsel tasarımına kadar yaşamın her alanındaki gösterge dizgelerini anlamlandırma düzeyinde inceleyen kapsamlı bir çözümleme alanı sunmaktadır (Çiçek, 2016).

2019 yapımı *The Platform* (Gaztelu-Urrutia), distopik mekân kurgusu ve toplumsal hiyerarşiyi alegorik bir dille temsil etmesiyle dikkat çeken bir anlatı evreni kurar. Film, "the Pit" olarak adlandırılan dikey bir yapı içinde, kaynakların dağıtımını üzerinden adalet, eşitlik ve dayanışma gibi temel kavramları sorgulayan bir yapı geliştirir. Söz konusu dikeylik sadece fiziksel bir mimari tercih değil, aynı zamanda toplumsal tabakalaşmanın ve iktidar ilişkilerinin mekâna yansıyan bir izdüşümüdür. Bu yönüyle filmin mekânı, her katın ve platformdan yemeğe kadar her nesnenin anlam üretimine dahil olduğu semiyotik bir sistem

gibi işler. Ayrıca filmdeki gerilim, bireylerin ahlaki tercihlerinden ziyade onları belirli davranışlara iten kıtlık, bolluk ve denetim gibi yapısal koşulların anlatı boyunca yeniden kurulmasıyla derinleşmektedir.

Bu derin anlam katmanlarını çözümleyebilmek için karakterleri psikolojik özelliklerle sınırlamak yerine, anlatısal düzeyde eylemleriyle tanımlanan eyleyen işlevleri üzerinden ele almak daha elverişli bir yaklaşımdır (Sara Kuzu, 2004). Greimas'ın eyleysel modeli (Greimas, 1983), anlatıdaki özne, nesne, gönderici, alıcı, yardımcı ve engelleyici gibi roller aracılığıyla karakterlerin hangi işlevlerle anlamı örgütlediğini sistematik olarak izlemeye imkân tanır. Bu sayede filmdeki çatışmalar sadece olay örgüsü düzeyinde kalmaz, aynı zamanda eyleysel konumların yansıttığı değerler dizisi üzerinden okunarak anlatının derin yapısı daha belirgin bir hâle gelir.

Çalışmanın temel odağı, *The Platform* filmindeki karakterlerin, nesnelerin ve soyut kavramların Greimas'ın modeline göre hangi işlevsel rollere yerleştiğini ve bu rollerin anlam inşasına nasıl aracılık ettiğini saptamaktır. Araştırma, karakterleri bireysel özelliklerden ziyade anlatısal eylemleri ve ilişkileri üzerinden tanımlanan eyleyen işlevleri bağlamında incelemeyi hedefler. Eyleyen kavramı kişi kavramından daha geniş bir kapsama sahip olduğu için insan dışı nesnelere veya soyut unsurlar da anlatıdaki işlevleri ölçüsünde birer eyleyen olarak değerlendirilebilir. Bir oyuncunun birden fazla eyleyeni üstlenebilmesi veya tek bir eyleyenin farklı oyuncular tarafından temsil edilmesi, filmdeki rollerin sabit kimlikler değil, ilişkisel konumlar olarak okunmasını zorunlu kılar.

Bu doğrultuda çalışma, filmde görünen olaylardan yola çıkarak bunların arkasındaki yapısal anlam ilişkilerini ve anlamın metnin iç bağlantılarıyla nasıl kurulduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. İzlenen yöntem çerçevesinde film, anlatısal dönüşümlerin yoğunlaştığı temel sahneler üzerinden kesitlere ayrılmakta, ardından karakterler ve simgesel nesnelere özne, nesne ve yardımcı gibi kategorilere yerleştirilmektedir. Son aşamada ise bu eyleyenler arasındaki etkileşimler isteyim, iletişim ve güç eksenleri üzerinden yorumlanmaktadır. Böylece film metni, sadece görünür içeriğiyle değil, onu üreten karşıtlıklar ve ilişkiler ağıyla birlikte ele alınarak toplumsal eleştiri boyutunu taşıyan anlam örüntülerinin sistematik bir biçimde gün yüzüne çıkarılması hedeflenmektedir.

GÖSTERGE DÜŞÜNCESİNDEN SİNEMA METNİNE

Gündelik hayat, nesne ve olayların basit bir toplamı olmanın ötesinde, sürekli üretilen, dolaşıma sokulan ve yorumlanan bir anlamlar alanıdır. Görme, işitme, okuma ve hatırlama gibi en sıradan eylemler bile çoğu zaman farkında olmadan karmaşık bir işaretler düzeniyle temas eder. Bu düzenin en yoğun ve sistemli biçimde kurulduğu alanların başında ise sinema gelir. Görüntü, ses, mekân, beden, kurgu ve ritim gibi pek çok kurucu unsur, tekil varlıklarından ziyade bir arada çalışarak izleyicinin dünyayı kavrayışına dair çok katmanlı bir anlam örgüsü inşa eder (Metz, 1991). Bu nedenle film, sadece anlatılan bir hikâyeye olmanın ötesine geçerek neyin "doğal" sayıldığını ve hangi değerlerin normalleştirildiğini görünür kılan kültürel bir metne dönüşür (Barthes, 1991).

Anlamın böylesine katmanlı bir biçimde inşa edildiği noktada, göstergebilim temel bir çözümleme yöntemi olarak devreye girer. Saussure'ün dili kapalı bir dizge olarak düşünmesi ve göstergeyi gösteren ile gösterilen arasındaki uzlaşım ilişkisi üzerine kurması (de Saussure, 2011), anlamın nesnelere doğasında hazır bulunmadığını, aksine ilişkiler ağında üretildiğini gösterir. Bu perspektif, anlamı açıklamak için tekil örneklerden ziyade o örnekleri mümkün kılan yapısal bütüne yönelir. Bir ögenin özgül ağırlığı, sadece ne olduğuyla değil, aynı zamanda neyin karşısında konumlandığı ve hangi ayrımlar sayesinde değer kazandığıyla doğrudan ilişkilidir (Onan, 2013).

Saussure'ün göstergeleri dizge içindeki ilişkiler üzerinden ele aldığı yaklaşım, Peirce'te anlamlandırmanın yorumla sürekli genişleyen bir süreç olarak kavranmasıyla tamamlanır. Bu çerçevede gösterge, nesne ve yorumlayan arasındaki üçlü ilişki anlamın kurulmasında belirleyici hâle gelir (Özmağas, 2009). Peirce'ün kuramında yorumlayan, göstergenin nesneye gönderimini pasif bir şekilde alan bir konum değil, anlamı üretken biçimde ileriye taşıyan etkin bir ögedir (Atkin, 2023). Bu nedenle ikon, indeks ve sembol ayrımı benzerlik, nedensel-varoluşsal bağ ve toplumsal uzlaşım gibi farklı temsil biçimlerini ayırt etmeye elverişli bir sınıflandırma sunar (Başoğlu, 2019). Görsel ve işitsel metinlerde bu biçimler çoğu zaman iç içe geçer. Bir gösterge aynı anda ikonik, indeksik ve sembolik özellikler taşıyabildiği için çözümleme süreci, tür etiketlerinden ziyade bu ilişkilerin metin içinde nasıl işlediğine odaklanmayı gerektirir (Chandler, 2007).

Yapısalcı düşüncenin sinema ve kültür alanında güçlü bir karşılık bulmasının nedeni tam da bu noktada netleşir. Kültürel biçimler, rastlantısal ayrıntılar yığını değil, tekrar eden ilişkiler ve kodlar bütünüdür. Hjelmslev'in ifade düzlemi ile içerik düzlemi ayrımı ve her iki düzlemde de biçim ile töz vurgusu yapması, metin çözümlemesini ham malzemeden ziyade o malzemeyi düzenleyen biçimsel örgütlenmeye yöneltir (Hjelmslev, 1969). Propp'un (2009) masalarda işlevlerin sürekliliğini ortaya koyan biçimbilimsel yaklaşımı ise karakterleri psikolojik derinliklerinden önce anlatıyı harekete geçiren konum ve eylemleri üzerinden değerlendirmeyi mümkün kılar.

Ancak modern kültürel metinler sadece yapılar inşa etmekle kalmaz, aynı zamanda ideolojiyle bağlantılı anlam etkileri de yaratır. Barthes'ın (1991) mit çözümlemesi, gündelik olanın nasıl doğal ve kendiliğindenmiş gibi sunulabildiğini, tarihselliğin silinerek değerlerin nasıl değişmez gerçeklere dönüştürüldüğünü tartışmaya açar. Sinemada bir nesnenin, mekânın ya da bedenin sadece düz anlamıyla değil, yananlam alanında taşıdığı kültürel yüklerle birlikte okunması, filmin toplumsal tahayyül içindeki yerini kavramayı kolaylaştırır. Metz'in (1991) sinemayı dilbilimle ilişkilendirirken belirttiği gibi film, sözlük benzeri sabit bir dil sistemi olmaktan ziyade, kendi kodlarını her bir metnin kendi içinde örgütleyen özgün bir anlatı dili olarak işler.

Göstergebilimde Temel Yaklaşımlar

Göstergebilim, anlamın yalnızca dil aracılığıyla değil, farklı toplumsal ve kültürel dizgeler içinde nasıl üretildiğini inceleyen bir yaklaşım olarak gelişmiştir. Bu çerçevenin dilbilimsel temelleri, Ferdinand de Saussure'ün dili bireysel konuşma edimlerinin toplamı değil, toplumsal uzlaşıyla işleyen bir gösterge sistemi olarak kavramsallaştırmasına dayanır (de Saussure, 2011). Saussure'e göre dilsel gösterge, gösteren ile gösterilenin birlikteliğiyle kurulur ve bu birlik doğal değil, uzlaşımsal bir nitelik taşır. Anlam da göstergelerin tek tek taşıdığı özlerden değil, sistem içindeki fark ve karşıtlık ilişkilerinden doğar. Böylece yapısalcı düşünce, öğelerin kendi başına ne olduğundan çok, birbirleriyle kurdukları ilişkiler üzerinden nasıl anlam kazandıklarına odaklanır (Onan, 2013; Danesi, 2022). Bu bakış, anlamı yalnızca dil içinde değil, daha geniş toplumsal gösterge dizgeleri içinde düşünmeye imkân vererek modern göstergebilimin temel dayanaklarından biri hâline gelmiştir.

Saussure'ün açtığı bu çizgi, Charles Sanders Peirce ile daha farklı bir boyut kazanır. Peirce, göstergesi yalnızca iki terimli bir yapı olarak değil, gösterge, nesne ve yorumlayandan oluşan üçlü bir ilişki içinde tanımlar (Peirce, 1998). Bu yaklaşımda anlam, sabit bir karşılığa indirgenmez ve yorum yoluyla sürekli üretilen, genişleyen bir süreç olarak düşünülür. Peirce'ün ikon, indeks ve sembol ayrımı da göstergelerin farklı temsil kipleriyle işlediğini göstermesi bakımından önemlidir. İkon benzerlik, indeks nedensel ya da varoluşsal bağ, sembol ise toplumsal uzlaşma temelinde anlam üretir. Özellikle sinema gibi görsel-işitsel metinlerde bu kipler çoğu zaman iç içe geçer. Bir görüntü aynı anda hem benzerlik etkisi yaratabilir hem bir gerçeklik izine işaret edebilir hem de kültürel kodlar üzerinden sembolik anlamlar taşıyabilir (Atkin, 2023). Bu nedenle Peirce'ün yaklaşımı, anlamlandırmayı yalnızca dizgesel düzen bakımından değil, yorumun işleyişi bakımından da açıklayıcı bir çerçeve sunar.

Göstergebilimin daha biçimsel ve yapısal yönü Louis Hjelmslev'de belirginleşir. Hjelmslev, göstergesi ifade düzlemi ile içerik düzlemi arasında kurulan bir ilişki olarak ele alır ve her iki düzlemde de biçimsel örgütlenmenin belirleyici olduğunu vurgular (Hjelmslev, 1969). Bu yaklaşım, anlamı ham malzemede değil, malzemenin nasıl düzenlendiğinde arar. Özellikle sinema gibi çok katmanlı metinlerde bu ayrım önemlidir çünkü film, yalnızca görüntü ve seslerden oluşan bir bütün değil, bu unsurların belirli kurgu, ritim, tekrar ve karşıtlık ilişkileriyle anlam kazandığı bir sistemdir. Bu nedenle Hjelmslevci bakış, film çözümlemesinde “ne gösteriliyor?” sorusunun yanı sıra “nasıl gösteriliyor?” sorusunu da merkeze taşır.

Anlatı çözümlemeleri açısından Vladimir Propp'un katkısı da kurucu niteliktedir. Propp, anlatıları karakterlerin kişisel özellikleri üzerinden değil, anlatıyı ilerleten işlevler üzerinden incelemiştir (Propp, 2009). Böylece anlatıda önemli olanın kahramanın kim olduğu değil, hangi eylemi yerine getirdiği ve anlatısal dönüşümü nasıl başlattığı ortaya konmuştur. Propp'un bu yaklaşımı, anlatıyı psikolojik bireylerin öyküsü olmaktan çıkarıp işlevsel bir yapı olarak düşünmeye imkân vermiştir. Aynı zamanda daha sonra Greimas tarafından geliştirilecek olan eylemsel model için de önemli bir öncül oluşturmuştur. Bu durum, anlatıdaki rollerin sabit karakter özelliklerinden çok, ilişkisel işlevlerle tanımlanabileceğini göstermektedir (Nelles, 2005).

Roland Barthes, göstergebilimi gündelik yaşam ve kültürel metinler alanına genişleterek bu alanın eleştirel yönünü güçlendirmiştir. Barthes'a göre anlam, yalnızca düz anlam düzeyinde kurulmaz ve yananlam ile mit düzeylerinde de ideolojik etkiler üretir (Barthes, 1986; 1991). Bir kültürel nesne, görüntü ya da anlatı unsuru, ilk bakışta sıradan ve doğal görünebilir ancak aslında belirli tarihsel ve toplumsal değerleri doğal ve değişmezmiş gibi sunabilir. Bu nedenle film çözümlemesinde mekân, nesne, beden ve eylem yalnızca görünen anlamlarıyla değil, taşıdıkları kültürel çağrışımlar ve ideolojik yüklerle birlikte değerlendirilmelidir. Barthes'ın katkısı, filmlerin yalnızca anlatı kuran metinler değil, aynı zamanda toplumsal anlamları dolaşıma sokan kültürel yapılar olduğunu göstermesi bakımından önem taşır.

Sinema göstergebiliminin sistematik bir çerçeveye kavuşmasında ise Christian Metz belirleyici bir isimdir. Metz, sinemanın doğal diller gibi kapalı bir dil sistemi olmadığını, ancak kendine özgü kodlar ve düzenleme ilkeleriyle işleyen bir anlatı dili olduğunu savunur (Metz, 1982; 1991). Bu yaklaşım, filmi yalnızca bir hikâye taşıyıcısı olarak değil, görüntü, ses, kurgu ve ardışıklık ilişkileri üzerinden anlam üreten bir metin olarak ele almayı mümkün kılar. Böylece sinema, sezgisel olarak yorumlanan bir sanat nesnesi olmaktan çıkarak iç düzenlilikleri, kesitleri ve anlatısal örgütlenmesi çözümlenebilir bir gösterge sistemi olarak düşünülür.

Bütün bu kuramsal birikim, göstergebilimin dil, kültür, anlatı ve ideoloji arasındaki ilişkileri çözümleyen geniş bir alan sunduğunu göstermektedir. Bununla birlikte bu çalışma açısından belirleyici olan yaklaşım, anlatıyı işlevsel ilişkiler ve dönüşüm mantığı üzerinden incelemeye elverişli olan Greimasçı çerçevedir. Saussure'ün ilişkisel anlam anlayışı, Peirce'ün yorum ve semiyoz vurgusu, Hjelmslev'in düzlemler arası biçimsel ayrımı, Propp'un işlev temelli anlatı çözümlemesi, Barthes'ın ideolojik anlam katmanlarına ilişkin açılımı ve Metz'in sinema diline yönelik katkıları, Greimas'ın eyleyensel modelinin kuramsal arka planını hazırlamaktadır. Bu nedenle sonraki bölümde, anlatının derin yapısını ve eyleyenler arasındaki işlevsel ilişkileri daha sistematik biçimde çözümlenebilir için Greimas'ın anlatı göstergebilimine odaklanılacaktır.

GREIMAS'IN ANLATI GÖSTERGEBİLİMİ: EYLEYENSEL MODEL VE ANLAMIN YAPISAL ÖRGÜTLENİŞİ

Algirdas Julien Greimas, yapısal dilbilim geleneğini temel alarak kapsamlı bir göstergebilim kuramı geliştirmiştir. Bu kuram, Ferdinand de Saussure dilbilimi ile başlayan yapısal yaklaşımın, Louis Hjelmslev tarafından geliştirilen gösterge kuramının ve Vladimir Propp tarafından ortaya konan anlatı çözümlerinin bir devamı niteliği taşır. Greimas bu kuramsal mirası bir araya getirir ve anlamın nasıl üretildiğini sistemli bir biçimde açıklar. Ona göre anlam, yalnızca görünen metin düzeyinde bulunmaz. Anlam, daha derinde yer alan yapısal ilişkiler aracılığıyla ortaya çıkar ve yüzeye doğru açılır. Bu nedenle Greimas, anlamı üç temel düzlem üzerinden inceler. Bu düzlemler derin yapı, anlatısal yapı ve söylemsel yapı olarak düşünülür. Bu yaklaşım, anlamın sabit bir içerik olmadığını, ilişkiler ağı içinde sürekli olarak kurulduğunu gösterir (Rifat, 2009).

Greimas'ın yaklaşımında önemli olan, metnin yalnızca ne söylediği değil, anlamı nasıl kurduğudur. Bu nedenle çözümlene süreci, yüzeyde görülen olayların ve kişilerin ötesine geçer. Metnin altında işleyen karşıtlıklar, ayrımlar ve ilişkiler ortaya çıkarılır. Greimas, anlamın bu tür soyut karşıtlıklar üzerinden kurulduğunu savunur. Örneğin iyi ile kötü, düzen ile kaos ya da adalet ile haksızlık gibi karşıtlıklar, anlatının temel anlam eksenlerini oluşturur. Bu karşıtlıklar metnin farklı düzeylerinde yeniden üretilir ve anlamın sürekliliğini sağlar (Sarar Kuzu, 2004).

Greimas'ın literatüre kazandırdığı en önemli analiz araçlarından biri 'eyleyensel model'dir (actantial model). Bu model, anlatıyı oluşturan unsurları işlevlerine göre analiz etmeyi mümkün kılar. Eyleyensel modelde anlam, tek tek karakterlerin özelliklerinden değil, bu karakterlerin anlatı içindeki işlevlerinden doğar. Bu bakış açısı, anlamı sabit bir öz olarak değil, ilişkisel bir yapı olarak ele alır. Anlatı boyunca ortaya çıkan dönüşümler ve karşıtlıklar, anlamın temelini oluşturur (Bertrand, 2019 Greimas ve Courtés, 1982).

Greimas, metnin yüzeyinde görülen unsurlardan hareket eder. Metnin görünen katmanını oluşturan kişi adları, olaylar ve betimlemelerden hareketle, bu yüzeyin altında işleyen üretim mantığını görünür kılmayı amaçlar. Kişiler, olaylar ve betimlemeler yalnızca görünen katmanı oluşturur. Bu katmanın altında ise daha soyut bir anlam üretim süreci yer alır. Greimas bu süreci katmanlı bir yapı olarak açıklar. En alt düzeyde temel değer

karşıtlıkları bulunur. Bu karşıtlıklar anlatısal düzeyde eylemler ve dönüşümler olarak ortaya çıkar. Söylemsel düzeyde ise bu yapı, karakterler, mekânlar ve zaman düzenlemeleri aracılığıyla somut hâle gelir. Böylece anlam, farklı düzeylerin etkileşimiyle oluşur (Greimas, 1983). Böylece çözümleme, ne anlatıldığı sorusunu dışlamadan, hangi ilişkiler üzerinden anlamlı hâle geldiğini inceler.

Eyleyensel model, anlatıdaki altı temel işlevsel rolü üç ana ilişki eksenini üzerinden açıklar. Özne–nesne eksenini arzu ve arayış ilişkisini, gönderici–alıcı eksenini değerlerin aktarımını, yardımcı–engelleme eksenini ise eylemin gerçekleşme koşullarını ve çatışmaları görünür kılar (Greimas, 1983). Bu çerçevede özne, bir hedefe yönelen eylemi üstlenen aktördür. Nesne ise öznenin ulaşmak istediği ve anlatıya anlam kazandıran hedeftir. Gönderici bu hedefi değerli kılan ve özneyi harekete geçiren kaynağı temsil ederken, alıcı hedefe ulaşıldığında bundan yarar sağlayan ya da dönüşümden pay alan konumdur. Yardımcı ve engelleyici ise öznenin hedefe ulaşmasını kolaylaştıran ya da zorlaştıran tüm unsurları kapsar (Greimas & Courtés, 1982; Hawkes, 2003; Ricoeur et al., 1989). Bu nedenle eyleyensel model film anlatısında karakterleri sabit rollere hapsedmez. Aksine, karakterlerin sahneler boyunca değişen konumlarını ve üstlendikleri işlevlerin nasıl kaydedildiğini izlemeye olanak tanır (Hébert, 2011).

Bu yaklaşım eyleyensel çözümlemenin en önemli avantajlarından biridir. Anlatı içinde aynı karakter farklı anlarda farklı işlevler üstlenebilir. Buna karşılık, tek bir işlev de birden fazla karakter arasında paylaşılabilir. Bu durum, eyleyensel rollerin sabit ve değişmez kimlikler olmadığını gösterir. Bu roller, anlatının ilerleyişine göre sürekli yeniden düzenlenen ilişki konumlarıdır (Greimas & Courtés, 1982). Sinema anlatısında bu esneklik daha açık biçimde görülür. Çünkü film, bir karakterin işlevini yalnızca diyalog yoluyla kurmaz. Kamera açıları, kadraj düzeni, sahnedeki nesnelerin konumu, mekânın organizasyonu ve kurgu ritmi de bu işlevi dönüştürür ve yeniden tanımlar (Greimas & Porter, 1977). Bu nedenle eyleyensel model, yalnızca karakterleri sınıflandıran bir araç değildir. Aynı zamanda görsel ve işitsel öğelerin anlatıdaki işlevlerle nasıl ilişki kurduğunu anlamak için temel bir çerçeve sunar.

Greimas'ın eyleyensel modeli, yalnızca rollerin sıralandığı bir liste olarak görülmez. Bu modeli anlamak için anlatının nasıl değiştiğine ve nasıl ilerlediğine de bakılmalıdır. Greimas, anlatıyı durağan bir yapı olarak değil, bir durumdan başka bir duruma geçiş süreci olarak ele

alır (Greimas, 1971). Bu süreçte asıl önemli olan, öznenin nesneyle kurduğu ilişkinin nasıl değiştiğidir. Anlatı izlencesi olarak adlandırılan bu yapıda, başlangıçta bir eksiklik ya da kopukluk bulunur. Bu eksiklik, anlatının ilerleyişi boyunca farklı aşamalardan geçerek yeniden kurulur. Öznenin arayışı, nesneyi elde etme süreci ve bunun sonucunda ortaya çıkan durum, anlatının temel hareketini oluşturur. Bu süreçte anlam, sabit değildir. Her aşamada yeniden biçimlenir ve derinleşir. İzleyici açısından anlam, yalnızca olayların hangi sırayla gerçekleştiğinde ortaya çıkmaz. Asıl anlam, öznenin nesneye nasıl yaklaştığında ya da ondan nasıl uzaklaştığında belirginleşir. Başka bir deyişle anlam, dönüşümün kendisinde ve bu dönüşümün nasıl yapılandığında yoğunlaşır.

Bu dönüşümü daha düzenli biçimde incelemek için Greimasçı yaklaşım, anlatının ilerleyişini dört temel aşama üzerinden açıklar. Bu aşamalar yönlendirme, yeterlilik, edim ve yaptırım olarak adlandırılır (Hébert, 2011). Yönlendirme aşamasında anlatı harekete geçer. Bu aşamada gönderici, özneyi belirli bir amaç doğrultusunda eyleme çağırır. Nesne de bu süreçte değerli bir hedef olarak belirginleşir. Başka bir deyişle, öznenin neden harekete geçtiği bu aşamada açıklık kazanır. Yeterlilik aşamasında öznenin eylemi gerçekleştirebilmesi için gerekli koşullar oluşur. Bu noktada bazı temel kiplikler devreye girer. İsteme ve zorunluluk, eylemi mümkün kılan bir yönelim yaratır. Bilme ve yapabilme ise bu yönelimi somut bir kapasiteye dönüştürür. Böylece özne, eylemi gerçekleştirebilecek duruma gelir (Hobyane, 2015; Pop Stefanija, 2025). Edim aşaması, bu kapasitenin fiilen eyleme dönüştüğü aşamadır. Öznenin hedefe yönelik eylemi burada gerçekleşir ve anlatıdaki dönüşüm somut hâle gelir. Bu aşama, anlatının en görünür ve en hareketli bölümünü oluşturur. Yaptırım aşamasında ise gerçekleştirilen eylem değerlendirilir. Eylemin sonucu belirli ölçütlere göre kabul edilir ya da reddedilir. Bu değerlendirme sürecine çoğu zaman ödül, takdir ya da ceza gibi sonuçlar eşlik eder. Böylece anlatının değerler sistemi yeniden doğrulanır ve pekişir (Cooren, 2001).

Eyleyensel model, anlatının derininde yer alan değer karşıtlıkları ile anlatsal işlevler arasındaki ilişkiyi daha açık hâle getirir (Greimas, 1971). Bu yaklaşıma göre anlatıda yer alan nesne, çoğu zaman yalnızca somut bir hedef değildir. Nesne aynı zamanda belirli değerleri taşıyan bir odak noktasıdır. Bu nedenle özne ile nesne arasındaki ilişki, daha derinde işleyen değer ayrımlarına dayanır. Adalet ve haksızlık, dayanışma ve bencillik ya da düzen ve kaos gibi karşıtlıklar, bu ilişkinin temelini oluşturur (Greimas, 1983). Bu tür değer karşıtlıklarını

daha açık biçimde incelemek gerektiğinde semiyotik kare adı verilen araç devreye girer. Bu model, bir kavramın yalnızca karşıtını değil, aynı zamanda çelişkili ve ara konumlarını da düşünmeyi sağlar. Böylece bir anlam alanı daha geniş ve sistemli biçimde analiz edilebilir (Fowler, 2025). Bu çerçevede film anlatısındaki eyleyensel roller, yalnızca olayların nasıl geliştiğini göstermez. Aynı zamanda bu olaylara anlam kazandıran değerler sistemini de taşır ve görünür hâle getirir.

YÖNTEM

Bu çalışma, 2019 yapımı *The Platform* filmini nitel bir göstergibilimsel çözümleme çerçevesinde incelemektedir. Çözümlemenin amacı, filmde olup biteni yeniden özetlemek değil anlatının anlamı hangi ilişkiler, karşıtlıklar ve dönüşümler üzerinden kurduğunu görünür kılmaktır (Rose, 2016). Bu nedenle çalışma, görüntü ve sesin tek tek öğeler olarak değil, film içinde belirli bir düzenleme ve eklemlenme biçimi içinde anlam kazandığı varsayımından hareket eder ve metnin iç örgütlenmesine odaklanmıştır. Bu çerçevede çözümlemenin temel aracı Greimas'ın eyleyensel modelidir model, filmdeki kişi ve unsurları psikolojik özelliklerinden çok, anlatı içinde üstlendikleri işlevsel konumlar üzerinden ele alır ve özne, nesne, gönderici, alıcı, yardımcı ve engelleyici gibi rollerin ilişkisel dağılımını ortaya koymaktadır.

Veri Seti ve Analiz Birimi

Araştırmanın veri setini Galder Gaztelu-Urrutia'nın yönettiği 2019 yapımı *The Platform* (*El Hoyo*) filmi oluşturmaktadır. Çözümlemenin temel analiz birimi, filmin anlatısal dönüşümler taşıyan kesitleri (sekans/sahne düzeyi) ile bu kesitler içinde işleyen eyleyen ilişkileridir. Film tekil bir örnek olarak seçilmiştir, çünkü film, mekânın katmanlı örgütlenişi, kaynak dağıtımı ve hiyerarşi temsili üzerinden, anlatı içi değer çatışmalarını yoğunlaştıran bir düzenek kurmaktadır. Tekil örneklem mantığı, nitel araştırmada amaçlı örneklemenin kritik durum örnekleriyle uyumludur böylece inceleme, bir olguyu temsil gücü yüksek bir metin üzerinden derinleştirmektedir (Creswell & Poth, 2024).

Veri Analiz Süreci

Çözümlemede temel yöntem, Greimas'ın yapısal semiyotik yaklaşımı içinde geliştirdiği eyleyensel modeldir. Bu model, anlatıdaki kişileri yalnızca karakter olarak değil, anlatısal işlevler ve ilişkisel konumlar üzerinden okumayı mümkün kılmaktadır. Bu modelde eyleyen,

bir rol-işlev kategorisidir bir insan tarafından üstlenilebildiği gibi, bir nesne, bir kurum ya da soyut bir değer de anlatıda eyleyen konumunda iş görmektedir (Greimas, 1983; Greimas & Courtés, 1982). Ayrıca eyleyen ile oyuncu ayrımı, aynı oyuncunun farklı kesitlerde farklı eyleyen konumlarına yerleşebileceğini ya da tek bir eyleyen işlevinin birden çok oyuncu tarafından gerçekleştirilebileceğini kabul etmektedir. Bu ilke, çözümlemenin psikolojik çıkarım yerine metin-içi işlevlere dayanmasını sağlamaktadır (Greimas, 1987). Analiz süreci de bu doğrultuda (1) kesitleme yoluyla anlatısal birimlerin belirlenmesi, (2) eyleyenlerin ve eyleyenler arası eksenlerin kurulması ve (3) dönüşümlerin anlatının aşamaları ve kiplikler üzerinden izlenmesi adımlarıyla yürütülmüştür.

Kesitleme ve sahne örgütlenmesi: Film, yalnızca mekân ve zaman değişimlerine göre değil, özne-nesne ilişkisini dönüştüren olay düğümleri, eyleyen dağılımındaki kaymalar ve anlatısal hedefin yeniden kurulduğu geçişler temel alınarak kesitlere ayrılmıştır. Bu yaklaşım, anlamın tekil sahnelerden çok sahneler arası ilişkilerde ortaya çıktığı varsayımına dayanır (Barthes & Duisit, 1975). Her kesit için kısa özet, zaman kodu ve anlatı içindeki işlevi kaydedilmiştir. Bu yöntem, anlatının düzenleniş biçiminin anlam üretimine etkisini vurgulayan yaklaşımla uyumludur (Bordwell, 1985).

Eyleyenlerin belirlenmesi ve kodlama süreci: İkinci aşamada karakterler, nesnelere ve soyut unsurlar özne, nesne, gönderici, alıcı, yardımcı ve engelleyici kategorilerine yerleştirilmiştir (Greimas, 1983; Greimas & Courtés, 1982). Kodlama süreci kesitler arası karşılaştırmalı ve yinelemeli biçimde yürütülmüştür. Arayışın niteliği, hedefi, eylemi yönlendiren kaynak ve eylemi kolaylaştıran/engelleyen etmenler sistematik olarak sorgulanmıştır. Bu süreç, eyleyenlerin üç eksen (özne-nesne, gönderici-alıcı, yardımcı-engelleyici) üzerinden kurulmasını sağlamıştır (Martin & Ringham, 2000). Kod listeleri ve tanım notları oluşturularak atamalar sahne içi göstergelere dayandırılmış ve analiz izlenebilir hâle getirilmiştir (Miles et al., 2014; Saldaña, 2021).

Aşamalar ve kiplikler bağlamında dönüşümlerin izlenmesi: Üçüncü aşamada eyleyen haritası, anlatısal dönüşümlerle birlikte değerlendirilmiştir. Greimasçı model doğrultusunda yönlendirme, yeterlilik, edim ve yaptırım aşamaları izlenerek özellikle yeterlilik aşamasında öznenin isteme, bilme, zorunluluk ve yapabilme kiplikleri analiz edilmiştir (Greimas & Courtés, 1982; Hébert, 2011). Bu yaklaşım, psikolojik yorumlar yerine öznenin metin içinde

hangi eylem kapasitesiyle kurulduğunu göstermeyi mümkün kılar. Böylece çözümleme, rollerin dağılımını olduğu kadar bu rollerin nasıl etkinleştiğini de ortaya koyar.

Çalışmanın temel sınırlılığı, tek bir film metniyle çalışmasıdır. Bu durum genelleme iddiasını sınırlar ancak amaç, geniş örneklem üzerinden genelleme yapmak değil, örnek olay üzerinden işleyen anlatısal ve ideolojik düzenekleri ayrıntılı biçimde açığa çıkarmaktır (Creswell & Poth, 2024). Film çözümlemesi insan katılımcı içermediği için etik açıdan düşük risk taşımaktadır buna karşın, yorumlayıcı doğası gereği araştırmacı konumunun ve kuramsal tercihlerin bulgular üzerindeki etkisi görünür biçimde raporlanmıştır (Rose, 2016).

BULGULAR

The Platform, dikey katlardan oluşan ‘the Pit’ adlı bir yapıda geçen distopik bir anlatıdır. Sistemde her gün yukarıdan aşağıya doğru inen bir platform, üzerinde çeşit çeşit yemek taşır üst katlardakiler diledikleri kadar tüketirken aşağı katlara gidildikçe geriye giderek daha az ve daha kötü hâlde yiyecek kalır. Mahkûmlar her ay rastgele bir kata yerleştirilir ve bu belirsizlik, açlıkla birleşerek şiddeti ve bencilliği sürekli yeniden üretir. Gönüllü olarak sisteme giren Goreng, önce düzenin kurallarını öğrenir, ardından farklı katlarda yaşadıklarıyla insan davranışlarının bu eşitsiz yapı tarafından nasıl şekillendirildiğine tanık olur. Zamanla yalnızca kendi hayatta kalma kaygısıyla değil, bu düzenin adaletsizliğini sorgulayan bir arayışla hareket etmeye başlar. Film, kaynakların paylaşımı, sınıfsal hiyerarşi ve dayanışma ihtimali üzerinden ilerlerken, finalde mesaj fikrini öne çıkararak izleyiciyi sistemin işleyişi ve değişimin imkânı üzerine düşünmeye davet eder.

Anlatının Temel Nesnesi ve İstek Yapısı

Filmin merkezinde yer alan nesne, ilk bakışta yemek ve buna bağlı olarak hayatta kalma gereksinimi gibi biyolojik bir ihtiyaç olarak görünür. Ancak anlatı ilerledikçe bu nesnenin sabit olmadığı, aksine anlatı içindeki deneyimlere ve karşılaşılan koşullara bağlı olarak dönüşen bir değer taşıyıcısı hâline geldiği görülür. Bu dönüşüm, özellikle belirli sahneler üzerinden izlenebilir hâle gelir ve nesnenin yalnızca maddi bir hedef değil, aynı zamanda ideolojik bir anlam odağı olduğunu açığa çıkarır.

Filmin başlangıcında Goreng’in sisteme gönüllü olarak giriş yaptığı ve elinde bir kitapla hücrelerine yerleştiği sahne, nesnenin henüz etik bir problem olarak kurulmadığını gösterir. Bu aşamada Goreng için temel mesele, sistemin nasıl işlediğini anlamak ve bu sistem içinde

hayatta kalmaktır. Trimagasi'nin platformun işleyişini açıkladığı sahnede yukarıdakilerin doydduğu, aşağıdakilerin ise aç kaldığı düzen, doğrudan bir eşitsizlik üretmesine rağmen başlangıçta Goreng tarafından kaçınılmaz bir gerçeklik gibi kabul edilir. Bu bağlamda nesne, bireysel hayatta kalma ve süreci tamamlayabilme hedefiyle sınırlı kalır.

Bu durum, alt katlara düşülmesiyle birlikte radikal biçimde değişir. Özellikle Trimagasi'nin platformdan kalan yemekleri yere düşmeden yaladığı ve daha sonra Goreng'i bağlayarak onu yemeye çalıştığı sahne, nesnenin ilk büyük dönüşümünü temsil eder. Bu noktada yemek artık yalnızca bir kaynak değil, başkasının bedeni üzerinden sürdürülen bir hayatta kalma biçimine dönüşür. Açlık, yalnızca fiziksel bir ihtiyaç olmaktan çıkarak, insanı etik sınırların ötesine iten bir zorunluluk üretir. Böylece nesne, biyolojik bir gereksinimden etik olarak problemlili bir alana kayar ve anlatı, hayatta kalma ile insanlık arasındaki gerilimi görünür kılar.

Anlatının bir sonraki aşamasında Imoguirin'in ortaya çıkışıyla birlikte nesne yeniden tanımlanır. Platform geldiğinde yukarı katlara seslenerek herkesi yalnızca ihtiyacı kadar yemeye çağırdığı sahne, paylaşım fikrinin ilk kez açık biçimde dile getirildiği andır. Bu girişim, nesnenin artık yalnızca yemek değil, adil paylaşım ilkesine dayanan bir düzen arayışı olarak kurulduğunu gösterir. Ancak bu çağrının karşılıksız kalması ve üst katlardan gelen tepkilerin kayıtsızlık ya da saldırganlık şeklinde olması, bu yeni nesnenin mevcut sistem içinde dolaşıma giremediğini ortaya koyar. Bu noktada iletişim ekseni tıkanır ve etik çağrı, yapısal koşullar tarafından etkisizleştirilir.

Bu başarısızlığın ardından Goreng'in Baharat ile birlikte platformla aşağı inmeye karar verdiği sahneler, nesnenin bir kez daha dönüşüme uğradığını gösterir. Bu aşamada amaç hâlâ adil paylaşımı sağlamak olsa da yöntem köklü biçimde değişir. Artık yukarıdan aşağıya doğru ilerlerken her katta insanları tehdit ederek belirli miktarda yiyecek bırakmalarını zorunlu kılarlar. Böylece nesne etik bir hedef olarak korunurken, bu hedefe ulaşma biçimi şiddetle iç içe geçer. Bu durum, anlatının önemli bir gerilimini açığa çıkarır: eşitsiz koşullar altında adalet arayışı, çoğu zaman şiddetsiz sürdürülemez hâle gelir. Bu aşamada nesne, yalnızca paylaşım değil, aynı zamanda bu paylaşımın hangi araçlarla mümkün olabileceği sorusunu da içerir.

Filmin son bölümünde ise nesne en radikal dönüşümünü geçirir. En alt kata ulaşıldığında bulunan çocuğun platform aracılığıyla yukarı gönderilmesi kararı, nesnenin

artık maddi bir kaynak olmaktan tamamen çıktığını gösterir. Önceden korunmaya çalışılan panna cotta tatlısının yerini, sistemin görmezden geldiği bir varlık olarak çocuk alır. Bu noktada nesne, bir “mesaj”a dönüşür. Artık amaç yalnızca kaynakların adil dağıtımını değil, sistemin inkâr edemeyeceği bir gerçeğin görünür kılınmasıdır. Mesajın içeriğinin açık biçimde tanımlanmaması ise bu dönüşümü daha da güçlendirir, çünkü anlam belirli bir sonuca bağlanmak yerine yorum alanı olarak açık bırakılır.

Bu süreç bütünlüklü olarak değerlendirildiğinde, nesnenin anlatı boyunca sabit bir hedef olarak kalmadığı, aksine her kat değişiminde yeniden ideolojik olarak üretildiği görülür. Açlık nesneyi daraltarak hayatta kalma düzeyine indirirken, etik müdahaleler ve deneyim nesneyi genişleterek adalet ve dayanışma alanına taşır. Ancak sistemin yapısal koşulları bu genişlemeyi sürekli olarak sınırlar ve bozar. Bu nedenle filmde nesne, yalnızca aranan bir hedef değil, aynı zamanda toplumsal düzenin nasıl işlediğini açığa çıkaran bir sına alanı olarak işlev görür.

Eyleyenlerin Belirlenmesi

Greimas’ın eyleyensel modeli çerçevesinde değerlendirildiğinde *The Platform* anlatısı, yalnızca karakterler üzerinden değil, aynı zamanda nesnelere, koşullar ve soyut değerler aracılığıyla işleyen çok katmanlı bir eyleyenler sistemi kurar. Filmde eyleyen konumları sabit kimlikler olarak değil, sahneler boyunca değişen ve birbirine dönüşebilen işlevsel roller olarak ortaya çıkar. Bu nedenle eyleyenleri belirlemek, tekil karakterleri sınıflandırmaktan çok, anlatı içindeki ilişkisel konumların nasıl kayıdığını izlemeyi gerektirir.

Anlatının merkezinde yer alan özne konumu, genel olarak Goreng üzerinden kurulur. Filmin başlangıcında sisteme gönüllü olarak giren Goreng, ilk sahnelerde edilgen bir gözlemci konumundadır. Trimagasi’nin sistemi açıkladığı sahnede Goreng’in daha çok dinleyen, anlamaya çalışan bir konumda yer alması, öznenin henüz eyleme geçmediğini gösterir. Bu aşamada öznellik, aktif bir dönüşümden ziyade öğrenme süreciyle sınırlıdır. Ancak alt katlara düşülmesiyle birlikte bu durum değişir. Trimagasi’nin Goreng’i bağlayarak onu yemeye çalıştığı sahne, öznenin zorunlu olarak eyleme geçtiği ilk kırılma noktasıdır. Bu noktada Goreng yalnızca hayatta kalmaya çalışan biri değil, aynı zamanda sistemin dayattığı koşullara tepki veren bir özne hâline gelir.

İlerleyen sahnelerde Imoguiri'nin ortaya çıkışı, eyleyenler arası ilişkilerin yeniden kurulmasına yol açar. Imoguiri, sisteme dair bilgi sahibi olması ve etik bir perspektif sunmasıyla yardımcı eyleyen işlevini üstlenir. Platform geldiğinde yukarı katlara seslenerek insanları yalnızca ihtiyaçları kadar yemeye çağırdığı sahne, onun yalnızca bilgi sağlayan değil, aynı zamanda öznenin arayışını yeniden yönlendiren bir işlev üstlendiğini gösterir. Bu noktada Imoguiri, öznenin hedefini dönüştüren bir yardımcı olarak çalışır. Ancak bu yardımın kalıcı olmadığı görülür. İkna çabasının başarısız olması ve sistemin şiddet üretmeye devam etmesi, yardımcı eyleyenin etkisinin sınırlı olduğunu ortaya koyar. Böylece film, yardımın süreksizliğini ve yapısal engeller karşısında kırılganlığını görünür kılar.

Baharat karakteri ise farklı bir yardımcı eyleyen tipini temsil eder. Goreng ile birlikte platformla aşağı inmeye karar verdikleri sahnede Baharat, fiziksel güç ve eylem kapasitesi sağlayan bir işlev üstlenir. Bu aşamada yardımcı, etik bir rehberlikten ziyade eylemi mümkün kılan pratik bir destek olarak belirir. Baharat'ın varlığı, öznenin yalnızca düşünsel bir dönüşüm yaşamadığını, aynı zamanda bu dönüşümü somut bir eyleme dönüştürebilecek araçlara ihtiyaç duyduğunu gösterir. Bu durum, eyleyenlerin yalnızca fikir düzeyinde değil, fiziksel ve maddi düzeyde de işlediğini ortaya koyar.

Buna karşılık engelleyici eyleyenler filmde daha süreklilik taşıyan bir yapı sergiler. Trimagasi karakteri, bu engelleyici işlevin en somut temsilcilerinden biridir. Onun Goreng'i bağlayarak yemeye çalıştığı sahne, engelin bireysel bir kötülükten çok, açlık ve hayatta kalma zorunluluğunun ürettiği bir davranış olduğunu gösterir. Bu bağlamda Trimagasi, yalnızca bir karakter değil, sistemin ürettiği etik çöküşün taşıyıcısı olarak işlev görür. Ancak engelleyici işlev bununla sınırlı değildir. Açlık, belirsizlik, katların rastgele değişmesi ve platformun dikey hareketi gibi unsurlar da sürekli olarak öznenin eylemini zorlaştıran yapısal engelleyiciler olarak çalışır. Bu nedenle filmde engel, tekil bir karaktere indirgenemez, aksine sistemin kendisi engelleyici bir eyleyen hâline gelir.

Gönderici ve alıcı eksenini ise anlatı boyunca önemli kaymalar gösterir. Filmin başlangıcında gönderici işlevi, sisteme giriş koşullarını belirleyen yönetim tarafından üstlenilir. Goreng'in gönüllü olarak sisteme girmesi, bu işlevin bir tür sözleşme mantığı üzerinden kurulduğunu gösterir. Ancak ilerleyen sahnelerde bu durum değişir. Imoguiri'nin etik çağrısı ve Goreng'in deneyimleri, gönderici işlevini yönetimden kopararak vicdan,

adalet ve dayanışma gibi soyut değerlere taşır. Özneyi harekete geçiren şey artık bir otoritenin vaadi değil, sistemin adaletsizliğini fark etmenin yarattığı etik zorunluluktur.

Alıcı konumu da benzer biçimde genişler. Başlangıçta alıcı, sistemden çıkış ve bireysel kazanç olarak düşünülebilir. Ancak anlatı ilerledikçe alıcı konumu kolektif bir boyut kazanır. Özellikle platformla aşağı inilen sahnelerde, yapılan eylemin yalnızca özne için değil, tüm mahkûmlar için bir anlam taşıdığı görülür. Finalde çocuğun yukarı gönderilmesi ise alıcı konumunu daha da belirsizleştirir. Bu noktada alıcı yalnızca sistemin üstündeki otorite değil, aynı zamanda bu düzenin dışında düşünülen daha geniş bir toplumsal alan hâline gelir.

Bu eylemsel dağılım birlikte değerlendirildiğinde, filmde rollerin sabit olmadığı, sahneler boyunca sürekli yer değiştirdiği açıkça görülür. Goreng'in özne olarak geçirdiği dönüşüm, yardımcıların geçiciliği ve engelleyicilerin sürekliliği, anlatının temel gerilimini oluşturur. Özellikle engelleyici işlevin çoğu zaman yapısal koşullar tarafından üretilmesi, filmin eleştirisini bireysel karakterlerden çok sistemin kendisine yönelttiğini gösterir. Bu bağlamda eyleyenler, yalnızca anlatının ilerlemesini sağlayan unsurlar değil, aynı zamanda filmin ideolojik anlamını taşıyan temel yapı taşları olarak işlev görür.

İstek Ekseni (Özne-Nesne)

İstek ekseni, Greimas'ın eylemsel modelinde öznenin nesneyle kurduğu arayış ilişkisini ifade eder ve anlatının temel hareketini belirler. *The Platform* filminde bu eksen sabit bir hedefe dayanmaz; aksine öznenin deneyimleriyle birlikte sürekli dönüşen ve yeniden kurulan bir yapı sergiler. Bu dönüşüm, özellikle belirli sahneler üzerinden izlenebilir hâle gelir ve öznenin neyi istediği kadar, bu isteğin hangi koşullarda biçimlendiğini de görünür kılar.

Filmin başlangıcında Goreng'in isteği oldukça sınırlı ve bireysel bir çerçevede kurulur. Sisteme gönüllü olarak girdiği sahnede, belirli bir süreyi tamamlayarak dışarı çıkma fikri, öznenin ilk hedefini oluşturur. Bu aşamada nesne, doğrudan hayatta kalma ve süreci başarıyla tamamlama arzusudur. Trimagasi'nin platformun işleyişini anlattığı sahnede Goreng'in bu düzeni sorgulamaktan çok anlamaya çalışması, isteğin henüz etik bir sorgulamaya dönüşmediğini gösterir. Öznenin nesneyle kurduğu ilişki bu noktada pragmatik ve bireyseldir.

Ancak alt katlara düşülmesiyle birlikte bu istek daralır ve zorunlulukla şekillenir. Özellikle Trimagasi'nin Goreng'i bağlayarak onu yemeye çalıştığı sahne, isteğin en temel düzeye, yani salt hayatta kalmaya indirgenmesini temsil eder. Bu noktada öznenin arayışı artık bir tercih değil, bir zorunluluk hâline gelir. Açlık, isteği yönlendiren temel belirleyiciye dönüşür ve öznenin nesneyle ilişkisi etik bir seçimden çok biyolojik bir zorunluluğa bağlanır. Bu daralma, isteğin koşullara bağımlı olarak nasıl sınırlandığını açıkça ortaya koyar.

İsteğin yeniden genişlemesi ise Imoguiri ile kurulan ilişki üzerinden gerçekleşir. Platform geldiğinde yukarı katlara seslenerek herkesi yalnızca ihtiyacı kadar yemeye çağırdığı sahne, öznenin arayışını dönüştüren kritik bir momenttir. Bu noktada Goreng'in isteği yalnızca hayatta kalmakla sınırlı kalmaz; adil bir düzenin mümkün olup olmadığını sorgulamaya başlar. Nesne, bu aşamada adil paylaşım fikrine doğru genişler. Ancak bu genişleme kalıcı değildir. İkna girişimlerinin başarısız olması, isteğin yalnızca etik bir çağrıyla sürdürülemeyeceğini gösterir. Böylece film, isteğin genişlemesinin yapısal koşullar tarafından sürekli olarak sınırlandığını ortaya koyar.

Bu sınır, Goreng'in Baharat ile birlikte platformla aşağı inmeye karar verdiği sahnelerde daha da belirginleşir. Bu aşamada öznenin isteği hâlâ adil paylaşımı sağlamak yönündedir, ancak bu isteğin gerçekleştirilme biçimi değişir. Her katta insanları tehdit ederek belirli miktarda yiyecek bırakmalarını zorunlu kıldıkları sahneler, isteğin etik içeriği ile eylem biçimi arasındaki gerilimi görünür kılar. Öznenin nesneye ulaşma arzusu sürerken, bu arzu artık şiddet aracılığıyla gerçekleştirilir. Bu durum, isteğin yalnızca neyi hedeflediğiyle değil, bu hedefe hangi yollarla ulaşıldığıyla da tanımlandığını gösterir.

Filmin son bölümünde ise istek eksenini en radikal dönüşümünü geçirir. En alt katta karşılaşılan çocuğun platform aracılığıyla yukarı gönderilmesi kararı, öznenin nesneyle kurduğu ilişkinin köklü biçimde değiştiğini gösterir. Bu noktada Goreng'in amacı artık ne hayatta kalmak ne de doğrudan bir paylaşım düzeni kurmaktır. Nesne, bir mesajın iletilmesi ve sistemin görünmez kıldığı bir gerçeğin açığa çıkarılması hâline gelir. Bu dönüşüm, öznenin nesneyi sahiplenme arzusundan vazgeçtiği bir aşamaya işaret eder. Öznenin kendisini geri çekerek mesajın iletilmesini önceliklendirmesi, isteğin bireysel bir hedef olmaktan çıkıp kolektif bir anlam alanına yöneldiğini gösterir.

Bu süreç bütünlüklü olarak değerlendirildiğinde, isteğin anlatı boyunca sabit bir yönelim izlemediği, aksine deneyimle birlikte daralıp genişleyen dinamik bir yapı sergilediği

görülür. Açlık ve belirsizlik gibi koşullar isteği daraltarak hayatta kalma düzeyine indirirken, etik müdahaleler ve karşılaşmalar isteği genişleterek adalet ve dayanışma alanına taşır. Ancak bu genişleme hiçbir zaman tam anlamıyla istikrarlı hâle gelmez. İstek eksenini, her kat değişiminde yeniden kurulmak zorunda kalır. Bu nedenle filmde öznenin arayışı, yalnızca bir hedefe ulaşma süreci değil, aynı zamanda bu hedefin sürekli olarak yeniden tanımlandığı bir dönüşüm alanı olarak işlev görür.

İletişim Ekseni (Gönderici-Alıcı)

İletişim eksenini, Greimas'ın eylemsel modelinde arayışın hangi değer adına yürütüldüğünü ve bu değerini kime yöneldiğini belirleyen temel ilişkilerden biridir. Bu eksen, yalnızca bir mesajın iletilmesini değil, aynı zamanda bu mesajın hangi koşullarda üretildiğini, nasıl dolaşıma girdiğini ve hangi noktalarda kesintiye uğradığını da görünür kılar. *The Platform* filminde iletişim eksenini, özellikle sahneler boyunca yaşanan kırılmalar aracılığıyla sürekli yeniden kurulan ve çoğu zaman başarısızlığa uğrayan bir yapı sergiler.

Filmin başlangıcında gönderici işlevi, açık biçimde sistemin kendisi ve onu temsil eden yönetim tarafından üstlenilir. Goreng'in gönüllü olarak sisteme giriş yaptığı sahne, bu işlevin bir tür sözleşme mantığıyla kurulduğunu gösterir. Sisteme giren birey, belirli kuralları kabul eder ve karşılığında belirli bir sürenin sonunda çıkma vaadi alır. Bu yapı, göndericinin otoritesini doğrudan zor kullanarak değil, rıza üzerinden kurduğunu düşündürür. Ancak bu rıza, sistemin gerçek sonuçlarıyla karşılaştığında sorgulanır hâle gelir. Dolayısıyla başlangıçta gönderici olarak işleyen yönetim, özneyi harekete geçiren bir kaynak olsa da, bu işlev ilerleyen sahnelerde giderek zayıflar.

İletişim eksenindeki ilk önemli kırılma, Imoguirin'in sahneye girmesiyle gerçekleşir. Platform geldiğinde yukarı katlara seslenerek herkesi yalnızca ihtiyacı kadar yemeye çağırdığı sahne, gönderici işlevinin yön değiştirdiği bir momenttir. Bu noktada gönderici artık bir kurum değil, etik bir değer olarak belirir. Imoguirin'in temsil ettiği bu çağrı, adalet ve dayanışma fikrini dolaşıma sokmayı amaçlar. Ancak bu mesajın karşılıksız kalması ve üst katlardan gelen tepkilerin kayıtsızlık ya da saldırganlık şeklinde olması, iletişim ekseninin işlemediğini açıkça gösterir. Mesajın iletilmesi mümkün olsa da, alıcı tarafından kabul edilmemesi, iletişimin yapısal olarak tıkanıldığını ortaya koyar.

Bu tıkanma, filmin ilerleyen sahnelerinde daha da belirginleşir. Goreng ve Baharat'ın platformla aşağı inmeye başladıkları sahnelerde, iletişim biçimi köklü bir değişime uğrar. Artık mesaj ikna yoluyla değil, tehdit ve zor kullanımıyla iletilir. Her katta insanlara belirli miktarda yiyecek bırakmaları söylenirken, bu çağrıya uyulmaması durumunda şiddet uygulanır. Bu durum, iletişim ekseninin etik bir söylemden zorlayıcı bir pratiğe kaydığını gösterir. Gönderici işlevi burada da devam eder, ancak bu işlev artık değer aktarımı yoluyla değil, korku ve güç aracılığıyla işler. Böylece iletişim, anlam üretmekten çok davranış kontrol etmeye yönelik bir araç hâline gelir.

Alıcı konumu da bu süreçte dönüşüme uğrar. Başlangıçta alıcı, sistemin sunduğu vaatler doğrultusunda bireysel kazanım elde etmeyi hedefleyen öznenin kendisi olarak düşünülebilir. Ancak Imoguri'nin çağrısıyla birlikte alıcı konumu genişler ve diğer mahkûmları kapsayan kolektif bir yapıya dönüşür. Buna rağmen iletişimin başarısız olması, bu kolektif alanın ortak bir değer etrafında birleşemediğini gösterir. Her kadın kendi koşulları içinde hareket etmesi, alıcının parçalı bir yapıya sahip olduğunu ortaya koyar. Bu parçalanmışlık, mesajın etkili biçimde dolaşıma girmesini engeller.

Filmin finalinde ise iletişim ekseni en soyut ve en yoğun hâline ulaşır. Çocuğun platform aracılığıyla yukarı gönderilmesi, doğrudan sözlü ya da zorlayıcı bir iletişim biçimi içermez. Bu sahnede mesaj, dil aracılığıyla değil, simgesel bir eylem üzerinden iletilir. Gönderici işlevi artık belirli bir karaktere ya da kuruma indirgenemez; etik bir zorunluluk ve tanıklık ihtiyacı üzerinden kurulur. Alıcı ise belirsizdir. Mesajın kime ulaştığı, nasıl yorumlandığı ve ne tür bir sonuç doğurduğu açık bırakılır. Bu belirsizlik, iletişim ekseninin kapanmadığını, aksine izleyiciyi de bu sürecin bir parçası hâline getirdiğini gösterir.

Bu bağlamda filmde iletişim ekseni, başarılı bir mesaj aktarımından çok, mesajın neden başarısız olduğunu gösteren bir yapı olarak işler. Etik değerler dolaşıma sokulmaya çalışılır, ancak açlık, güvensizlik ve yapısal eşitsizlik bu dolaşımı sürekli olarak kesintiye uğratır. Bu nedenle iletişim, yalnızca gönderici ve alıcı arasındaki bir aktarım süreci değil, aynı zamanda bu aktarımın hangi koşullarda mümkün ya da imkânsız hâle geldiğini gösteren bir analiz alanına dönüşür.

Güç Ekseni (Yardımcı-Engelleyici)

Güç eksenini, Greimas'ın eyleyensel modelinde öznenin nesneye ulaşma sürecinde eylemi mümkün kılan ya da engelleyen koşulları görünür kılar. Bu eksen, anlatının yalnızca neyi anlattığını değil, bu anlatının hangi şartlar altında ilerleyebildiğini ya da tıkanıldığını açıklaması bakımından kritik bir işleve sahiptir. *The Platform* filminde güç eksenini, özellikle yardımcıların geçiciliği ve engelleyicilerin sürekliliği üzerinden kurulan belirgin bir asimetriye dayanır. Bu durum, anlatının ideolojik ağırlık merkezini bireysel eylemlerden çok yapısal koşullara kaydırır.

Filmin başlangıcında yardımcı eyleyenler oldukça sınırlı ve zayıf bir görünüm sergiler. Goreng'in sisteme yalnızca bir kitapla girdiği sahne, bu anlamda dikkat çekicidir. Kitap, ilk aşamada bilgi ve zihinsel dayanıklılık sağlayan bir araç olarak düşünülebilir; ancak alt katlara düşüldüğünde bu nesnenin işlevsizleştiği görülür. Açlık ve fiziksel zorunluluklar, bilgiye dayalı bu tür yardımcıların etkisini ortadan kaldırır. Bu durum, filmde yardımcıların bağlamsal olduğunu ve belirli koşullar altında geçerlilik kazandığını gösterir.

Yardımcı eyleyenlerin daha belirgin hâle gelmesi, Imoguri'nin anlatıya dahil olduğu sahnelerle başlar. Imoguri, sistem hakkında bilgi sahibi olması ve paylaşım fikrini savunmasıyla özneye yön veren bir yardımcı işlevi üstlenir. Platform geldiğinde yukarı katlara seslenerek insanları ikna etmeye çalıştığı sahne, bu yardımın bilgi ve etik çağrı üzerinden kurulduğunu gösterir. Ancak bu girişimin başarısız olması, yardımcı eyleyenin etkisinin sınırlı olduğunu ortaya koyar. Bilgi ve iyi niyet, sistemin yarattığı güvensizlik ortamında yeterli bir güç oluşturamaz. Böylece film, yardımın yalnızca varlığıyla değil, etkili olup olamamasıyla da değerlendirilmesi gerektiğini vurgular.

Goreng'in Baharat ile birlikte platformla aşağı inmeye başladığı sahnelerde yardımcı eyleyenler farklı bir biçim alır. Bu noktada Baharat, fiziksel güç ve eylem kapasitesi sağlayan bir yardımcı olarak öne çıkar. Her katta insanları belirli miktarda yiyecek bırakmaya zorladıkları sahneler, yardımın artık etik bir rehberlikten çok pratik bir eylem gücüne dönüştüğünü gösterir. Ayrıca bu süreçte kullanılan araçlar da yardımcı işlevi üstlenir. Bıçak gibi nesnelere, eylemin gerçekleşmesini sağlayan araçlar hâline gelir. Ancak bu tür yardımcıların da kalıcı olmadığı görülür. Fiziksel güç ve şiddet, belirli bir noktaya kadar etkili olsa da, sistemin tamamını dönüştürmeye yetmez. Bu durum, yardımcı eyleyenlerin çoğu zaman geçici ve sınırlı etkiler yarattığını ortaya koyar.

Buna karşılık engelleyici eyleyenler film boyunca süreklilik gösterir ve anlatının temel gerilimini belirler. Açlık, bu engelleyicilerin en belirgin olanıdır. Özellikle Trimagasi'nin Goreng'i bağlayarak onu yemeye çalıştığı sahne, açlığın bireyleri nasıl radikal eylemlere sürüklediğini açıkça gösterir. Bu sahnede engel, yalnızca bir karakterin kötü niyeti değil, sistemin yarattığı zorunluluk koşullarıdır. Açlık, öznenin eylem kapasitesini daraltırken aynı zamanda etik sınırları da aşındırır.

Engelleyici işlev yalnızca fiziksel koşullarla sınırlı değildir. Katların her ay rastgele değişmesi, belirsizlik ve güvensizlik üretir. Bu belirsizlik, bireylerin uzun vadeli bir işbirliği kurmasını zorlaştırır. Üst katlarda olanların alt katlara karşı sorumluluk hissetmemesi ve alt katlardakilerin yukarıya güvenmemesi, kolektif eylem ihtimalini sürekli olarak zayıflatır. Bu durum, engelleyicinin yalnızca dışsal bir güç değil, aynı zamanda bireyler arası ilişkileri bozan bir mekanizma olarak da işlediğini gösterir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde şiddetin hem yardımcı hem de engelleyici bir işlev üstlenmesi, güç ekseninin en karmaşık noktalarından birini oluşturur. Goreng ve Baharat'ın diğer katlardaki insanları tehdit ederek yiyecek bırakmalarını sağlaması, şiddetin kısa vadede bir yardımcı gibi işlediğini gösterir. Ancak bu şiddet, aynı zamanda sistemin yeniden üretilmesine de katkıda bulunur. Bu nedenle şiddet, çift yönlü bir işleve sahiptir: eylemi mümkün kılar, ancak aynı zamanda eylemin etik temelini zayıflatır. Bu durum, güç ekseninin yalnızca destek ve engel arasında net bir ayrım sunmadığını, bazı unsurların bu iki işlev arasında gidip geldiğini ortaya koyar.

Bu çerçevede filmde güç eksenini, bireysel çabanın sınırlarını açıkça ortaya koyar. Yardımcılar çoğu zaman geçici ve kırılabilir bir yapı sergilerken, engelleyiciler sistemin temel işleyişine gömülü olarak sürekli yeniden üretilir. Bu asimetri, anlatının ideolojik yönünü belirler: bireyler değişebilir, ancak onları kuşatan koşullar değişmediği sürece eylem kapasitesi sınırlı kalır. Dolayısıyla film, kahramanlık anlatısından çok, eylemin hangi koşullarda mümkün olup olmadığı sorusuna odaklanır.

Derin Yapıdaki Anlamsal Karşıtlıklar

Greimas perspektifinde gerçekleşen çözümleme, anlatının derin yapısında anlamı taşıyan temel karşıtlıkları izlemeye dayanır. *The Platform*'da bu karşıtlıklar mekânsal bir tercih gibi görünen dikeyliğin içinde sürekli yeniden üretilir:

- Üst / alt
- Tokluk / açlık
- Bolluk / kıtlık
- Bencillik / dayanışma
- Denetim / özgürlük
- Düzen / kaos
- Umut / umutsuzluk

Bu karşıtlıklar yalnız temayı adlandırmaz anlatının işleyişini kurar. Üst/alt karşıtlığı, kaynak dağıtımının yönünü ve değer dolaşımını belirler. Tokluk/açlık karşıtlığı, etik seçimleri özgür irade zemininin dışına iter ve zorunluluk üretir. Düzen/kaos karşıtlığı ise sistemin ideolojik işlevini açığa çıkarır: Düzen, adil bir organizasyon değil kaosu aşağıya devreden bir yönetim tekniğidir. Böylece filmde kaos, düzenin hatası değil, düzenin sonucudur.

Bu düzeyde film, bireysel ahlak anlatısından çok, koşulların ahlakı nasıl biçimlendirdiği sorusunu öne çıkarır. Dayanışma imkânı vardır, fakat bu imkân sürekli olarak bencillik ve korku tarafından aşındırılır çünkü sistem, herkesin birbirini rakip olarak gördüğü bir ortam üretir. Bu nedenle filmde derin yapı, yalnızca sınıf eleştirisine değil, eşitsizliğin duygu rejimine de uzanır: korku, güvensizlik ve umutsuzluk, engelleyici işlevin parçası hâline gelir.

SONUÇ

Bu çalışma, *The Platform* filmi Greimas'ın eyleysel modeli çerçevesinde çözümlenerek, anlatının toplumsal eleştirisini bireysel karakter özelliklerinden ziyade yapısal ilişkiler ve dönüşüm mantığı üzerinden okumayı önermiştir. Ancak çözümlemenin ortaya koyduğu temel katkı, yalnızca eyleyen rollerinin dağılımını göstermek değil, bu rollerin sahneler boyunca nasıl istikrarsızlaştığını ve bu istikrarsızlığın ideolojik anlam üretimindeki belirleyici rolünü açığa çıkarmaktır.

Analiz bulguları, filmde nesnenin sabit bir hedef olmaktan çok, koşullara bağlı olarak sürekli yeniden üretilen bir değer alanı olduğunu göstermektedir. Nesnenin hayatta kalma, adil paylaşım ve mesaj arasında geçirdiği dönüşüm, yalnızca anlatısal bir ilerleme değil, aynı zamanda farklı değer rejimlerinin birbirini geçersiz kıldığı bir çatışma alanına işaret eder. Bu

durum, klasik anlatı yapılarında görülen “hedefe ulaşma” mantığından farklı olarak, burada hedefin kendisinin sürekli problemlili hâle geldiğini ortaya koyar. Dolayısıyla filmde arayış, bir nesneye ulaşmaktan çok, hangi nesnenin değerli olduğunun belirlenememesi üzerine kuruludur.

Eyleyensel dağılım açısından bakıldığında, en dikkat çekici bulgu yardımcı ve engelleyici işlevler arasındaki yapısal asimetridir. Yardımcı eyleyenler çoğu zaman geçici, bağlamsal ve kırılabilir bir yapı sergilerken, engelleyici eyleyenlerin süreklilik ve tekrar üzerinden işlediği görülür. Bu durum, anlatının ideolojik yönünü belirler: bireysel niyetler ve etik müdahaleler, sistemin ürettiği koşullar karşısında kalıcı bir dönüşüm yaratamaz. Böylece film, ahlaki başarısızlığı bireylerin yetersizliğine değil, eylem kapasitesini sınırlayan yapısal düzeneğe bağlar.

İstek ekseninde ortaya çıkan dönüşüm, öznenin arzusunun içsel bir motivasyondan çok dışsal koşullar tarafından şekillendiğini göstermektedir. Açlık ve belirsizlik gibi faktörler, öznenin arayışını daraltarak hayatta kalma düzeyine indirirken, etik karşılaşmalar bu arayışı genişletir. Ancak bu genişleme hiçbir zaman istikrarlı bir biçimde sürdürülemez. Bu bağlamda film, öznenin tutarlı bir etik pozisyon geliştiremediği bir anlatı kurar. Bu durum, bireysel irade fikrini zayıflatarak, özneyi koşullar tarafından sürekli yeniden biçimlendirilen bir konuma yerleştirir.

İletişim ekseni ise filmin en kritik ideolojik kırılmalarından birini ortaya koyar. Analiz, filmde iletişimin esas olarak başarısızlık üzerinden kurulduğunu göstermektedir. Etik çağrılar dolaşıma sokulsa da bu çağrılar karşılık bulmaması, sistemin yalnızca kaynak dağıtımını değil, anlam ve değer dolaşımını da kontrol ettiğini ortaya koyar. Bu noktada iletişim, ortak bir anlam üretme aracı olmaktan çıkarak, ya etkisiz bir söyleme ya da zorlayıcı bir pratiğe dönüşür. Bu durum, eşitsizliğin yalnızca maddi değil, aynı zamanda sembolik bir düzlemde de yeniden üretildiğini gösterir.

Güç ekseni bağlamında elde edilen en önemli çıkarımlardan biri, şiddetin çift yönlü işlevine ilişkindir. Filmde şiddet, bir yandan öznenin eylemini mümkün kılan bir araç olarak ortaya çıkarken, diğer yandan sistemin mantığını yeniden üreten bir mekanizma hâline gelir. Bu durum, etik eylemin araçları ile hedefleri arasındaki uyumsuzluğu görünür kılar. Adalet arayışı, şiddet aracılığıyla gerçekleştirildiğinde kendi meşruiyetini zedeleyen bir çelişki

üretir. Bu nedenle film, çözüm sunan bir anlatı kurmak yerine, çözümün kendisinin hangi koşullarda imkânsızlaştığını göstermeye yönelir.

Çalışmanın ortaya koyduğu bir diğer önemli sonuç, eyleysel rollerin yalnızca karakterler arasında değil, aynı zamanda yapısal unsurlar arasında da dağıldığıdır. Açlık, dikey mekân, belirsizlik ve rastlantısallık gibi unsurlar, anlatı içinde aktif eyleyenler gibi işlev görür. Bu durum, filmi bireyler arası bir çatışma anlatısı olmaktan çıkararak, ilişkiler ve koşullar üzerinden işleyen bir sistem eleştirisine dönüştürür. Böylece anlam, karakterlerin kim olduklarından çok, hangi koşullarda ne tür işlevler üstlendikleri üzerinden kurulur.

Son olarak film, yaptırım aşamasını açık uçlu bırakarak klasik anlatı kapanışını bilinçli biçimde askıya alır. Mesajın alıcıya ulaşip ulaşmadığının belirsiz bırakılması, yalnızca anlatısal bir tercih değil, aynı zamanda ideolojik bir strateji olarak değerlendirilebilir. Bu belirsizlik, anlam üretimini izleyiciye devreder ve filmin eleştirel gücünü artırır. Böylece anlatı, çözülmüş bir problem sunmak yerine, çözülmemiş bir gerilim alanı yaratır.

Bu bağlamda çalışma, *The Platform*'un toplumsal eleştirisinin bireysel ahlaki başarısızlıklardan çok, eylem kapasitesini sınırlayan ve değer dolaşımını bozan yapısal düzeneklere odaklandığını göstermektedir. Greimas'ın eyleysel modeli ise bu düzenekleri görünür kılmak için yalnızca betimleyici değil, aynı zamanda eleştirel bir analiz aracı olarak işlev görmektedir.

EXTENDED ABSTRACT

This article offers a Greimasian semiotic analysis of *The Platform* (*El Hoyo*, 2019, dir. Galder Gaztelu-Urrutia) to clarify how the film produces meaning through narrative relations, oppositions, and transformations rather than through psychologically oriented explanations of character motivation. In structural semiotics, cinema is treated as a text in which images, sounds, spaces, bodies, and objects gain significance from their internal organization and the value effects that organization generates.

The study asks: Which actantial roles do the film's characters, objects, and abstract forces assume, and how do these roles shape meaning across the narrative? Greimas's actantial model is especially apt because the film's world is built on a visibly stratified architecture: a vertical prison in which a descending platform distributes food from upper to lower levels. Spatial position thus functions as an operator of value, turning vertical movement into a narrative grammar of inequality that structures both conflict and interpretation.

Methodologically, the analysis proceeds in three steps. First, the film is segmented into scene and sequence units around narrative transformation points, since meaning often becomes legible in relations between segments rather than in isolated scenes (Barthes & Duisit, 1975). Second, for each segment, the main actants (subject, object, sender, receiver, helper, opponent) are identified and mapped across the axes of desire, communication, and power (Greimas, 1983). Third, narrative change is tracked through modalities that signal competence and constraint, allowing agency to be discussed as a textual effect rather than a psychological inference (Greimas & Courtés, 1982).

The findings show that the film's primary object is unstable. At the surface level, it appears to be about survival and access to food. Yet, the narrative progressively redefines the object in ethical and political terms, including just distribution, solidarity, and the possibility of a message that could interrupt the system's self-legitimation. In Greimasian terms, the object shifts from a concrete goal to a value-laden object that reorganizes the narrative economy (Greimas, 1983). Goreng occupies the Subject position, but his position is defined by changing relations to the object and by the modalities that enable or constrain performance.

Modalities are central to this transformation. Instead of inferring interior states, the analysis follows competence markers as narrative indicators of capacity and constraint (Greimas & Courtés, 1982). The film shows that competence is negotiated through the prison's rules, through alliances, and through access to material means. Ethical agency, therefore, appears as conditional and relational rather than as a stable personal trait. The competence phase is repeatedly problematized: knowing what is right does not guarantee being able to do it, and being able to do it can become indistinguishable from coercion.

On the Sender-Receiver axis, the institutional contract and the administration initially function as the Sender by setting a program in motion. Still, deeper segments relocate Sender functions to abstract sources of value such as conscience, idealism, and appeals to collective responsibility. Receiver positions are likewise unstable. While the message seems oriented upward toward authority, the film implies that the primary beneficiaries are collective: those subjected to stratified distribution and those who will bear the consequences of the system's continuity. Communication thus becomes a contested site because scarcity, fear, and distrust systematically undermine the circulation of ethical value.

On the Helper-Opponent axis, helpers tend to be temporary and ambivalent, whereas opponents are structural and persistent. Alliances provide knowledge, protection, or physical capacity, but they also risk reproducing the violence the system normalizes. By contrast, hunger, uncertainty, vertical architecture, and randomized relocation continually reassert themselves as durable constraints. This asymmetry supports an ideological reading in which structural conditions outweigh individual intentions. At the level of deep structure, oppositions such as upper/lower, abundance/scarcity, and solidarity/self-interest are repeatedly activated and redistributed across segments.

The ending intensifies the object's abstraction through the idea of a message and reframes sanction. Instead of closing the narrative through institutional recognition, the film leaves evaluation open and shifts interpretive responsibility toward the spectator. In Greimasian terms, sanction is not only reward or punishment but also a moment when a value regime is reaffirmed or contested (Greimas & Courtés, 1982). By keeping sanctions unsettled, the *Platform* foregrounds the fragility of ethical transformation under stratified distribution.

Overall, the article argues that the actantial model provides a precise way to read *The Platform* as an ideological text whose critique is embedded in narrative structure. The film's social commentary becomes legible as a patterned distribution of roles, modalities, oppositions, and transformations, demonstrating how a dystopian setting can function as a structured device for meaning production rather than merely a backdrop for plot.

Çıkar Çatışması/Conflict of Interest

Yazarlar çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir. /The authors declare that there is no conflict of interest.

Yazarların Katkıları/Author Contributions

Her iki yazarın da çalışmaya katkı oranı %50'dir. / The contribution rate of both authors to the study is 50%.

This work is licensed under **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License** (CC BY-NC 4.0).



KAYNAKÇA

- Alrøe, H. F. (2025). The six types of sign action. *Semiotica* (266). <https://doi.org/10.1515/sem-2024-0112>
- Atkin, A. (2023). Peirce's Theory of Signs. E. N. Zalta & U. Nodelman (Der.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. The Metaphysics Research Lab, Department of Philosophy, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/entries/peirce-semiotics/>
- Aygül Özdoğan, M. (2022). Dilbilimsel yapısalcılıktan yapısal antropolojiye: Ferdinand de Saussure ve Claude Lévi-Strauss. *Disiplinler Arası Dil Araştırmaları*, 5(5), 107-117. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7422797>
- Badir, S. (2023). Hjelmslev and his semiotic legacy. L. Cigana & F. Gregersen (Der.), *Structuralism as one - structuralism as many: studies in structuralisms* (pp. 397-416). The Royal Danish Academy of Sciences and Letters.
- Ball, C. (2017). Realisms and indexicalities of photographic propositions. *Signs and Society*, 5(S1), S154-S177. <https://doi.org/10.1086/690032>
- Ball, C., Barker, M., Edwards, E., Kolich, T., Mitchell, W. J. T., Morgan, D., & Nakassis, C. V. (2020). Opening up the indexicality of the image, again: a virtual roundtable. *Semiotic Review*, (9). <https://doi.org/10.71743/bejcr128>
- Barthes, R. (1977). *Image music text* (S. Heath, Çev.). Fontana Press.
- Barthes, R. (1986). *Elements of semiology* (A. Lavers & C. Smith, Çev. 11. b.). Hill and Wang.
- Barthes, R. (1991). *Mythologies* (A. Lavers, Der. & Çev.). The Moonday Press.
- Barthes, R. (2002). *S/Z* (R. Miller, Çev.). Blackwell.
- Barthes, R., & Duisit, L. (1975). An Introduction to the structural analysis of narrative. *New Literary History*, 6(2), 237-272. <https://doi.org/10.2307/468419>
- Başoğlu, N. (2019). Reklam afişlerinde Peirce'in görüntüsel gösterge, belirti ve simge kavramlarının kullanılması. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(63), 434-440. <https://doi.org/10.17719/jisr.2019.3240>
- Bateman, J. A. (2007). Towards a grande paradigmatique of film: Christian Metz reloaded. *Semiotica*, 2007(167), 13-64. <https://doi.org/10.1515/SEM.2007.070>
- Bennett, P., & McDougall, J. (2013). *Barthes' mythologies today: readings of contemporary culture*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203568422>
- Bertrand, D. (2019). From narratology to narrativity, and back: assessment and perspectives of Greimassian theory. *Pratiques*, 181-182, 1-21. <https://doi.org/10.4000/pratiques.10348>
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press. <https://books.google.com.tr/books?id=HhJb5Ks2PvEC>
- Chandler, D. (2007). *Semiotics: The Basics*. Routledge.
- Comolli, J.-L., & Narboni, P. (1971). Cinema/Ideology/criticism. *Screen*, 12(1), 27-38. <https://doi.org/10.1093/screen/12.1.27>

- Cooren, F. (2001). Acting and organizing: How speech acts structure organizational interactions. *concepts and transformation*, 6(3), 275-293. <https://doi.org/10.1075/cat.6.3.05coo>
- Creswell, J. W., & Poth, C. N. (2024). *Qualitative inquiry and research design: choosing among five approaches* (5. b.). SAGE Publications, Inc.
- Culler, J. (2002). *Barthes: a very short introduction*. Oxford University Press.
- Çiçek, M. (2016). Göstergebilim ve sinema ya da sinema göstergebilimi. *Kesit Akademi*, 2(3), 25-41. <https://doi.org/10.18020/kesit.42>
- Danesi, M. (2022). Saussurean sign theory in the human sciences today. *Language and Semiotic Studies*, 8(1), 55-72. <https://doi.org/10.1515/lass-2022-080107>
- Dogra, S. (2017). The thirty-one functions in Vladimir Propp's morphology of the folktale: an outline and recent trends in the applicability of the Proppian taxonomic model. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 9(2), 410-419. <https://doi.org/10.21659/rupkatha.v9n2.41>
- Dundes, A. (2009). Introduction to the second edition (L. Scott, Çev.). V. Propp (Der.), *Morphology of the folktale* (2. b.). University of Texas Press.
- Echeverría, C. I. (2022). Once again on the parallelism between expression and content. *Acta Linguistica Hafniensia*, 54(1), 24-39. <https://doi.org/10.1080/03740463.2021.1886578>
- Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. Indiana University Press.
- French, P. (2021). *Roland Barthes and film: myth, eroticism and poetics*. Bloomsbury Publishing.
- Fludernik, M. (2009). *An introduction to narratology* (P. Häusler-Greenfield & M. Fludernik, Çev.). Routledge.
- Fowler, M. (2025). A taxonomy of the Greimas square. *Axioms*, 14(207), 1-24. <https://doi.org/10.3390/axioms14030207>
- Gaztelu-Urrutia, G. (2019). *The plarform C*. Juárez Basque Films, Mr. Miyagi Films, Plataforma La Película, A.I.E.
- Greimas, A. J. (1971). Narrative grammar: units and levels. *MLN*, 86(6), 793-806. <https://doi.org/10.2307/2907443>
- Greimas, A. J. (1983). *Structural semantics: an attempt at a method* (D. McDowell, R. Schleifer, & A. Velie, Çev.). University of Nebraska Press.
- Greimas, A. J. (1987). *On meaning: selected writings in semiotic theory* (P. J. Perron & F. H. Collins, Çev.). University of Minnesota Press.
- Greimas, A. J., & Courtés, J. (1982). *Semiotics and language: an analytical dictionary* (L. Crist, D. Patte, J. Lee, E. McMahon II, G. Phillips, & M. Rengstorf, Çev.). Indiana University Press.
- Greimas, A. J., & Porter, C. (1977). Elements of a narrative grammar. *Diacritics*, 7(1), 23-40. <https://www.jstor.org/stable/464872>

- Groza, B., & Momanu, A. (2022). Plot patterns in manga based on Propp's narratological elements. *Journal of Anime and Manga Studies*, 3, 34-61. <https://doi.org/10.21900/j.jams.v3.945>
- Günay, V. D. (2002). Göstergebilim yazıları. Multilingual.
- Hawkes, T. (2003). *Structuralism and semiotics* (2. b.). Routledge.
- Hébert, L. (2011). *An introduction to applied semiotics: tools for text and image analysis* (J. Tabler, Çev.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429329807>
- Hjelmslev, L. (1969). *Prolegomena to a theory of language* (F. J. Whitfield, Çev.). The University of Wisconsin Press.
- Hobyane, R. (2015). Canonical narrative schema: a key to understanding the victory discourse in Judith: a Greimassian contribution. *Journal for Semitics*, 24(2), 638-656. <https://doi.org/10.25159/1013-8471/3472>
- Johansson, N. E., Anikin, A., Carling, G., & Holmer, A. (2020). The typology of sound symbolism: Defining macro-concepts via their semantic and phonetic features. *Linguistic Typology*, 24(2), 253-310. <https://doi.org/10.1515/lingty-2020-2034>
- Joseph, J. E. (2015). Iconicity in Saussure's linguistic work, and why it does not contradict the arbitrariness of the sign. *Historiographia Linguistica*, 42(1), 85-106. <https://doi.org/10.1075/hl.42.1.05jos>
- Karaca, M. M. (2021). Saussure'ün ses ve anlam ilişkisine dair fikirleri üzerine bir değerlendirme. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14(36), 1414-1423. <https://doi.org/10.12981/mahder.877208>
- Martin, B., & Ringham, F. (2000). *Dictionary of semiotics*. Cassell.
- Metz, C. (1982). *psychoanalysis and the cinema: the imaginary signifier* (C. Britton, A. Williams, B. Brewster, & A. Guzzetti, Çev.). MacMillan Press.
- Metz, C. (1991). *Film language: a semiotics of the cinema* (M. Taylor, Çev.). The University of Chicago Press.
- Miles, M. B., Huberman, A. M., & Saldaña, J. (2014). *Qualitative data analysis: a methods sourcebook* (3. b.). SAGE Publications, Inc.
- Nelles, W. (2005). Function (Propp). D. Herman, M. Jahn, & M.-L. Ryan (Der.), *Routledge encyclopedia of narrative theory*. Routledge.
- Nöth, W. (2023). Semiotics. L. R. Waugh, M. Monville-Burston, & J. E. Joseph (Der.), *The Cambridge History of Linguistics* (pp. 859-884). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9780511842788.041>
- Nöth, W. (2024). Peirce's iconicity and his image-diagram-metaphor triad revisited: complements to Stjernfelt's sheets, diagrams, and realism. *Semiotica*, 2024(258), 143-167. <https://doi.org/10.1515/sem-2023-0140>
- Onan, B. (2013). Dil eğitiminin dil bilimsel temelleri: Ferdinand de Saussure'ün genel dilbilim kuramında dil eğitimiyle ilgili bulgular. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(17), 219-243. <https://dergipark.org.tr/en/pub/mkusbed/article/208289>

- Özmkas, U. (2009). Charles Sanders Peirce'in gösterge. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), 32-45. <https://doi.org/10.12780/UUSB44>
- Peirce, C. S. (1992). *The essential Pierce: selected philosophical writings - volume-1 (1867-1893)* (N. Houser & C. Kloesel, Der.). Indiana University Press.
- Peirce, C. S. (1998). *The essential Pierce: selected philosophical writings - volume-2 (1893-1913)* (N. Houser, A. de Tienne, J. R. Eller, C. L. Clark, A. C. Lewis, & D. B. Davis, Der.). Indiana University Press.
- Picciuolo Aresta, A. (2023). The role of the dispute about the nature of content-figurae in structural semantics in semiotics' history: Hjelmslev, Jakobson, and Eco. *Acta Linguistica Hafniensia*, 55(1), 143-155. <https://doi.org/10.1080/03740463.2023.2241281>
- Pop Stefanija, A. (2025). A narrative syntax for meaningful human agency - rereading Greimas in times of algorithmic systems. *Big Data & Society*, 12(3), 20539517251368387. <https://doi.org/10.1177/20539517251368387>
- Popescu, V. D. (2022). Unlimited semiosis or endless redescrptions? Peirce, Eco, and Rorty on the limits of interpretation *Revue Roumaine de Philosophie*, 66(1), 85-103. https://www.institutuldefilosofie.ro/e107_files/downloads/Revue%20roumaine%20de%20philosophie/Tome%2066,%20Nr.%201%EF%BB%BF,%202022/VICTOR%20D.%20POP%20ESCU,%20Unlimited%20semiosis%20or%20endless%20redescrptions.pdf
- Propp, V. (2009). *Morphology of the folktale* (L. Scott, Çev. L. A. Wagner, Der. 2. b.). University of Texas Press.
- Ricoeur, P., Collins, F., & Perron, P. (1989). Greimas's narrative grammar. *New Literary History*, 20(3, Greimassian Semiotics), 581-608. <https://www.jstor.org/stable/469355>
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin abc'si*. Say Yayınları.
- Rose, G. (2016). *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials* (4. b.). SAGE Publications.
- Saldaña, J. (2021). *The coding manual for qualitative researchers*. SAGE Publications, Inc.
- Sánchez-Ovcharov, C., & Suárez, M. (2024). Peirce's pragmatism, semiotics, and physical representation. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, XVI(1). <https://doi.org/10.4000/11p4t>
- Sanz-Aznar, J. (2025). An exploration of the editing cut as an articulator in film through frequency domain analysis of spectator EEGs. *Frontiers in Neuroscience*, 19. <https://doi.org/10.3389/fnins.2025.1489800>
- Sarar Kuzu, T. (2004). Greimas'ın eyleyenler modeli'nin, bir durum-kesit öyküsündeki işlerliğine ilişkin göstergebilimsel çözümleme denemesi. *Dil Dergisi*, (124), 34-52. https://doi.org/10.1501/Dilder_000000009
- Saussure, F. d. (2011). *Course in general linguistics* (W. Baskin, Çev. P. Meisel & H. Saussy, Der.). Columbia University Press.
- Schmidt, J. A. (2022). Peirce's evolving interpretants. *Semiotica*, 2022(246), 211-223. <https://doi.org/10.1515/sem-2020-0115>
- Short, T. L. (2007). *Peirce's theory of signs*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511498350>

- Sørensen, B., & Thellefsen, T. (2022). Ferdinand de Saussure in contemporary semiotics. *Language and Semiotic Studies*, 8(1), 1-5. <https://doi.org/10.1515/lass-2022-080101>
- Stam, R. (1992). *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203977194>
- Taverniers, M. (2008). Hjelmslev's semiotic model of language: an exegesis. *Semiotica*, 171(1-4), 367-394. <https://doi.org/10.1515/SEMI.2008.082>
- Tröhler, M. (2018). Christian Metz and film semiology - dynamics within and on the edges of the model: an introduction. M. Tröhler & G. Kirsten (Der.), *Christian Metz and the Codes of Cinema: Film Semiology and Beyond* (pp. 15-66). Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.5117/9789089648921/CH01>
- Vardar, B. (1982). *Dilbilimin temel kavram ve ilkeleri*. Türk Dil Kurumu.
- Willems, K. (2021). Saussure on synonymy. *Cahiers Ferdinand de Saussure*, (74), 115-134. https://doi.org/10.47421/CFS74_115-134
- Yakin, H. S. M., & Totu, A. (2014). The semiotic perspectives of peirce and saussure: a brief comparative study. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 155, 4-8. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.10.247>
- Zhang, X., & Sheng, J. (2017). A Peircean semiotic interpretation of a social sign. *Annals of Toon75rism Research*, 64, 163-173. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2017.04.002>