

Batı Kültürü Algısında “Öteki”ni Okumak: Postkolonyal Yaklaşım Çerçevesinde “Tanrılar Çıldırılmış Olmalı” Filminin Göstergebilimsel Analizi

Reading the “Other” in the Perception of Western Culture: Semiotic Analysis of the Movie “Gods Must Be Crazy” in the Framework of Postcolonial Approach

ÖZET

Sinemanın kültürel değerleri yansıtmaya ve ideolojik söylemleri yeniden üretme gücü, özellikle “Öteki” kavramı bağlamında dikkat çekicidir. “Öteki”, egemen kültürün kendisini tanımlarken karşısında konumlandığı, farklı, yabancı ya da eksik olarak gördüğü kimlikleri ifade etmektedir. Sinema, “Öteki”leştirme pratiklerini hem görsel anlatım hem de temsiller yoluyla yeniden üretme potansiyeline sahiptir. Bu bağlamda, sinema metinleri postkolonyal kuram çerçevesinde ele alındığında, Batı dışındaki toplumların nasıl temsil edildiği ve bu temsillerin ideolojik arka planı daha görünür hâle gelmektedir. Bu araştırmanın amacı, Batı kültüründe üretilen söylemlerin sinemasal temsiller yoluyla nasıl inşa edildiğini ortaya koymak ve Batı’nın “Öteki”ne yönelik bakış açısını eleştirel bir perspektifle analiz etmektir. Araştırma, “Tanrılar Çıldırılmış Olmalı” (1980) filmi örneği üzerinden Batı kültürünün “Öteki”ni algılayış biçimlerini postkolonyal kuram çerçevesinde irdelerek göstergebilimsel analiz yöntemiyle incelemektedir. Bu yönüyle araştırma, kültürel temsillerin ideolojik boyutunu çözümlemeyi ve “Öteki”leştirme mekanizmalarının görsel medya yoluyla nasıl yeniden üretildiğini göstermeyi hedeflemektedir. Yapılan analizler sonucunda, filmde içecek şişesi gibi tüketim metalarının Batı kültürünün temsilcisi olan göstergeler biçiminde sunulduğu; Xi karakterinin ise saf, dünyadan haberi olmayan ve ilkel bir figür şeklinde konumlandırıldığı tespit edilmiştir. Söz konusu göstergeler yoluyla Batı’nın kendisini üstün ve merkezde, “Öteki”ni ise eksik ve edilgen olarak konumlandıran yapıda sunulduğu görülmüştür. Bu noktada da ideolojik ve kültürel kodların yeniden üretildiği tespit edilmiştir. Film, yüzeyde kültürel bir karşılaşma anlatısı sunarken, derin yapıda Batı’nın sömürgeci bakış açısını pekiştiren, “Öteki”ni de araçsallaştıran ideolojik bir söyleme dönüşmektedir.

Anahtar Kelimeler: İletişim Çalışmaları, Postkolonyalizm, “Öteki”, Sinema, Göstergebilim.

ABSTRACT

The power of cinema to reflect cultural values and reproduce ideological discourses is particularly striking in the context of the concept of the “Other”. The “Other” refers to the identities that the dominant culture positions itself against when defining itself and sees as different, foreign or deficient. Cinema has the potential to reproduce the practices of “Othering” through both visual expression and representations. In this context, when cinema texts are analyzed within the framework of postcolonial theory, how non-Western societies are represented and the ideological background of these representations become more visible. The aim of this study is to reveal how discourses produced in Western culture are constructed through cinematic representations and to analyze the Western perspective on the “Other” from a critical perspective. Through the example of the film “Gods Must Be Crazy” (1980), the research examines the ways in which Western culture perceives the “Other” within the framework of postcolonial theory and analyzes it through semiotic analysis. In this respect, the research aims to analyze the ideological dimension of cultural representations and to show how the mechanisms of “Othering” are reproduced through visual media. As a result of the analysis, it was determined that in the film, consumption commodities such as beverage bottles are presented as signifiers representative of Western culture, while the character Xi is positioned as a naive, ignorant and primitive figure. Through these signifiers, it was seen that the West is presented in a structure that positions itself as superior and central, and the “Other” as incomplete and passive. At this point, ideological and cultural codes are reproduced. While the film presents a narrative of cultural encounter on the surface, in its deeper structure it turns into an ideological discourse that reinforces the colonialist perspective of the West and instrumentalizes the “Other”.

Keywords: Communication Studies, Postcolonialism, “Other”, Cinema, Semiotics

Yasemin Demir ¹
Murat Birol ²

How to Cite This Article

Demir, Y. & Birol, M. (2025). “Batı Kültürü Algısında “Öteki”ni Okumak: Postkolonyal Yaklaşım Çerçevesinde “Tanrılar Çıldırılmış Olmalı” Filminin Göstergebilimsel Analizi” International Social Sciences Studies Journal, (e-ISSN:2587-1587) Vol:11, Issue:9; pp:1505-1520. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17215194>

Arrival: 24 June 2025

Published: 27 September 2025

Social Sciences Studies Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı, Konya, Türkiye. ORCID: 0009-0009-9382-7333

² Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi, Tirebolu İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Giresun, Türkiye. ORCID: 0000-0001-6559-9403

GİRİŞ

Postkolonyal teori, Batı'nın sömürgecilik dönemi boyunca ve sonrasında bıraktığı kültürel, ekonomik, politik ve psikolojik etkileri inceleyen eleştirel bir düşünce sistemidir. Teorinin sanat, edebiyat, tarih, sosyoloji, sinema ve kültürel alanlarında postkolonyal yansımaları görülmüştür (Namaz, 2018, s. 63-64). Bu bağlamda, Edward Said'in "Oryantalizm" adlı eseri postkolonyal düşüncenin temel taşlarından biri olarak kabul edilmektedir. Said (1998, s. 20) bu çalışmasında, Batı'nın Doğu'yu nasıl "Öteki"leştirdiğini ve temsil ettiğini, Doğu toplumunu nasıl betimlediğini eleştirel bir kavram olarak ortaya koymaktadır. Ona göre "Oryantalizm", Batı'nın Doğu'yu tanımlarken kullandığı bir bilgi biçimidir ve bu bilgi, siyasi ve kültürel üstünlük kurmanın bir aracıdır. Bu nedenle "Öteki" kavramı, postkolonyal teorinin merkezinde yer alır. Tarih boyunca toplumlar; siyasi, kültürel, sosyal ve güç ilişkileri bağlamında "Öteki"leştirmeye dayalı düşmanlaştırma politikaları benimsemişlerdir. Bu durum, kimlik inşasına katkı sağlarken aynı zamanda sosyal dışlanma, ayrımcılık ve önyargıların temelini oluşturmuştur.

"Öteki"leştirme olgusu, insanlık tarihinin yeni bir kavramı değil, aksine en eski dönemlerinden bu yana var olan bir gerçekliktir (Akmeşe, 2010, s. 58). "Öteki" şeklinde ifade edilen topluluklar, kişilerin oluşturduğu sosyo-kültürel ve politik yapıyı bozacak unsurlar olarak temsil edilmektedir. Batı kültürünün "Öteki" algısında güçlü bir biz duygusu gelişmiş ve "Öteki"leri anlamlandırılarak tehdit unsuru olarak konumlandırılmaktadır. Toplum kendini tanımlarken çoğu zaman bir "Öteki"ye ihtiyaç duymaktadır. Öte yandan sinema da toplumsal kimliklerin, ideolojinin ve "Öteki"nin üretildiği bir görsel ve bir anlatı aracıdır. Küresel sinema endüstrileri Batılı bakış açısıyla Doğu toplumunu ya da bunun dışındaki "Öteki" olarak tanımladığı grupları klişelerle temsil etmektedir. Film yapımlarında genellikle Arap, Asya, Afrika ve göçmen toplumları mağdur, terörist, ilkel, vahşi, komik ya da kurtarılması gereken figürler olarak gösterilmektedir. Sinema yerel anlatıları ön plana çıkararak Batı'nın tahakkümüne karşı bir direniş sunmaktadır. Batı'nın üstünlüğü ve Doğu'nun geri kalmışlığı film yapımlarında sıklıkla işlenmektedir. "Böylelikle sinema, 'Öteki'lere ait bazı görüntüleri temsili olarak gösterip bazılarını eleyerek zihinlerde anlam şemaları oluşturmaktadır" (Yılmaz, 2016, s.134).

Araştırma kapsamında öncelikle postkolonyal kuram ve "Öteki" kavramı incelenerek teorik bir altyapı oluşturulmuştur. Daha sonra Batı kültürü algısında "Öteki" kavramı, postkolonyal bir perspektifle "Tanrılar Çıldırması Olmalı" filmi üzerinden, göstergebilimsel analiz yöntemiyle ele alınmıştır. Araştırmanın amacı, postkolonyal kuramın sunduğu teorik çerçeve doğrultusunda filmdeki anlatı, mekân, semboller, nesneler ve karakterler aracılığıyla Batılı olmayan kültürlerin nasıl temsil edildiğini analiz etmektir. Batı merkezli anlatılarda sıklıkla yabancılaştırılan, alışılmadık ilginç gösterilen ya da aşağılanan figürler olarak sunulan Batılı olmayan karakterlerin temsili bu incelemenin odak noktasını oluşturmaktadır. Bu çerçevede film, Batı kültürünün Afrika yerlilerine yönelik bakışını irdelemesi açısından çalışmayı anlamlı kılmaktadır. Filmin olay örgüsüne bakıldığında Batı'nın yıkıcı etkisini sembolize eden bir nesne etrafında gelişmekte; bu nesne hem bir arzu nesnesi hem de çatışmanın kaynağı olarak simgelenmektedir. Ayrıca, "Öteki" olarak tanımlanan yerli toplumun Batı merkezli bakış açısıyla ilkel ve geri kalmış şeklinde sunulması, sömürge sonrası dönemde dahi bu bakışın sürdüğünü göstermektedir. Film üzerine İliter'in (2024) "Afrika Kıtasına Kameradan Bakmak: Tanrılar Çıldırması Olmalı Film Üzerinden Afrika Algısı" adlı araştırmasında sinema, kamera ve algı ilişkisi çerçevesinde ele alınmaktadır. Araştırma kısaca, sinema yoluyla kamera bakışının nasıl bir algı üretim mekanizmasına dönüştüğü ve bu mekanizmanın söz konusu film üzerinden nasıl işlediğini ortaya koymakta, Batı'nın özellikle sinema yoluyla diğer toplumlar üzerinde istediği tarzda algılar geliştirebildiğini vurgulamaktadır. Söz konusu araştırmadan farklı olarak film, postkolonyal çalışmalar çerçevesinden filmdeki temsillerin sunum biçimleri üzerine yönelmektedir. Bunları görünür kılan yöntem, araştırmada göstergebilim olarak belirlenmiştir. Batı kültürünün "Öteki"ni nasıl konumlandığına anlam örüntüleriyle değinen araştırmada, temsiliyetin altında yatan ideolojik yapılar da analiz edilmiştir. Böylece araştırma, yalnızca biçimsel ya da teknik unsurlarla donatılı olan algının ötesinde, anlam inşasında rol oynayan gösterge sistemlerinin ve kültürel kodların analizi açısından da katkı sunmaktadır.

POSTKOLONYAL KURAM VE "ÖTEKİ" KAVRAMI

"Postkolonyalizm" sözcüğü, "post" (sonra) ve "kolonizm" (sömürgecilik) terimlerinden türetilmiştir. Postkolonyalizm, sömürgecilik sonrası dönemde toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik alanlarda ortaya çıkan eleştirel bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım, Batı'nın kültürel, ekonomik ve siyasi hegemonyasına karşı durmayı amaçlayan bir teori ve pratik olarak, sömürgecilik sonrasında toplumun yeniden kimlik inşa etmesini ve sömürgeci bireylerin mevcut durumlarını aşmalarını savunur. "Temel olarak, sömürgeci kurtulan ulusların yaşadığı hızlı kimlik ve kültür dönüşümündeki tehlike ve fırsatları ortaya koymayı hedefler" (Çıtak, 2014, s. 565). Postkolonyal yaklaşım, Batı toplumunun dünyayı algılama biçiminin üstün olduğu düşüncesine karşı çıkar. Bu teoriye göre, Batı'nın kendini üstün görmesi, yeni sömürge anlayışına zemin hazırladığının bir göstergesidir. Aynı zamanda Doğu ya da Güney'de yaşayan toplumların dünyasında, Batı'nın politik, ekonomik ve kültürel baskıları sürmektedir. Postkolonyalizm, dünya üzerinde sömürülmemiş topraklar ve saldırıya uğramamış toplulukların

kalmadığı görüşünü savunur. Bu yaklaşım; edebiyat, tarih, siyaset bilimi, kültürel çalışmalar ve sinema gibi birçok alanda etkisini göstermektedir.

Oryantalizm, özünde “kendi” ve “Öteki” arasındaki ontolojik ve epistemolojik farklılıkların belirleyici olduğu, Batı’nın Doğu’yu anlamlandırma biçimlerine dayalı bir söylem biçimidir. Bu söylem, Doğu’yu genellikle gizemli, erotik, karanlık, saf olmayan ve tehlikeli bir “Öteki” olarak konumlandırmaktadır (Namaz, 2011, s. 11). Bu bağlamda, “Öteki” kavramı; karşı, farklı, diğeri, ayrı ya da öbürü gibi anlamlara gelirken, aynı zamanda tanımlanan ve meşruiyet kazanmış olan kimliğin dışında kalan her şeyi temsil etmektedir. Demir’in (2008, s.4) ifadesiyle, bir grubun kendini tanımladığı sınırlar dışında kalan unsurlar, “Öteki” olarak adlandırılmaktadır. Edward Said’e göre Batı’nın Doğu’yu “Öteki” olarak inşa etme süreci, iktidar, bilgi ve temsil mekanizmaları aracılığıyla gerçekleşmektedir. “Bu süreçte Doğu; irrasyonel, geri kalmış, egzotik ve aşağı bir konumda temsil edilerek, ‘Öteki’liğin emperyal ideolojiler içerisindeki işlevi ortaya konmaktadır” (Said, 1998, s. 27-28). Bu bağlamda “Öteki”, yalnızca farklı olanı tanımlamakla kalmaz; aynı zamanda Batı’nın Doğu üzerindeki tahakkümünü meşrulaştırdığı, onu yeniden kurguladığı ve bu coğrafya üzerinde bir otorite iddiasında bulunduğu politik bir stratejinin parçası hâline gelmektedir.

“Öteki” kavramı, sıklıkla kültürel farklılıklar üzerinden inşa edilmekte ve bu farklılıklar çoğu zaman tehdit unsuru olarak sunulmaktadır. Bu tanımlama biçimi, bizden olmayana, yabancıya, dışarıdan geleni, farklı olanı ya da toplumun normlarına uymayan birey ya da toplulukları ifade etmek için kullanılmaktadır. Sosyal bilimler alanında özellikle kültürel çalışmalar, sosyoloji, psikoloji, siyaset bilimi, antropoloji ve felsefe gibi disiplinlerde temel bir karşıtlık ilişkisine dayanarak incelenen bu kavram, “biz” ve “Öteki” şeklinde yapılan ayrımlar üzerinden anlam kazanmaktadır. Bu nedenle “Öteki”, farklılık ve çeşitliliğin bulunduğu her sosyal bağlamda ortaya çıkmakta ve toplumsal yapının inşa edici bir unsuru olarak önemli bir rol üstlenmektedir. “Öteki” kavramı, genellikle kimlik oluşumu, aidiyet duygusu, önyargılar, ayrımcılık ve toplumsal hukuk gibi sosyolojik ve kültürel süreçlerle doğrudan ilişkilidir (Özkantar, 2024, s.150). Bu bağlamda, bireyler arası etkileşimlerden makro düzeyde toplumsal yapının inşasına kadar uzanan geniş bir çerçevede, “Öteki” kavramı kimlik inşası ve sosyal konumlanma süreçlerinde merkezi bir rol üstlenmektedir. Kimlik yalnızca bireyin kendisini nasıl tanımladığıyla değil, başkaları tarafından nasıl konumlandırıldığıyla da şekillenmektedir. Bu durum, “Öteki”nin tanımlanmasını iktidar ilişkileriyle iç içe geçmiş bir söylemsel pratik hâline getirmektedir.

Özellikle sömürgecilik döneminde bu kavram, Batı’nın kendi kimliğini “medenileştirici”, “akılcı” ve “üstün” olarak kurgulamasına olanak tanıyan bir araç işlevi görmüştür. Sömürgeci söylemde, Batı dışı toplumlar genellikle “barbar”, “ilkel”, “irrasyonel” ve “eğitilmeye muhtaç” olarak temsil edilmiştir (Cesaire, 2005, s.38-39). Bu temsil biçimi yalnızca kültürel bir ayrım değil, aynı zamanda politik, ekonomik ve ideolojik bir tahakküm mekanizmasıdır. “Öteki”nin bu şekilde inşası hem Batı’nın kendi üstünlüğünü meşrulaştırmasına hem de sömürge toplumlarının sistematik olarak dışlanmasına ve marjinalleştirilmesine zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla “Öteki” kavramı, yalnızca bireyler arası farklılıkların tanımlanmasının yanı sıra bu farklılıkların toplumsal ve tarihsel bağlamda nasıl anlamlandırıldığına işaret etmektedir. Bu süreçte dil, söylem ve temsil pratikleri, “Öteki”liğin üretiminde ve yeniden üretilmesinde kritik öneme sahiptir. Bu nedenle, “Öteki” olgusu incelenirken hem tarihsel bağlamın hem de egemen ideolojilerin analiz edilmesi büyük önem taşımaktadır. Öte yandan sinema da kültürel ve ideolojik anlamların inşa edildiği güçlü bir araçtır. Sinema filmleri yoluyla belirli kimlikler idealize edilirken, farklı olan “Öteki” sıklıkla dışlanan, tehdit olarak gösterilmektedir. Bu nedenle, sinemada “Öteki” olgusu hem anlatı yapısı hem karakter betimlemeleri hem de kültürel kodlar ile ideolojik alt metinler bağlamında inşa edilmektedir. Bu olgu sinemada etnik, dini, kimlik, cinsel ya da kültürel temellere dayandırılmaktadır (Sertkaya & Subaşı, 2024, s. 45). Özellikle etnisite, ulus, cinsiyet ve sınıf gibi kimlik eksenleri üzerinden “Öteki”nin temsili biçimlenmekte ve bu temsiller aracılığıyla toplumsal farklılıklar yeniden üretilmektedir.

SİNEMADA “ÖTEKİ”NİN İNŞASI

Sinema, yalnızca bir eğlence aracı olmanın ötesinde toplumsal kimliklerin, ideolojik yönelimlerin ve siyasi-kültürel yapıların inşasında ve yeniden üretiminde işlevsel bir rol üstlenen özgün bir anlatı formudur. Bu bağlamda sinema, bireylerin ve toplumların kendilerini ve “Öteki”leri algılayış biçimlerini şekillendiren, anlam üretim süreçlerine müdahil olan etkili bir kültürel pratik olarak değerlendirilmektedir. Aslan’ın (2018, s.69) belirttiği üzere, “bir hikâye anlatma sanatı olan sinema, hangi tür yapım olursa olsun, anlatısını ikili karşıtlıklar üzerine inşa etmektedir”. Sinemasal anlatı, izleyicinin özdeşlik kurabileceği bir “biz” figürü üretirken, bu özdeşliğin mümkün olabilmesi ve dramatik çatışmanın kurulabilmesi için bir “Öteki”ye gereksinim duymaktadır. Her ulusal sinema, kendi tarihsel, siyasal ve kültürel bağlamı içerisinde bu “Öteki” figürünü farklı biçimlerde inşa etmektedir. Dolayısıyla sinema, toplumsal belleğin ve kimlik politikalarının şekillenmesinde hem temsil üretimi hem de bu temsillerin dolaşıma sokulması bakımından merkezi bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda sinema, yalnızca yansıtıcı

değil, aynı zamanda kurucu bir işlev görür; toplumsal normlarını, değer yargılarını ve güç ilişkilerini yeniden üretir ya da sorgulamaktadır.

“Öteki”nin temsil biçimleri; ırk, etnisite, toplumsal cinsiyet, kimlik, sınıf, din, göçmenler, cinsel yönelimler gibi birçok farklı eksenle şekillenir ve bu temsiller egemen ideolojilerin yeniden üretiminde işlevseldir. “Kimlik, toplumsal olarak kurulan ve tekrarlarla süreklilik kazanan bir süreçtir” (Butler, 1990, s. 25). Normatif kabul edilen kimlik kategorilerinin dışında kalan gruplar ise sinemada çoğunlukla “Öteki”leştirilmiş biçimlerde temsil etmektedir. Benzer şekilde Bell Hooks (1992, s. 39), “ırksal farklılıkların sinemada egzotizm ya da korku nesnesi olarak kullanıldığını” vurgular. Bu tür temsiller izleyiciye “farklı” olanın ya tehditkâr ya da merak uyandırıcı bir figür olarak sunulmasına yol açar. Bu bağlamda Stuart Hall’un temsil kavramı, konuyu temele dayandırarak kültürel çerçevede değerlendirmek açısından önemlidir. Hall (2017, s.15), temsili, “gerçekliğin doğrudan bir yansıması değil, anlamın kültürel kodlar aracılığıyla üretildiği bir süreç” olarak tanımlar. Ona göre temsil, yalnızca bir anlatım biçimi değil, aynı zamanda toplumsal iktidar ilişkilerinin kurulduğu ve yeniden üretildiği bir zemindir. Dolayısıyla sinemadaki “Öteki” temsilleri, yalnızca bireysel önyargıların değil, daha geniş ideolojik yapıların ve tarihsel güç ilişkilerinin bir sonucu olarak ortaya çıkar.

“Öteki”leştirme, kimi zaman doğrudan ayrımcı bir dille gerçekleşirken kimi zaman da daha örtük, görsel kodlarla inşa edilen, doğallaştırılmış temsiller aracılığıyla sürdürülür. Bu “Öteki”leştirme pratikleri sinemanın hem görsel dili hem de anlatı yapıları aracılığıyla sürdürülmektedir. “Öteki”, bireyin ya da topluluğun kendi kimliğini tanımlarken sınırlarını belirlemek üzere karşısına koyduğu, dışladığı figür olarak işlev görmektedir. Bu yönüyle “Öteki”, yalnızca anlatı içi bir unsur değil, aynı zamanda anlatı dışı ideolojik ve kültürel yapılarla ilişkili bir anlam üretim mekanizmasıdır. Sinema, bu mekanizmayı etkin biçimde kullanarak, toplumsal gerçekliklerin yeniden kurgulanmasında ve kimliklerin temsilinde güçlü bir araç hâline getirmektedir. “Öteki”ne yönelik insanın/temsilin ve geniş kitlelere bu temsili benimsetebilmenin en etkili araçlarından biri sinemadır” (Medin, 2018, s.15). Dolayısıyla sinemasal anlatılar hem mevcut güç yapılarını meşrulaştırabilir hem de bu yapılara karşı eleştirel bir bakış sunabilir.

Sinemada “Öteki”leştirme süreci çoğu zaman farkın altını çizerek, normatif olanla normatif olmayı ayrıştırma biçiminde işler. Bu ayrıştırma izleyicinin bilinçli ya da bilinçdışı düzeyde bir “biz” kimliğiyle özdeşleşmesini sağlarken, “Öteki”ni dışlayan tehdit unsuru olarak konumlandırılan bir bakış açısını da beraberinde getirir. Bu anlamda “Öteki” yalnızca anlatı içindeki bir karakter değil; sinemasal evrenin tamamına yayılan, kültürel kodlarla biçimlendirilmiş ideolojik bir pozisyonudur. Sinema bu bağlamda yalnızca görüneni değil, aynı zamanda görünmeyeni de anlatma gücüne sahiptir. Ancak bu anlatı gücünde “Öteki” çoğu zaman ya eksik ya eksantrik ya da tehditkâr bir biçimde kurgulanır. Bu kurgulama izleyici ile anlatı arasında kurulan özdeşlik bağlarını da belirler. İzleyici, “Öteki”nin dışlayıcı ya da küçültücü temsilleriyle karşılaştığında bu temsilleri eleştirel bir süzgeçten geçirmediği sürece, “Öteki”leştirme sürecine rıza gösterebilir ve bu rıza kültürel hegemonyanın pekiştirilmesine katkı sunar. Ayrıca sinemadaki “Öteki”leştirme, yalnızca bireysel temsiller düzeyinde kalmaz; mekân, zaman, gelenek, dil ve hatta müzik gibi estetik unsurlar aracılığıyla da gerçekleştirilir. “Batı sineması çoğunlukla kendi merkezliğini varsayar ve “Öteki”ni egzotik, alt ya da geride kalmış olarak temsil eder” (Shohat & Stam, 1994, s. 201). “Öteki” yalnızca farklı olan değil; “eksik”, “geri”, “anlaşılmaz” ya da “uyumsuz” olarak tanımlanır. Dolayısıyla sinemasal “Öteki”leştirme, yalnızca bireylerin değil, tüm kültürel yapıların konumlandırılmasına hizmet eden ideolojik bir stratejidir.

“Öteki”, bir yandan kimliğin inşa sürecinde vazgeçilmez bir unsur olurken öte yandan dışlama, bastırma ve denetim mekanizmalarının da hedefi hâline gelir. Bu süreç özellikle popüler sinema aracılığıyla yaygınlaştırıldığında geniş kitlelerin zihinsel haritalarında kalıcı etkiler bırakabilir. Sinema kimin görünür olacağını kimin konuşabileceğini kimin hangi bağlamda ve nasıl temsil edileceğini belirleyen bir alan olarak işlev görür. Bu nedenle sinemasal temsillerin eleştirel biçimde çözümlenmesi, “Öteki”leştirme pratiklerinin farkına varılması ve bu temsillerin ideolojik işlevlerinin açığa çıkarılması hem sinema çalışmalarının hem de toplumsal eşitlik mücadelesinin vazgeçilmez bir parçası hâline gelmiştir.

ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ

Araştırmanın Konusu

Araştırma, Batı’nın kültürel ve ideolojik üstünlük anlayışını postkolonyal perspektifle ele alarak Jamie Uys’in yönettiği “Tanrılar Çıldırılmış Olmalı” filminde “Öteki” olarak konumlanan yerli toplum yapısını ve Batı kültürünü incelemektedir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi



Araştırmanın amacı, Batı'nın gözünden "Öteki"nin nasıl temsil edildiğini, Batılı değerlerin yerli toplum üzerinde nasıl bir hegemonya kurduğunu, filmdeki sembollerin ve karakterlerin kültürel bağlamda nasıl kodlandığını göstergebilim ışığıyla ortaya koymaktır. Araştırma, Batı yapımı ve Batı izleyicisine yönelik bir filmin Afrikalı yerli toplumunu nasıl temsil ettiğinin incelenmesi, bu temsillerin ardında yatan kültürel, ideolojik ve sömürgeci bakış açılarını ortaya koymak açısından önem arz etmektedir. Bu araştırma, sinema aracılığıyla inşa edilen Batı kültürü algılarını eleştirel bir perspektiften sorgulamakta ve bu yönüyle ilgili literatüre anlamlı bir katkı sunması beklenmektedir. Ayrıca gelecekte yapılması planlanan benzer araştırmalar için teorik ve metodolojik bir zemin sunma potansiyeli açısından da dikkate değerdir.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş; "Tanrılar Çıldırmış Olmalı" (The Gods Must Be Crazy, 1980) filmi, postkolonyal kuram çerçevesinde Batı kültürünün "Öteki"yi nasıl temsil ettiğini ortaya koymak amacıyla Roland Barthes'ın göstergebilimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Bu yöntemin tercih edilmesinin nedeni, filmdeki görsellerin, sembollerin ve karakterlerin göstergeler aracılığıyla çok katmanlı anlamlar üretmesidir. Filmin anlatı yapısı, çok sayıda kültürel ve ideolojik göndermeyi içinde barındıran zengin bir gösterge ağına sahiptir. Göstergebilimsel analiz yönteminin temel amacı ise sözlü ve sözsüz göstergeleri yorumlamaktır. Ayrıca bu yöntem göstergelerin arkasında yatan anlam örüntülerini ve kültürel kodları açığa çıkarmayı amaçlar. Bu bağlamda göstergebilimin temel tanımlarına yer vermek gerekmektedir. Barthes'ın (1993, s. 28-29) göstergebilim anlayışı, dünyayı görsel öğeler, nesneler ve ideolojik değerlerle donanmış bir yapı olarak görür ve bu göstergelerin içeriksel çözümlemesini amaçlayan bir düşünce sistemi olarak tanımlanır.

Yöntemsel olarak göstergebilim, filmin anlam katmanlarını çözümlemeye olanak tanıyan bir araç olarak kullanılmıştır. Ayrıca nitel araştırma yöntemlerinde önemli bir yere sahip olan bu yöntem sosyal bilimler alanında sıklıkla kullanılan bir analiz modelidir (Chandler, 2007, s.11). Dolayısıyla göstergebilim yönteminin sosyal ve kültürel bağlama sıkı sıkıya bağlı olduğu görülmektedir. Barthes (1988, s. 179), sözsüz göstergelere yönelerek çok yönlü görsellerle ilgilenmiştir. Eco da (1976, s.8), "filmdeki semboller, karakterlerin davranışları ve nesnelerin kullanımı, kültürel kodlarla anlam kazandığını vurgulamaktadır." Buna ilişkin film, "gösterge üretim sistemi" olarak işlev görmektedir; görsel ve işitsel unsur, izleyicinin sahip olduğu bilgi birikimi ve toplumsal referanslarla etkileşime girerek çok katmanlı bir anlam inşasına olanak tanımaktadır. Barthes'ın iki düzeyli anlamlandırma modeli olan gösteren ve gösterilen dizgesi esas alınarak, filmin anlatı yapısı, mekânları, nesneleri ve karakterleri üzerinden Batı kültüründeki "Öteki"lik algısı yorumlanmıştır. "Göstergebilim, yalnızca betimleyici bir yaklaşımı benimsemekle kalmaz; aynı zamanda anlam üretim süreçlerini de kapsamına alır" (Barthes, 1993, s. 48). Gösteren ve gösterilen dizgesi göstergeden meydana gelmektedir. Göstergeler genellikle kendi dışında başka şeyi ifade etmektedir. Dolayısıyla nesne, görsel, sözcük, işaret, ses, simge gibi unsurlar gösterge kabul edilmektedir. Ona göre görseller ve işaretler, anlamlar imparatorluğunu evrensel düzeyde genişletmektedir (akt. Bhabha, 2016, s.150). Bu doğrultuda Barthes'ın mit kavramsallaştırması ise kültürel olarak inşa edilmiş anlamların doğal, evrensel ve değişmez olarak sunulma biçimidir. Barthes için (1993, s. 115) mit, "hem bir anlam hem de bir biçimdir" ve böylece sıradan görünen sembollerin altında toplumsal ideolojilerin işleyişi gizlenir. Bu bağlamda mitler, görsel ve anlatı unsurlarının içerdiği örtük anlamları meşrulaştıran ideolojik yapılar hâline gelir. Barthes'a göre (2006, s.109-115) mit, gündelik nesnelere kültürel ve ideolojik anlamların yüklenmesi ve böylece bu nesnelerin doğallaştırılması sürecidir. Bu mitler, tekrarlanan anlatı kalıplarıyla birlikte anlam örüntüleri oluşturur. *Anlam örüntüsü*, bir anlatıda ya da kültürel üretimde belirli göstergelerin düzenli ve tekrar eden biçimde bir araya gelerek belli bir dünya görüşünü ya da söylemi yeniden üretmesidir. Bu örüntüler izleyicinin bilinçli ya da bilinçdışı biçimde belirli ideolojik kabulleri içselleştirmesine zemin hazırlar. Barthes'ın (1979, s. 87-88) bir diğer odak noktası ise anlamlama dizgeleridir: "Birinci dizge düz anlam; birinci dizgeyi kapsayan ikinci dizgeyse yan anlam düzlemini oluşturur. Öyleyse bir yan anlam dizgesi, anlatım düzleminin de bir anlamlama dizgesince oluşturulduğu dizgedir". Düz anlam, gösterenin doğrudan nesnel ve genel olarak toplum tarafından kabul edilen anlamıdır. Yan anlam ise bu düz anlama kültürel, duygusal, deneyimsel ya da ideolojik anlamların eklenmesidir. Dolayısıyla göstergeler ilk olarak nesnel bir anlam taşıyıcılar da kültürel kodlar ve toplumsal bağlamlar içinde bu anlamlar genişleyerek çok katmanlı hâle gelmektedir.

Araştırmanın veri toplama süreci, filmin belirli sahnelerinin incelenmesiyle gerçekleşmiştir. Filmin dilsel ve görsel içeriği belirli temalar ve kültürel göstergeler doğrultusunda analiz edilmiş; öne çıkan anlatı yapısı, nesneler ve karakterler dikkatle kodlanmıştır. Bu kodlama sürecinde Batılı bakış açısının yansımaları, doğa ve kent ikiliği, "Öteki"nin temsili, ilkel ve uygarlık karşıtlığı, sömürgeci söylemlerin izleri gibi temalar analiz edilmiştir. Göstergebilim analiz yöntemi kapsamında filmdeki belirli sahneler içerisinde uçak, içecek şişesi, kıyafetler, otomobil, dil vb. unsurlar Barthes'ın anlamlandırma dizgeleriyle ele alınmış; bu göstergelerin nasıl kültürel anlamlar taşıdığı, Batı ve yerli toplumlar arasındaki güç ilişkilerini nasıl inşa ettiği değerlendirilmiştir. Araştırma,

analiz sürecinin sistematik biçimde yürütülmesi ve kuramsal çerçevenin sıkı şekilde takip edilmesiyle gerçekleşmiştir. Aynı zamanda, filmin belirli sahneleri seçilerek Saussure’ un gösterge kuramı çerçevesinde “gösterge”, “gösteren” ve “gösterilen” başlıkları altında tablo haline getirilmiştir. Bu tablolar aracılığıyla, sahnelerin anlam yapıları çözümlenmiş; Barthes’ın anlamlandırma kuramı doğrultusunda da sahneler derinlemesine yorumlanmıştır. Böylece filmdeki görsel ve anlamsal katmanlar göstergebilimsel yaklaşımlarla değerlendirilmiştir.

ANALİZ VE BULGULAR

“Tanrılar Çıldırması Olmalı” filmi, 1980 yılında Afrika’nın Kalahari Çölü’nde çekilmiştir. Komedi türündeki bu filmin yönetmenliğini Güney Afrikalı Jamie Uys üstlenmiştir. Uys, filmlerinde genellikle yaban yaşamı ve aile temalarını işlemektedir; bu filminde de modern ve yaban yaşamına yer vererek belgesel tarzı bir atmosfer sunmaktadır. Başrollerde Xi, Sandra Prinsloo ve Marius Weyers yer almaktadır. Film, Xi’nin gökten düşen bir kola (“Coca-Cola”) şişesini Tanrıların hediyesi sanmasıyla başlar. Bu durum Güney Afrika’daki Kalahari Çölü’nde yaşayan yerli toplumun doğa merkezli dünya görüşü ve Gök Tanrı inancıyla anlam kazanmaktadır. Bu inanç sisteminde gökyüzü, kutsal olanın doğaüstü varlıkların ve yaşam kaynağının sembolüdür. “San mitolojisinde ‘yükseklerde yaşayan Tanrılar’ doğa olaylarını yönlendiren, zaman zaman insanlara mesajlar gönderen yüce varlıklar olarak kabul edilmektedir” (Barnard, 1992, s.147-149). Bu bağlamda “gökten gelen nesneler genellikle ilahi ya da doğaüstü bir mesaj ve armağan olarak yorumlanır.” Xi’nin şişeyi Tanrıların bir hediyesi sanması, bu kültürel inançla uyumludur ve film bu noktada modernlik ile geleneksel inançların çatışmasını hiciv yoluyla işler. Bu nesne, onun küçük toplumunda rekabete ve çatışmaya neden olur. Dolayısıyla şişeye olumsuz bir anlam yüklenir. Xi, bu nesneyi dünyadan uzaklaştırmak üzere yola çıkar ve modern Batı dünyasıyla karşılaşır. “Lanetli” bulunduğu bu şişeyi onlara vermeye çalışır. Filmin olay örgüsünde modern ve yerel toplum arasında yaşanan kültürel çatışma ön plandadır. Modern toplum yapısıyla sunulan Batı, kendi kültürel üstünlüğünü yerel toplumu “öteki”leştirerek meşrulaştırmaktadır.



Görsel 1. Doğa ve kent yaşamı karşıtlığı

Film, belgesel tarzında Kalahari Çölü’nde yaşayan yerli toplumun doğa sahnesiyle başlar. Film boyunca olayları açıklayan Batılı bir dış ses anlatıcı yer almakta ve bu anlatıcı yerli toplumun hareketlerini ve davranışlarını “sevimli yanlışlar” olarak sunmaktadır. Böylece Batılı izleyiciler yerlileri kolaylıkla anlamlandırabilmektedir. Ancak bu anlatım tarzı, yerli toplumun öznelliğini bastırarak onların kendi hikâyelerini anlatmalarına olanak tanımamakta, onları anlatının birer nesnesi konumuna indirgemektedir. Anlatıcı, Batı dilini kullanarak yerlilerin kültürünü anlaşılır kılar ve basitleştirir. Batılı anlatıcı düz anlamda bir insan figürünü temsil ederken; yan anlamda bu figür sömürgeci bakış açısı ve Batı merkezli epistemolojik üstünlük iddiasını imler. Burada kullanılan “Batı dili” ifadesi, yalnızca bir iletişim aracı olmanın ötesinde Batı’nın dünyayı kendi merkezinden anlamlandıran ve “Öteki”ni bu bakış açısıyla şekillendiren ideolojik bir çerçeveyi ima etmektedir. Film, göstergebilimsel anlamda “ilkel”, “masum” ve “doğaya yakın” gibi kalıplaşmış “Öteki” imgelerini yeniden üretmekte ve bu imgeler üzerinden anlam inşa etmektedir. Dolayısıyla Batı, Doğu’yu kendi ihtiyaçları ve korkuları çerçevesinde tanımlar ve betimler.

Filmde Batılı yaşam alanları ile doğa sahneleri sürekli karşıtlık hâlinde gösterilmektedir. Filmde doğa saf ve masumiyetin yanı sıra bir mücadele ve çatışma alanı olarak sunulmaktadır. Doğanın sert ve zorlu yapısı, karakterlerin yaşamda kalma çabalarını ve içsel çatışmalarını yansıtırken, bu alan aynı zamanda doğrudan ve ilkel bir gerçeklik sahnesi olarak işlev görür. Düz anlamda doğal çevreyi ifade eder; yan anlamda ise mücadele, hayatta kalma, ilkel doğallık ve egzotik bilinmezlik gibi temsilleri içerir. Bu bağlamda filmde doğa ve insan arasındaki ilişki, totemik mit çerçevesinde de anlam kazanır. Totemik mit, belirli bir sosyal grubun ya da kabile üyelerinin doğaya, hayvanlara ve bitkilere kutsal nitelikler atfettikleri eski bir inanç sistemidir (Koto, 2024). Örneğin, bir kabile toplumu kendi totem hayvanını, kendini koruyan ve kimliğini belirleyen kutsal bir sembol olarak görür. Filmde de doğa, bu totemik mitin yansıması gibi hem koruyucu hem de zorlu bir güç olarak karşımıza çıkar. Karakterlerin doğayla olan mücadelesi, aynı zamanda bu totemik bağlılığın ve doğayla kurulan kutsal bağın sınanmasıdır. Bu, toplumlarda bilinen “soylu vahşi” mitiyle örtüşür; doğa ile iç içe yaşayan ve onunla uyumlu olan “Öteki”nin yaşam alanı olarak doğa, bir anlamda kutsal bir totemi temsil eder. Buna karşılık kent yaşamı modernleşmenin, teknolojik gelişmenin ve konforun merkezi olarak gösterilir; kent, düzen, rahatlık ve ihtiyaçla ilişkilendirilir. Ancak bu imajın altında kent yaşamının aynı zamanda yabancılaşma, karmaşa ve yüzeysellik gibi

olumsuz yönleri de örtük olarak bulunur. Kentin düz anlamı da modern yaşam alanlarını belirtir; yan anlamda da teknolojik ilerleme ve uygar yaşam ideallerini çağırıştırır. Böylece film, doğa ve kent arasındaki karşıtlığı yalnızca saf ve yoz, kaos ve düzen gibi ikilikler üzerinden değil; aynı zamanda mücadele ve konfor, zorluk ve yapaylık eksenlerinde de derinleştirir. Böylelikle film, doğa yaşamının yalınlığını yüceltirken Batı toplumunu dolaylı yoldan eleştirmektedir. Ancak bu eleştiri biçimi egzotikleştirici bir bakış açısı sunmakta ve yerli toplumu Batılı gözle “ilkel”, doğayla uyumlu, zararsız, bilinçsiz ve masum insanlar olarak yansıtmaktadır. Bu bakış açısı, uygar insanların “soylu vahşi” olarak nitelediği “Öteki”ne yönelik bir yabancılaştırma yaratmaktadır.

“Batılıların temel amacı, hedef bölgelerde yaşayan insanları barbar, ilkel, geri kalmış, vahşi, baskı altında, özgürleştirilmesi gereken ve modernleşmeye muhtaç olarak tanımlamak suretiyle sömürgecilğe meşru bir zemin hazırlamaktır. Bu durum postkolonyalizmin temelini oluşturmaktadır” (Çıtak, 2014, s. 563). Nitekim modernitenin mekânsal pratikleriyle postmodern duyarlılığın birleştiği noktada Batı’nın “Öteki”ni temsil etme biçimlerinin iktidar ilişkileriyle iç içe geçtiğini ve kültürel temsillerin çoğu zaman bu hiyerarşik yapıyı yeniden ürettiği belirtilmektedir (Harvey, 1997, s.218). Postmodernizm, bu tür temsiller aracılığıyla farklılıkları vurgularken onları ticarileştirmekte ve hâkim söylemin içine çekmektedir. Filmde yerlilerin kendi sesleri yoktur, Batılı dış ses onların yerine konuşur. Dış sesin anlatı yapısında gözlemlenen egzotik nesneler yer alır. Yönetmen bu filmde mizah unsurlarına sıklıkla yer vermektedir. Fakat bu mizah anlayışı bir üstten bakışı temsil etmektedir. Yerli toplumun Batı’ya ait nesneleri ve kavramları anlayamaması hâlinde bu durum izleyicide hem eğlence hem de medeniyet üstünlüğü duygusunu yaratmaktadır. Bhabha’ ya göre (2016, s. 301) birey, üstün olarak konumlandığı ötekinin kültürel yapısını, kendi kültürel referanslarıyla uyuşmayan, baskın ve yabancı bir yapı olarak algılamaktadır.

Tablo 1. Anlatıcı, doğa ve kent sahnelerinin gösterge dizgesi



	Doğa	Mekân
	Çöl	Kent
	Mücadele, çatışma, yırtıcı hayvanlar	Konfor, teknolojik, modernlik

Görsel 2. Uçaktan düşen “Coca-Cola” şişesi

Filmin bu sahnesinde Xi karakteri, çölde yürürken gökyüzünden geçen bir uçağı görür. Uçaktan içecek şişesi düşer ve karakter bu nesneyi alarak ailesine götürür. Şişenin yere düşmesi, Batı’nın fazlalıklarının “Öteki”lere sızmasının başlangıcını sembolize etmektedir. Aynı zamanda Batı kültürünün maddi simgesi olarak da anlamlandırılabilir. Göstergebilimsel açıdan değerlendirildiğinde içecek şişesi, yalnızca bir tüketim nesnesi değil; Batı kapitalizminin ve kültürel hegemonyasının temsilidir. Bu şişenin yere düşmesiyle başlayan olaylar zinciri, Batı’nın “uygarlaştırıcı” müdahalesinin simgesel bir anlatımıdır. Film boyunca şişenin yol açtığı çatışmalar, Batılı olmayan yaşam tarzlarının rasyonel olmayan, hatta çocukça olarak temsil edilmesine hizmet eder. Bu da Batı’nın üstünlük söylemini pekiştirmektedir. Said’in (1978, s. 2-3) belirttiği üzere, “Oryantalist söylem” Doğu’yu Batı’nın karşıtı olarak konumlandırır; akıldışı, egzotik ve geri kalmış bir “Öteki” olarak sunulan Doğu, bu tür temsiller yoluyla hem tahakküm altına alınır hem de Batı’nın modernliğine meşruiyet kazandırmaktadır. Burada “öteki”, Batı’nın kendini tanımlarken dışsallaştırdığı, “farklı” ve “eksik” olan figürdür. Yerli karakter saflığı ve doğaya yakınlığı bir yandan idealize edilirken, öte yandan modernleşmeye muhtaç bir eksiklik olarak kodlanır. Uçak ise Batılıların teknolojik ilerlemesini ve yerel topluma üstünlük kurma çabasını temsil eder. Batı’ya ait bu teknolojinin gökyüzünde süzülerek gitmesi, Batı toplumunun Tanrılaşmasının bir göstergesidir. Aynı zamanda teknoloji, yerli toplum için ulaşılmaz olanaksız bir gücü simgeler. Uçak, dünyaya bir yerden bir yere taşıma hizmeti sunan, küreselleşmeye ivme veren bir ulaşım aracıdır. Uçak, aynı zamanda teknolojik ilerlemenin, üstünlüğün ve medeniyetin bir sembolü ve taşıyıcısıdır. Bu teknoloji yerli toplumlar için bir travmadır. Zira uçak doğa akışını bozan bir mekanik ve gürültünün kaynağıdır. Uçağın düz anlamına bakıldığında gökyüzünde seyahat eden teknolojik bir ulaşım aracıdır. Ancak yan anlam bakımından Tanrısal bir güç ile ilişkilendirilir, gökyüzünde süzülmesi ilkel toplum tarafından insanüstü bir varlığın habercisi ya da Tanrıların aracı olarak algılanır. Uçağın gökten bir nesne bırakması birçok toplumun kültürel kodlarında yer alan bir yaratılış mitinin izlerini taşır. Bu yaratılış miti, insan yaşamının başlangıcını Tanrılar tarafından gökten gönderilen bir nesne, bilgi ya da güçle açıklar. Örneğin, Afrika mitolojisinde Tanrıların gökten yeryüzüne bir mesaj ya da armağan göndermesiyle insan yaşamı başlar. Bu mitlerde gökten gelen nesne insanlık için bir dönüm noktasıdır: hem düzen kurucu bir bilgiyi

temsil eder hem de beraberinde karmaşayı getirir. Bu anlam örüntüsü, modern anlatılarda da sürdürülür. Filmin olay örgüsü bu mitik örüntüyü tekrar eder. Gökyüzünden düşen içecek şişesi, ilkel kabile tarafından sıradan bir nesne olarak değil, Tanrılardan gelen kutsal bir mesaj olarak yorumlanır. Şişe, toplumda bir devinim yaratır: üretkenliği artırır, iş bölümü oluşturur ve yeni davranış kalıplarını tetikler. Ancak aynı zamanda kıskançlık, kavga ve bölünme gibi olumsuzluklara da neden olur. Tıpkı yaratılış mitindeki gibi, gökten gelen nesne hem bilgi hem kaos taşır. Bu bağlamda uçak, yalnızca bir ulaşım aracı değil, mitolojik düzlemde de Tanrılarla insanlar arasında aracı olan bir güç olarak kurgulanır. Gökyüzünden düşen nesne, mitolojik anlamda ilk günahın ya da ilk bilginin temsili hâline gelir. Anlam örüntüsü, gökten gelenin bilinmeyenle karşılaşmayı, düzenin dönüşümünü ve yeni bir çağın başlangıcını simgelemesi üzerine kuruludur. Bu bağlamda şişe yalnızca camdan yapılmış işlevsel bir nesne olmaktan çıkarak Tanrısal bir armağan gibi algılanmakta ve mitsel bir anlam kazanmaktadır.

Öte yandan ilkel karakter ve ailesi, şişe gibi yeni bir nesneyle karşılaştıklarında büyük bir şaşkınlık yaşamakta ve Tanrıların bu nesneyi neden göndermiş olabileceğini sorgulamaktadırlar. Şişe, Tanrılar tarafından gönderilmiş gizemli bir nesne olarak algılanmakta; bu durum, nesnenin yalnızca fiziksel olmasının ötesine geçerek sembolik bir anlam kazanmasına yol açmaktadır. Böylece şişe, yalnızca bir nesne değil, aynı zamanda toplumsal dönüşüm ve mitolojik anlamlandırmanın tetikleyicisi hâline gelir. Düz anlamda şişe camdan yapılmış içerisinde su bulunan sıradan ve işlevsel bir tüketim nesnesidir. Ancak yan anlamda şişe, Tanrılar tarafından gönderilmiş kutsal, mucizevi ve doğaüstü bir armağan olarak algılanır. Nesne böylelikle gündelik kullanım değerinin ötesine geçerek dinsel, kültürel ve ideolojik anlamlarla yüklü bir sembole dönüşür. Barthes'ın miti bu noktada önemli bir teorik çerçeve sunmaktadır. Şişenin, Tanrı tarafından gönderilmiş yararlı bir araç olduğuna dair inançla kabile üyeleri onu farklı amaçlar için kullanmaya başlarlar. Nesneye yüklenen bu faydacı anlam, kabile toplumunun şişeyi bir "araç" olarak görmesini mümkün kılmaktadır. Ancak zamanla şişenin aile içi anlaşmazlıklar ve huzursuzluklara yol açması, bu teknolojik nesnenin yalnızca işlevsel değil aynı zamanda toplumsal yapıyı olumsuz etkileyen bir unsur olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda şişe, Batı teknolojisinin özellikle modern araçların ilkel toplumlarda yarattığı sarsıcı etkilerin bir sembolü olarak okunabilir. Barthes'ın teknolojiye dair mit eleştirisi de burada belirginleşmektedir: Modern teknolojik nesneler yalnızca pratik faydalar sağlamamakta, aynı zamanda ideolojik anlamlar taşıyarak toplumlar üzerinde güçlü etkiler yaratmaktadır. Yaşanan olumsuzluklar nedeniyle aile, şişeden kurtulmaya karar verir ve nesneyi toprağa gömer. Ancak şişe, üzerindeki kan kokusunu alan vahşi bir hayvan tarafından bulunduğu yerden çıkarılır ve çocuklar yoluyla yeniden aileye döner. Bu dönüş, ailenin şişeyi "lanetli" olarak nitelendirmesine neden olur; çünkü bu noktadan itibaren felaketler ardı ardına gelmeye başlar. Böylece şişe, onlar için uğursuz bir objeye dönüşür. Aile, şişeyi gökyüzüne göndererek Tanrılara iade etmeye çalışır, fakat bu çabaları sonuçsuz kalır. Bu durum, mitin kolayca ortadan kaldırılamayan ve farklı biçimlerde sürekli geri dönen doğasını gösterir (Barthes, 2006, s. 115–123). Başlangıçta kutsal ve faydalı olarak görülen nesne, zamanla tehlikeli ve uğursuz bir hâl alır. Şişe etrafında oluşan mit kırılır ve tersine döner; ancak yok olmaz, farklı biçimlerde varlığını sürdürmeye devam eder. Teknoloji miti, bu kırılmanın hem simgesi hem de eleştirisidir; modern bireyin kendi yarattığı güce duyduğu inanç ve korkunun iç içe geçtiği bir anlatı modelidir. Bu süreç Barthes'ın mit anlayışının değişken ve ideolojik doğasına dair tanımıyla örtüşmektedir. Şişe, yalnızca işlevsel bir araç olmanın ötesinde aileyi bölen, inanç sistemlerini sarsan ve toplum içinde yeni anlam ağları oluşturan bir sembol hâline gelmiştir. Nesnenin, kabile üyelerinin inançlarını etkilemesi ve olaya faydacı bir yaklaşımla yaklaşılması, modern teknolojinin kutsal görülen yapılar üzerindeki dönüştürücü etkisini de açığa çıkarır.

Bu bağlamda anlatının temelini oluşturan dönüşüm, teknoloji mitinin toplum üzerindeki çok katmanlı etkilerini gözler önüne serer. Teknoloji miti, modern toplumların kendi yarattıkları araçlara yüklediği çelişkili anlamları içerir: Bir yandan ilerleme, refah ve kurtuluşun simgesi olarak görülürken, öte yandan insanı "mega yapının basit bir dişlisi" hâline getirerek özgürlüğünü kısıtlayan ve yabancılaştırmaya yol açan bir güç olarak da değerlendirilir. Mumford'un (1996, s.18) deyişiyle, makine çağı, teknik bir sistem olmasının yanı sıra toplumu şekillendiren ve insan özgürlüğünü azaltan bir yaşam şeklidir. Dolayısıyla bu mitin işleyişi, yalnızca teknik gelişmelere değil, insanın teknolojiyle kurduğu kültürel ve psikolojik ilişkiye de ışık tutar. Anlatının anlam örüntüsünde bu mit iki yönlü biçimde işlenir: önce umut, sonra tehdittir. Başlangıçta teknoloji, tıpkı televizyonun icadıyla yaşandığı gibi mucizevi bir buluş olarak algılanır; toplum için bir sıçrama noktası, bir aydınlanma aracıdır. Bu aşamada teknolojiye kutsallık atfedilir, o bir tür "modern tanrı" işlevi görür. Ayrıca "teknolojinin kültürle olan uzun süreli, samimi ve yakın ilişkisinden dolayı güvenilmekte ve itaat edilmektedir" (Postman, 2006, s.12). Ancak zamanla bu güvenin ve itaatın yerini tedirginlik alır. Televizyonun zaman içinde aile içi ilişkileri zayıflatması, kültürel homojenleşmeye yol açması ve bireyleri edilgenleştirmesi gibi etkileri, teknolojik ilerlemenin yalnızca dışsal değil, aynı zamanda anlamsal bir dönüşüm yarattığını gösterir. Anlam örüntüsü burada netleşir: teknoloji, kurtuluş, teknoloji ve tehdittir. İnsan eliyle yaratılan bu araç, önce bireysel ve toplumsal kurtuluşun anahtarı gibi sunulur; ardından bu aracın yarattığı bağımlılık, kontrolsüz yayılım ve değer kaybı, toplumda bir çöküş korkusunu doğurur. Bu anlamda teknoloji miti hem bir ütopyayı hem de bir distopyayı aynı anda bünyesinde barındıran simgesel bir

yapıya sahiptir. Teknolojik ilerlemeye yüklenen bu çift yönlü anlamı alegorik bir yapıda sunar. Olay örgüsünde teknolojik bir nesnenin ya da yeniliğin topluma girişi, önce dönüşüm ve umut, sonra ise çözülme ve kaygı doğurur. Böylece anlatı yalnızca teknolojik gelişmeleri değil, bu gelişmelerin insan anlam dünyasında yarattığı kırılmaları da görünür kılar.

Bu anlatımda, kabile yaşamının doğayla uyumlu, dengeli ve paylaşımcı yapısıyla modern yaşamın getirdiği bireysellik, mülkiyet ve hırs arasındaki ikilem izleyiciye güçlü bir şekilde hissettirilir. Şişe, burada yalnızca bir nesne değil, kültürel bir müdahalenin, modern dünyanın simgesidir. Berman'ın (1990, s.28) ifadesiyle modernizm, “insanların hem birbirleriyle hem de kendi iç dünyalarıyla çelişkili biçimlerde ilişki kurduğu bir yaşam tarzıdır.” Bu bağlamda şişe, geleneksel yaşamla modern dünyanın çelişkili değerleri arasındaki gerilimi sembolize eder ve bu yeni nesne toplumun dengesini bozarak çatışmaların fitilini ateşler. Geleneksel yaşamın döngüsüne dışarıdan dayatılan bu yabancı unsur toplumun dengesini bozar ve çatışmaların fitilini ateşler. İzleyiciye modernitenin her zaman bir “ilerleme” değil, kimi zaman yıkıcı bir kırılma olduğu mesajı yan anlam olarak verilir. Bu kırılmayı yalnızca modernizm üzerinden değil, Şaylan'ın eleştirisi olan postmodernizm açısından da okumak mümkündür. Şaylan'ın (1994, s.15) belirttiği gibi, postmodernizm “akıl, bilim ve ilerleme gibi modernizmin temel dayanaklarının geçerliliğini sorgulanmasına yol açar.” Tüm bu çerçevede bir topluma dokunan bir başka toplum yapısı gibi bir anlam katmanı karşımıza çıkar. Bu da şişe üzerinden Amerika tarafından doğaya atılan bir kimyasal madde (çöp) ya da bir füze gibi olumsuz anlamda farklı, dengeyi sarsan hatta tehdit içeren bir şeydir. Bu bağlamda şişe, evrensel bir faydanın taşıyıcısı gibi görünse de yerel yaşama uyumsuzluğu ve yarattığı yıkımla, postmodern eleştirinin tam da işaret ettiği o tekil ve mutlak anlatıların sorgulanmasına yol açar. Bhabha'nın (2016, s. 318) belirttiği gibi bu işaret, kültürün ‘özne’ sine ve değişimin tarihsel bir etkileyici unsuruna dönüşmektedir. Söz konusu Batı'ya ait bir kültürel ürün, kabilenin sosyal yapısının bozulmasına neden olur.

Nesnenin ilkel toplum yapısını bölmesi, yıkıcı etkiler bırakması ve çatışma yaratması, sömürgecilik sonrası kültürel bozulmanın bir simgesi olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda söz konusu nesne, Batı'nın kültürel değerlerinin üstünlüğünü ve buna karşılık “Öteki” olarak konumlandırılan yerel toplumun geri kalmışlığını bilinçaltına işleyen bir göstergedir (Çıtak, 2023, s. 564). Antonio Gramsci'nin (1971, s. 328) hegemonya kavramı çerçevesinde, bu nesne yalnızca maddi değil, aynı zamanda ideolojik ve kültürel bir taşıyıcı işlevi görür. Gramsci'nin belirttiği gibi, egemen sınıfın kendi değerlerini toplumun tüm kesimlerine “doğal” ve “evrensel” olarak kabul ettirme süreci, bu tür kültürel araçlar yoluyla işler. Ancak bu kültürel taşıma ve dayatma biçimi, postmodern kapitalizmin dinamikleriyle birlikte daha da görünmez ve yaygın bir hâle gelmiştir. Fredric Jameson'ın (2022, s. 87) “Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı” adlı eserinde belirttiği gibi, postmodernizm yalnızca bir estetik ya da kültürel yönelim değil, geç kapitalizmin mantığını tüm toplumsal yaşama yayan bir ideolojiye dönüşmüştür. Bu bağlamda, söz konusu nesne örneğin, gökten düşen cam şişe salt bir araç değil, küresel kapitalizmin kültürel yayılmacılığının ve meta fetişizminin simgesidir. Yerel topluluğun bu nesneye verdiği tepki, yalnızca bilinmeyene karşı bir korku değil, aynı zamanda postmodern kapitalizmin içerdiği kültürel metalaştırmaya karşı bir direniştir. Jameson'a göre, postmodernizmin ayırt edici özelliklerinden biri olan “tarihsel duyarlılığın yitimi” (historical amnesia), burada nesnenin yerel bağlamdan kopuk şekilde ortaya çıkmasında gözlemlenir. Yerli toplum, bu nesnenin geldiği tarihsel ve kültürel arka planını bilmediğinden onunla kurduğu ilişki de parçalı, travmatik ve yabancılaştırıcıdır. Jameson'ın kavramsallaştırdığı şekilde, “simülakra” dünyasında anlamın sabitliği yok olmuş, nesneler gösteren olarak kendi bağlamlarından koparılmıştır. Cam şişe de işlevsizliği içinde bile hâlâ anlam üretmektedir; ancak bu anlam, yerli kültürde şiddet, bölünme ve felaket olarak tezahür eder. Nesne ilk olarak gökyüzüne kutsala iade edilmek istenir; ancak şişenin yere düşüp kızın başına çarpması, kutsal düzenin de artık bu nesneyi reddettiğini ve modern dünyanın “ilahi” olanla bağının koptuğunu imler. Yerli birey, nesneyi gökyüzüne gönderemediğinde, onu yeryüzüne toprağa gömer. Bu sahne, Jameson'ın postmodern çağda anlamın yokluğuna ve yüzeyde dolaşan göstergelere yaptığı vurguyla örtüşür. Şişe, anlamını yitirmiş bir kutsal armağan değil, metalaşmış bir artıktır. Yerel toplumun bu nesneye karşı verdiği mücadele hem Batı merkezli modernizmin hem de onun geç aşaması olan postmodernizmin hegemonik kültürüne karşı bir öz savunma olarak okunabilir. Batı'nın kültürel hegemonyası, bu bağlamda yalnızca ekonomik ya da siyasi değil, kültürel kodlar ve gündelik yaşam araçları yoluyla da derinleşen bir iktidar biçimidir. Yerel toplumun bu nesneye karşı mücadele vermesi, kendi geleneksel kültürel değerlerini savunmasının bir parçasıdır. Altmetninde “gönderilen yararlı şey/obje” aslında atıktır, boş bir şişedir. Oysa şişe dolu ve objeyle ilk kez karşılaşmamış olsa – yararlanabilir, çölde serinleyebilir; ancak boş şişeyle de ilk etapta ilkel yaşamda yarar konusu gözetilir. Bu bağlamda, düz anlamında atık olan şişe, yan anlamında alıcısına yarar sağlayabilecek potansiyele sahipken bu haliyle işlevsiz kalan, fakat ilk kez gören için yine de bir anlam ifade eden bir nesneye karşılık gelir.

Karakterin şişeyi Tanrıya iade etme çabası, Batı'nın kültürel yapısından kurtulmanın bir simgesi olarak açıklanmaktadır. Bunun yanı sıra, şişenin yerel toplumun kültürüne ters düşmesi, onların bu nesne karşısında yaşadığı yabancılaşmanın bir göstergesidir. Karakterin şişeyle tanışması, Batı'nın kültürel değerlerini farkında

olmadan benimseme çabasının bir sembolü olduğu kadar, karakterin bu sembole karşı gösterdiği tepki ve duruş da Batı kültürüne karşı bir eleştiriyi simgeler. Şişe aynı zamanda kapitalist değerleri temsil etmektedir. Yerel toplum, Batı'nın maddi kültürünü reddettiği hâlde bu şişeyi “ilahi” niteliklerle yüceltmektedir. Bu göstergeler karşısında Batı'nın “Öteki”ne yönelik bakış açısının hem romantize edilerek hem de hiyerarşik bir şekilde sunulduğu görülmektedir. Şişenin yerel toplum tarafından kendi kültürel yapılarından bir kurtarıcı olarak sembolize edilmektedir.

Tablo 2. Uçak ve içecek şişesi sahnelerinin gösterge dizgesi

Gösterge	Nesne	Nesne
Gösteren	Uçak	Gökyüzünden düşen içecek şişesi
Gösterilen	Medeniyet, teknolojik ilerleyiş, Tanrı ve üstünlük	Tanrının gönderdiği armağan, Batı kültürünün simgesi ve Batı'nın yükünden arınma çabası



Görsel 3. Xi'nin Batılı insanlarla karşılaşması

Film, yerel bir topluluğun üyesi olan Xi karakterinin, Tanrının gönderdiğine inandığı boş bir cam şişeyi bulmasıyla başlar. Yerel karakter bu objenin topluluğunda kıskançlık ve huzursuzluk yarattığını fark ederek, onu dünyanın sonuna götürmeye karar verir. Yolculuğu sırasında ilk kez modern dünyaya ait bireylerle karşılaşır ve bu karşılaşmalar Xi'nin gözünden şimdiye dek gördüğü en garip ve çirkin insanlarla karşı karşıya olduğunu, bu insanların neden bu kadar çok giyindiğini merak eder; yine Batılı anlatıcıyla aktarılır. Kadın karakterin çalılıkların arasında sıkıştığı bir sahnede, modern görünümlü bir erkek figür onu kurtarmaya çalışır. Bu girişim başarılı olur; ancak bu sırada kullandıkları araba bir dala takılır. Ardından yerel figür, kadın figürüne cam şişeyi uzatmak ister fakat kadın figür bu davranışı kaba bulur ve yerel figürü dışlar. Bu noktada kadın figür, yerel insan figürünü “küçük ilkel insan” olarak tanımlar. Bu tanımlama, bireyin kendisinden farklı olanı anlama çabası yerine onu etiketlemesi ve dışlaması üzerinden “Öteki” kavramını görünür kılar (Kaya & Kaya, 2019, s.342). Düz anlamda yerel figür, yabancı olduğu modern bireylerle karşılaştığında iletişim kurmaya çalışan sade bir insandır. Yan anlamda ise o, Batılı göz tarafından egzotikleştirilmiş, indirgenmiş ve özneliği yok sayılarak “ilkel” olarak etiketlenmiştir. Kadın figür, yerel figür ile karşılaştıktan sonra modern erkek figürüne karşı giderek yakınlık göstermeye başlar. Başta herhangi bir erkeğe yönelmiş değildir; ancak modern erkek figürünün varlığı, yerel figüre kıyasla onda bir tür güven ve merak duygusu uyandırır. Bu durum, tanıdıklık ve yabancılık arasındaki ikilemi yansıtarak “biz” ve “Öteki” arasındaki sınırların nasıl kurulduğunu ve zamanla nasıl dönüşebileceğini ortaya koyar. Filmdeki diğer bir sahnede yerel erkek figürü, motoruyla gelen sakallı bir yabancıya rastlar ve onu sakallı bir maymuna benzeterek “kıllı adam” adını verir. Bu karşılaşmalar, yerel figürün kendi kimliğini koruma çabası ile modernliğin sunduğu karmaşık, değişken ve yabancılaşmış dünyası arasında sıkıştığını gösterir. Richard Sennett'in de (2008, s.48-49) belirttiği gibi, modern toplumda bireyin tutarlı bir kimlik geliştirmesi giderek zorlaşmakta; sürekli değişen koşullar, bireyin benliğini sürdürmesini ve anlam dünyasını korumasını zorlaştırmaktadır. Yerel figürün modernlikle teması, onun karakterinde bir aşınmaya yol açmasa da bu aşınma tehdidini sürekli hissettirmektedir.

İlkel yaşamın temsilcisi olan yerel erkek figürün tıraşlı oluşu ile modern bireyin kıllı ve dağınık görünümü arasında kurulan ironi, görünüme dayalı algıların sorgulanmasına neden olur. Düz anlamda Batılı karakterler, motorla dolaşan, sakallı ve teknolojik aletler kullanan kişilerdir. Yan anlamda ise Batı medeniyetinin temsilcisi olarak sunulur ve kendi kültürel normlarını evrenselmiş gibi dayatırlar. Film, bu sahnelerde erkek figürlere yönelik alaycı bir söylem geliştirerek, “küçük ilkel insan” ya da “kıllı adam” gibi tanımlamalarla kültürel ve fiziksel stereotiplere başvurur. Batı, bu karaktere sömürgeci bir bakış açısıyla yaklaşır ve onu antropolojik bir nesne biçiminde sunar. Şaşkınlık ve merak duyguları, Batı izleyicisinin eğlencesi için estetize edilir. Sahnede bireyin bakışı temkinli ve meraklı olarak gösterilir; ancak izleyiciye sunulan çerçeve tamamen Batı merkezlidir. Öte yandan, modern yaşamın simgeleri olan nesneler (araba, silah, telsiz), Batı uygarlığının hem üstünlüğünü hem de bilinmezliğini temsil eder. Düz anlamda Batılı karakterlerin kullandığı nesneler ileri teknoloji ürünleridir. Yan anlamda ise bu nesneler, Batı'nın gelişmişliğini vurgularken yerel karakterin yetersizliğini örtük biçimde ima eder. Giyim tarzı da bu ideolojik çerçevede anlam kazanır: Batılı yaşam biçiminin evrensel bir norm olarak dayatıldığını gösteren giysiler, çoğunlukla dikişli, terzi görmüş ya da hazır giyim şeklindedir; bu da onların teknolojik bir üretim sürecine bağlı olduğunu ve modernliğe aidiyetlerini gösterir. Buna karşılık, yerel toplumun giysileri doğayla uyumlu, dikişsiz (makinesiz) biçimdedir; bu giysiler doğrudan bedene sarılır ya da örtülür. Bu tür giyim tarzı, doğaya aidiyetin ve

bozulmamış insan imgesinin bir göstergesi olarak hem romantize edilir hem de aşağılayıcı biçimde “ilkel” olarak temsil edilir. Giysi bu bağlamda yalnızca bir örtünme aracı değil, aynı zamanda medeniyetin ve kültürel aidiyetin bir göstergesi olarak anlamlandırılır. Çıplaklık ya da dikişsiz giysiler, doğayla bütünleşmiş yaşam tarzının bir simgesi olarak sunulurken; modern, yapısal giysi formları Batı'ya ait medeniyet göstergeleri olarak yüceltilir. Modern kıyafetlerle ilk karşılaşma anları ise karakterin bu nesnelerle kurduğu ilişki üzerinden komiklik ya da gariplik şeklinde sunularak, kültürel yabancılaşmanın ve anlam boşluğunun bir yansımasına dönüşür. Düz anlamda Batılı figürler fabrika üretimi giysiler giyerken, yerel figür doğal kumaşları bedene sarar. Yan anlamda ise giysi, medeniyetin ve kültürel aidiyetin göstergesi hâline gelir; Batılı giysiler ilerleme ve düzeni temsil ederken, yerel giysiler ilkel ve geri kalmış olarak kodlanır. Modern kıyafetlerle ilk karşılaşma anları ise karakterin bu nesnelerle kurduğu ilişki üzerinden komiklik ya da gariplik şeklinde sunularak, kültürel yabancılaşmanın ve anlam boşluğunun bir yansımasına dönüşür.

Yerel toplumun dili filmde yalnızca anlaşılmas sesler olarak sunulur; bu tercih, iletişimsizliği ve kültürel mesafeyi vurgulayan temel bir anlatı aracıdır. Yerlilerin diliyle Batılıların dili arasındaki fark, kültürlerarası uçurumu gözler önüne serer. Geleneksel bir yaşam tarzı süren bu figürün otomobiller, silahlar ve kıyafetler gibi Batı'ya ait unsurlarla karşılaşması, Bhabha'nın (2016, s.246-247) melezlik anlayışında olduğu gibi sabit kültürel kimliklerin sarsılmasına neden olur. Film boyunca yaşanan bu tür karşılaşmalar hem yerliler hem de Batılılar üzerinde yabancılaştırıcı etkiler yaratır. Postkolonyal bağlamda “Öteki”, Batı'nın kendisini tanımlayabilmek için dışladığı, farklı olarak kodladığı Doğu'yu ya da sömürgeleştirilmiş toplumu temsil eder. İlkel karakterle Batılıların ilk karşılaşması, Batı'nın merkezde olduğu bir bakış açısıyla “Öteki”ni nasıl kurguladığını net biçimde gösterir. Bu figür, doğayla uyumlu, masum ve ilkel olarak sunulurken; karşısındaki insanlar modern, teknolojik olanaklarla donatılmış ve güçlü bireyler olarak resmedilir. Böylece Batı, kendi üstünlüğünü doğal bir durum gibi gösterir.

Filmdeki karşıtlıklar, Batı'nın üstünlüğünü ima eden bir söylemi besler. Ancak bu söylem zaman zaman hicvedilerek sorgulanır; örneğin sade ve huzurlu yaşamın, Batılıların kaotik yaşamına göre daha anlamlı olduğu ima edilir. Geleneksel figürün gözünde bu nesneler doğaüstü ya da büyüsel olarak algılanır. Beden dili ve jestler incelendiğinde, yaklaşımın meraklı ve saygılı olduğu görülürken, Batılıların tutumu kimi zaman küçümseyici kimi zaman öğretici bir pozisyondadır. Bu beden dili farkı, güç dengelerinin bir göstergesidir. Sahne Batılı izleyicinin, farklı olanı “egzotik bir figür” olarak algılamasını kolaylaştıracak şekilde kurgulanmıştır. Saflik ve dünyaya bakış açısı, modernliğe karşı nostaljik bir doğallık olarak sunulur. Bu anlatı, Batı'nın “Öteki”ni kendi anlam evrenine göre çerçevelemesinin ve anlamlandırmasının tipik bir örneğidir. Sonuç olarak, “Batı'nın kültürel hegemonyası; farklı olanı dışlayarak, olumsuzlayarak ve egzotikleştirerek kendini üstün konumlandığı bir yapı olarak açığa çıkar” (Mutman, 1996, s. 32). Bu figürün kültürü yalnızca bir arka plan ya da ilginçlik unsuru olarak yer bulur. Bireyselliği ve öznelliği göz ardı edilerek Batı'nın merceğinden görülen bir “Öteki”ye dönüştürülür. Böylece egzotikleştirilmiş, “Öteki”leştirilmiş ve pasifleştirilmiş bir figür haline gelir.

Tablo 3. Karakter sahnelerinin gösterge dizgesi

Gösterge	İnsan	İnsan	Nesne
Gösteren	Xi	Batılı insanlar	Kıyafet
Gösterilen	İlkel, saf, kaba, vahşi, yarı çıplak, eğlenceli	Modern, bilgili	Uygarlık, kontrol, düzen, gelişmiş



Görsel 4. İlkel insan karakterinin mahkemeye çıkışı

Film, yerli erkek karakterinin yabancı bir dünyaya adım attığında karşılaştığı durumlar, onun kendi değer sistemiyle modern dünyanın kuralları arasındaki farkı çarpıcı biçimde ortaya koyar. Doğayla uyum içinde yaşamaya alışmış olan yerli karakter karşısına çıkan her canlıyı ortak kaynakların bir parçası olarak görür. Ancak medeniyetin kuralları bambaşkadır. Uzun bir yolculuğun ardından bir hayvan sürüsüyle karşılaşan yerli karakter, okunu kullanarak bu hayvanlardan birini avlar. Hayvanın sahibi durumu fark eder ve polis çağırmaya gider. Ne olup bittiğini anlamayan yerli karakter, kısa süre sonra gelen polis tarafından tutuklanır ve mahkemeye çıkarılır. Yerli karakter Batı'nın hukuk sistemiyle yüzleşir. Ancak gerçekleştirdiği eylem, onun toplumsal yapısında suç olarak tanımlanmadığı için bu karşılaşma ontolojik bir yabancılaşmaya işaret eder. Karakterin geldiği toplumda hukuk, ceza, adalet ya da kurumsallaşmış normatif yapılar bulunmadığından, Batı'nın hukuk sistemi onun için hem

anlaşılmaz hem de işlevsizdir. Bu bağlamda yargı mekanizması kültürel farklılıkları dikkate almaksızın tüm bireyleri evrensel bir normlar dizgesi çerçevesinde değerlendirerek farklı olana tahammülsüzlüğünü ortaya koyar. Yerli karakterin hücrede kendisine sunulan yemeği reddetmesi, bu hukuk sistemine karşı sözsüz ve sembolik bir direniş olarak değerlendirilebilir. Karakterin masumiyeti, Batılı izleyiciye çoğu zaman egzotik bir mizah unsuru olarak sunulur; bu temsil biçimi, egemen ideolojinin “Öteki”yi indirgemeci ve araçsallaştırıcı yaklaşımlarına işaret eder. Batı’nın hukuk sistemi, kendi normatif çerçevesine uymayan davranışları suç kategorisine dahil ederek “Öteki”yi dönüştürme, düzeltme ve kontrol altına alma yönündeki sömürgeci arzusunu yeniden üretir. Nihayetinde yerli karakterin serbest bırakılması da Batılı karakterlerin inisiyatifiyle gerçekleşir; bu durum, “Öteki”ne tanınan özgürlüğün bile Batı merkezli bir düzenleme içinde mümkün kılındığını gösterir. Bunun yanı sıra yerli karakter kendi dilini konuştuğu için yalnızca bir çevirmen aracılığıyla iletişim kurabilir. Bu durum, sistem içindeki dışsal ve anlaşılmaz konumunu daha da belirginleştirir. Dil farklılığı, postkolonyal bağlamda “Öteki”leştirilmenin en görünür göstergelerindendir. Mahkeme salonundaki hâkim, otoriter mimari yapı ve resmi dil, Batı hukuk sisteminin iktidarını temsil eder. Hâkimin kürsüdeki konumu ile yerli figürün sade görünümü ve davranışları arasındaki zıtlık, Batılı ile yerli arasındaki hiyerarşik farkı gözler önüne serer.

Batılı sistem resmiyet ve düzenle simgelenirken; yerli birey ise doğallık, içgüdüsellik ve kurnalsızlıkla betimlenir. Bu tür semboller, Batı değerlerinin üstünlüğünü ima eden göstergelerdir. Mahkeme salonu modernizmi simgelerken, avcı figürü doğayı temsil eder. Mahkeme düz anlamıyla hukuki kararların verildiği yargı organıdır, burada yalnızca bir adalet mekânı değildir. Aynı zamanda yan anlamıyla Batı’nın temsil ettiği otoriteyi, düzeni ve modern hukuk sisteminin ideolojik üstünlüğünü sembolize eder. Bu karşılaşma, yerli bir bireyin Batı kurumlarınca yargılanmasını göstererek sömürgeci adalet anlayışının ideolojik doğasını açığa çıkarır (Spivak, 1988, s. 285). Film, Bay Seng adlı bir öğretmenin okula ayakkabısını getirmek üzere yola çıktığı bir sahneyle açılır. Ancak Seng, arabasını kontrol edemeyerek sınıfa olaylı bir şekilde girer. Bu sekans, özellikle “Çıplak Silah” ve “Mr. Bean” gibi absürt komedi örneklerini anımsatır. Öğrenciler, Seng’in sakarlığına gülerken bu mizahi atmosfer modernitenin teknik donanımlarına rağmen bireyin acizliğini gösterir. Aynı sahnede ilkel bir insan karakter arabayı “yuvarlak bacaklı hayvan” olarak tanımlar. Bu tanım, teknolojiye kendi kavramsal çerçevesiyle anlam yükleyen “Öteki” figürünün epistemolojik farkını görünür kılar. Bu bağlamda, Batı-merkezli bilgi sistemine dışsal kalan karakter, aynı şekilde Said’in “Oryantal Öteki” kavramıyla ilişkilendirilebilir: Anlaşılmaz, egzotik ve farklıdır. Bu erkek karakterin ait olduğu kabileden alınarak polislerce yakalanması ve mahkemeye çıkarılması, modern hukukun “Öteki”yi nasıl sistem içine çekerek ona normlar dayattığını gösterir. İlkel karakter, bir keçiyi öldürdüğü gerekçesiyle yargılanır ve üç ay hapis cezasına çarptırılır. Oysa onun kültürel bağlamında avcılık-toplayıcılık doğaldır, yaşamsaldır. Bu nokta, “Öteki”nin kendi değer sisteminin görmezden gelinmesiyle birlikte nasıl cezalandırıldığını açıkça ortaya koyar. Bay Seng, ilkel karakterin bilgisine hayran kalır ve onun hayvanlar ve bitkiler konusundaki bilgisinden dolayı “ekoloji uzmanı” olarak göreve başlamasını sağlar. Bu sahne modernitenin kendi çıkarına hizmet ettiği sürece “Öteki”ye yer açtığını gösterir. Postkolonyal literatürde bu durum “yarı-kabul” olarak adlandırılır: “Öteki”, sistem içinde araçsallaştırılarak kabul edilir.

Hikâyenin devamında grup, bir aslanla karşılaşır. Ana karakter arabaya binerek uzaklaşırken, arkadaşları altına saklandıkları için araçta kalamaz ve kaçmak zorunda kalırlar. Ağaca tırmanırlar; ancak “kıllı adam” ağacı eğdikçe aslana yaklaşır. Bu sahnede doğa hem tehlike hem de sığınma yeri olarak ikili bir anlam taşır. Ağacın eğilmesi, uygunsuz biçimde doğaya müdahalenin sembolik sonucudur. İlkel karakter, aslanın üstüne gitmeye karar verir. Aslında bu, geleneksel korkutma ve yönlendirme tekniklerinden biridir. Karşısındaki bir aslan olsa da bu taktik işe yarar ve aslan kaçır. Bu durum, “Öteki”nin sahip olduğu bilgi ve tekniklerin Batı tarafından tanınmayan değerini gösterir. Aynı zamanda doğayla kurulan ilişki de modern insanın kaybettiği içgüdüsel bilginin temsidir. Film boyunca karakterler öfke ya da nefret göstermez; yaşadıkları absürt olaylar hakkında konuşmak bile istemezler. Bu, modern bireyin travmayı bastırma eğilimini yansıtırken, “Öteki”nin sözel olmayan sezgisel yaşam biçimini de ima eder.

Tablo 4. Xi’nin mahkeme sahnesinin gösterge dizgesi

Gösterge	Mekân
Gösteren	Mahkeme
Gösterilen	Batı’nın kontrol ve düzen aracı, otorite, normlar, suç, adalet



Görsel 5. Batılı yenilikler ve kültürel hiyerarşi

Steyn karakteri, otomobiliyle Batı'dan gelen öğretmen kadın figürünü gideceği yere götürür. Düz anlamda kadın figürü, köy çocuklarına ders vermesi bakımından eğitimci olarak işlev görür. Ancak yan anlamda bu kadın modernlik, medeniyet ve bilgi taşıyıcısı olarak sunulur. Düz anlamda yerel toplumun çocukları ise eğitim alanında gelişme sürecinde olan bireylerdir. Yan anlamda ise bilgiye muhtaç, geri kalmışlığı ve modernleşme ihtiyacını temsil ederler. Bu karşıtlık, farklı toplulukları eksiklik ve yoksunluk temelinde tanımlayarak, öznenin (modern öğretmenin) kendi konumunu üstün ve merkezî bir yere yerleştirmesine olanak tanır. Benzer türden karşıtlık ilkel denilen yerli toplumlar için yapılmış; bilgisiz, eksik ve yasaları olmayan bir toplumu tanımlayarak kurulmuştur (Keyman, Mutman & Yeğenoğlu, 1996, s. 11). Steyn, Kalahari Çölü'nde otomobili kullanması da Batı dünyasının hız ve kontrol ideolojisinin bir simgesidir. Yerli toplum bu aracı anlaşılmaz ve doğaya yabancı bir nesne olarak görür. Xi, garip bir ses duyar ve kendine doğru bir hayvanın geldiğini görür. Oradaki hayvan arabadır, kendi kültürel değerlerine yabancı bu sembol, Batılı teknolojinin “Öteki”yi baskıladığının bir göstergesidir. Bu bağlamda film hem kültürel hem ideolojik hem de teknolojik Batılı değerlerin öteki kavramı perspektifiyle sorgular. Xi, uygar insanlardan ayrılır ve Tanrının gönderdiği şeyi iade etmek için tekrar yola çıkar. Filmin sonunda Xi, etrafını saran bulut ve sisleri görünce Tanrıya ulaştığını düşünür ve şeyi sisle kaplı boşluğa atar.

Tablo 5. Steyn'in otomobil ve Thompson'un öğretmenlik sahnelerinin gösterge dizgesi

Gösterge	İnsan	Nesne
Gösteren	Uygarlık ve eğitim taşıyıcı figür	Teknoloji, ulaşım aracı
Gösterilen	Batı'nın medeni oluşu	Kontrol ideolojisi, hız

Film, Batılı değerlerin, teknolojinin ve ideolojinin “öteki” üzerindeki etkisini simgesel düzlemde ele almaktadır. Steyn'in otomobilinin düz anlamı fiziksel olarak bir ulaşım aracı olmasının yanı sıra yan anlam bakımından modernlik ideolojisinin ve Batı medeniyetinin simgesi olarak da yorumlanabilir. Öte yandan, bu araç yerli toplum açısından teknolojinin kültürel olarak yabancı ve doğayla uyumsuz olduğunu gözler önüne sermektedir. Filmde Xi'nin şeyi Tanrıya iade etme yolculuğu, Batı medeniyetinin dayattığı değerlerden kaçışı ve özüne dönüş arayışını temsil eder. Otomobilin bir “hayvan” gibi algılanması ise Batılı göstergelerin yerli kültür tarafından nasıl farklı ve hatta tehditkâr algılandığını gösterir. Buna ilişkin film, Batılı göstergelerin (insan, nesne, teknoloji) anlam dünyasını sorgularken; kültürel çatışmayı, yabancılaşmayı ve ideolojik üstünlüğü eleştirel bir gözle yansıtır. Tanrının gönderdiği nesnenin geri verilmesiyle film, Batı'nın dayattığı medeniyetin gerçekte herkes için geçerli olmadığını, her kültürün kendi anlam dünyasında değerlendirilmesini ortaya koyar. Bir okulun silahlı kişilerce basılıp rehin alınmasıyla başlayan anlatı, eril karakterler üzerinden kurgulanan bir kurtarma öyküsünü merkezine alır. Filmdeki karakter dağılımı, Batılı “ben” ile Batı dışı “Öteki” arasındaki klasik ayrımı pekiştirici niteliktedir. Doğada iz süren ve “ilkel” olarak temsil edilen karakter, kültürel açıdan geri, doğayla iç içe ve eğitimsiz bir figürdür. Buna karşılık doktora yapan Avrupaî karakter, bilimsel bilgiye sahip, akılcı ve kontrol sağlayıcıdır. Aralarında yer alan ve fiziksel görünüşüyle dikkat çeken “kıllı adam”, dil tercümesi yapan melez bir figür olarak işlev görür. Bu dağılım, Said'in (1978, s. 2) işaret ettiği gibi, Batı'nın kendisini rasyonel ve medeni olarak konumlandırırken, Doğu'yu ve yerli olanı irrasyonel ve egzotik biçimde “Öteki”leştirme pratiğinin bir örneğidir. Silahlı karakterler, kadınları ve çocukları dahi rehin alabilecek kadar “ahlak dışı” ve “tehditkâr” bir yapıdadır; bu özellikleriyle doğrudan “Öteki” olarak kodlanırlar. Modern karakterlerin şiddete başvurmadan, uyuşturucu iğnelerle çözüm üretmeleri, Batı'nın kendini “şiddet karşıtı” ve “insani” olarak sunma çabasının bir uzantısıdır. İlkel karakterin düşman kampına sızmak için bir haberci kızın yerine geçmesi, sahte kimlikler ve kılık değiştirme üzerinden kurulan kültürel sınırların geçirgenliğine işaret eder. Ancak bu geçirgenlik, her zaman Batı'nın lehine işler: ilkel karakter, Batılı planın parçası olur; onun bireysel kahramanlığı dahi Batılı akıl tarafından yönlendirilmiştir.

Filmin sonunda çatışmaya katkısı olmayan bir karakterin kahraman ilan edilmesi, Batı öznesinin kendi anlatısını nasıl merkeze aldığını gösterir. Bhabha'ya göre (1994, s. 89), “Öteki”nin temsili hiçbir zaman sabit değildir; Batı, “Öteki”ni hem aşağılar hem de onunla ilişkilenerken kendi kimliğini inşa eder. Burada “ilkel” figürün kahramanlık yapmasına rağmen nihai başarıyı Batılı karakterin hanesine yazılması, Batı'nın “Öteki” üzerinden kendi üstünlüğünü kurduğu iktidar dilinin devamıdır. Modern karakterin ilkel karaktere para vererek teşekkür etmesi, maddi ve sembolik değerler üzerinden kurulan üstünlük ilişkisine işaret eder. İlkel figürün buna karşılık dua etmesi ya da dilekte bulunması, onun “rasyonel olmayan” ve “çocuklaştırılmış” bir karakter olarak resmedilmesine neden olur. Film boyunca ilkel karakterin “küçük dilenci” şeklinde etiketlenmesi, sömürge sonrası anlatıların tipik bir “Öteki”leştirme stratejisidir. Bu tür etiketlemeler, “Öteki”nin toplumsal hiyerarşide alt bir konuma yerleştirilmesinin dilsel aracı haline gelir (Said, 1978, s. 207). Filmde modern erkek figürün kadın karakter

karşısındaki sakarlığı, bilimsel gücün toplumsal beceriyle örtüşmediğini vurgularken, heteronormatif bir romantik ilişkiyle dengelenir. Kadının kahkahası ve olumlu tepkisiyle Batılı karakterin “insani” yanı görünür kılınır. Bu anlatının sonunda ilkel karakterin şişesine kavuşarak uçuşuma atması ve kabilesine dönmesi, “Öteki”nin ait olduğu yer merkezin dışına geri itilmesiyle sonuçlanır. Batılı anlatı “Öteki” ile geçici bir etkileşim yaşamış, fakat filmin sonunda onu kendi çevresine iade etmiştir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışma, Batı kültürünün “Öteki”ni algılayış ve yansıtış biçimlerini, sinema gibi güçlü bir kültürel aktarım aracı üzerinden değerlendirmiştir. Sinema, ideolojilerin, kültürel kodların ve toplumsal belleklerin yeniden üretildiği bir sunum alanıdır. Bu bağlamda sinemasal metinlerde “Öteki”nin nasıl ortaya konduğu, Batı’nın kendi kimliğini nasıl kurduğu ile doğrudan ilişkilidir. Postkolonyal kuram, “Öteki”nin yansıtılışına dair eleştirileriyle merkezdeki güç yapılarının kültürel anlatılar aracılığıyla nasıl meşrulaştırıldığını ve sürdürüldüğünü ortaya koymaktadır. Bu bağlamda yapılan çözümlemeler “Öteki”nin genellikle “doğal”, “ilkel”, “eksik” ya da “egzotik” olarak temsil edildiğini ve bu temsiller aracılığıyla Batı’nın kendi kültürel üstünlüğünü yeniden ürettiğini göstermektedir. Sinema aracılığıyla inşa edilen “Öteki” temsilleri, Batı’nın kültürel hegemonyasını pekiştirmekte ve postkolonyal eleştirilerin temelini oluşturan merkez-çevre ayrımını yeniden üretmektedir. Bu nedenle sinema yalnızca estetik bir anlatı aracı değil, aynı zamanda kimlik, aidiyet ve güç ilişkilerinin sorgulanması gereken ideolojik bir alandır. Postkolonyal kuram perspektifinden bakıldığında “Öteki”nin temsiline dair her anlatı, aynı zamanda Batı’nın kendini nasıl gördüğüne ve dünyayı nasıl kurguladığına dair bir söylemdir. Bu bakımdan “Tanrılar Çıldırılmış Olmalı” filmi, yüzeyde kültürel farklılıkları mizahi bir dille ele alıyor gibi görünse de derin yapısal katmanları incelendiğinde Batı merkezli ideolojik kodların yeniden üretildiği bir anlatı formu olarak karşımıza çıkmaktadır. Göstergebilimsel analiz, filmde kullanılan dil, mizansen, karakter betimlemeleri ve kültürel temsiller aracılığıyla Batı’nın yerli toplumu hem egzotikleştiren hem romantize eden hem de aşağılayan çelişkili bakışını ortaya koymaktadır. Bu çelişkili temsil biçimi yerli toplumu bir yandan doğaya uyumlu, saf ve bozulmamış bir topluluk olarak resmederken, öte yandan onların modern dünyaya uyumsuz, naif ve yönlendirilmeye muhtaç bireyler olarak kurgulanmasına neden olmaktadır.

Film boyunca Batılı karakterlerin akılcı, çözümleyici ve kurtarıcı rollerde konumlandırılması; buna karşılık yerli karakterin edilgen, sevimli fakat yönlendirilmesi gereken bir “öteki” olarak sunulması, Batı’nın kendi kimliğini “Öteki” üzerinden kurma biçimini destekleyen görsel ve anlatsal karşıtlıklar yaratmıştır. Karakterler temsilleri işlevsellikleriyle de ön plana çıkmıştır. “Kıllı adam”, Avrupalı ve ilkel insan arasında tercümanlık yapar. Coğrafyayı tanıyan ilkel insandır. Teknolojiyi kullanansa Avrupaî insandır. Kadın figür de dil öğretmektedir. Böylece filmde birer iş bölümü göstereninde, gösterilenin de temsili karakter inşası yaratılmıştır. Bu karşıtlıklar yalnızca bireyler düzeyinde değil, doğa-kent, gelenek-modernite, ilkel-uygar gibi ikili karşıtlıklar üzerinden de pekiştirilmekte; böylelikle Batı’nın üstünlüğünü doğal ve kaçınılmaz bir gerçeklik gibi sunan ideolojik bir anlatı formu inşa edilmiştir. Filmde sembolik düzeyde taşıdığı anlam açısından içecek şişesi, yalnızca bir nesne olmanın ötesine geçerek, modern kapitalist dünyanın kültürel ve ideolojik ürününün bir temsili hâline gelmiştir. Yerli topluluk için bu nesnenin taşıdığı anlamın yarattığı dönüşüm, Batı modernitesinin yerli yaşam üzerindeki etkisini ve bu etkinin kültürel düzeyde nasıl bir kırılmaya yol açtığını gözler önüne sermiştir. Aynı şekilde doğa ile kent arasındaki karşıtlık, filmdeki mekânsal kullanımlar ve mizah öğeleri de bu ideolojik ayrımları besleyen ve yeniden üreten göstergeler olarak işlev görmektedir.

Bu bağlamda film, her ne kadar ilk bakışta kültürel farklılıklara dair bir anlayış ve empati geliştirme amacıyla gibi görünse de göstergebilimsel analiz sürecinde ortaya çıkan anlam katmanları, bu yapının aslında postkolonyal eleştirinin merkezine yerleştirdiği temsil ve güç ilişkilerini yeniden ürettiğini göstermektedir. Dolayısıyla *film*, Batı kültürünün “Öteki”ne dair geliştirdiği bakış açısını sinema aracılığıyla nasıl inşa ettiğini ve meşrulaştırdığını anlamak açısından bir örnek teşkil etmektedir. Bu noktada kültürel emperyalizm teorisinde vurgulandığı gibi “iletişim sistemleri yalnızca teknik araçlar değil, aynı zamanda egemen ideolojilerin taşıyıcısı olarak işlev görür ve küresel güç dengelerinin yeniden üretildiği ideolojik aygıtlar hâline gelir” (Schiller, 1976, s. 9). Öte yandan filmdeki kültürel temsillerin Batı merkezli bakış açısıyla kurgulanması Schiller’in belirttiği üzere Batı’nın medya ve popüler kültür araçlarıyla kendi değerlerini evrenselleşmiş gibi sunarak kültürel emperyalizmi pekiştirmesinin sinemasal bir örneği olarak değerlendirilebilir. Sonuç olarak bu analiz, filmin yüzeysel olarak masumane görünen mizahi anlatısının altında yatan ideolojik ve kültürel kodları açığa çıkarmış; Batı’nın “Öteki”ni tanımlama, konumlandırma ve sınırlandırma biçimlerini gözler önüne sermiştir. Buna ilişkin “*Tanrılar Çıldırılmış Olmalı*” filmi, postkolonyal bir okumayla değerlendirildiğinde, Batı’nın kültürel hegemonyasının bir yansıması olarak okunabilir. Yapılan incelemeler sonucunda filmin göstergebilimsel analiz yöntemi açısından herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır; bu nedenle yapılan araştırma alandaki bu boşluğu doldurmayı ve gelecekte yapılması planlanan araştırmalara katkı sunmayı hedeflemektedir. Bu çerçevede postkolonyal kuram ile göstergebilimsel

analizin kesişim noktasında yeni bir tartışma alanı ve özellikle Afrika toplumuna odaklanan görsel analiz çalışmalarına yöntemsel bir katkı sağlaması da araştırmanın temel amaçları arasındadır. Ayrıca bu araştırma, sinema metnlerinin ideolojik yapılarını analiz etmede göstergebilimsel yöntemin sunduğu olanaklardan yararlanarak kültürel temsillerin eleştirel bir perspektifle incelenmesine yönelik akademik farkındalığın artırılmasına dikkat çekmektedir.

KAYNAKÇA

- Akmeşe, E. (2020). Ötekileştirmenin Diyalektiği Bağlamında Bireyin Varoluşsal Bunalımı Üzerine Bir Analiz: Çoğunluk 2010. *Middle Black Sea Journal of Communication Studies*, (1)5, 57-64.
- Aslan, M. (2018). Türk Sinemasında Öteki Karakter: Üçüncü Sayfa Filminde Ötekilik. *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (5)2, 65-76.
- Barnard, A. (1992). *Hunters and herders of southern Africa: A comparative ethnography of the Khoisan peoples*. Cambridge University Press.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Barthes, R. (1988). *The Semiotic Challenge*. Basil Blackwell, Oxford.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven* (M. Rifat & S. Rifat, Çev.) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Barthes, R. (2006). *Mitolojiler* (S. Karamık, Çev.) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Berman, M. (1990). *Katı olan her şey buharlaşıyor: Modernizm deneyimi* (A. B. Güçlü, Çev.) İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bhabha, K. H. (2016). *Kültürel Konumlanış* (Tahir Uluç, Çev.) İnsan Yayınları, İstanbul.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, New York.
- Cesaire, A. (2005). *Fransız Irkçılığının Fikri Temelleri Sömürgecilik Üzerine Söylev*, Tercüme Güneş Ayas. Doğu Kütüphanesi, İstanbul.
- Chandler, D. (2007). *Semiotics: The Basics*. Routledge, Londra.
- Çıtak, E. (2014). Postkolonyalizm ve Batı Sinemasında Doğu-Batı Ayrımına Yönelik Postkolonyal Öğeler. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (7)2, 561-578.
- Demir, M. (2008). *Sinemada "Öteki"*. Marmara Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, İletişim Bilimleri Bilim Dalı. Doktora Tezi.
- Gramsci, A. (2013). *Hapishane defterlerinden seçmeler* (A. Fethi, Çev.) Belge Yayınları, İstanbul.
- Hall, S. (2017). *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*, (İ. Dündar, Çev.) Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu Kültürel Değişimin Kökenleri* (S. Sungur, Çev.) Metis Yayınları, İstanbul.
- Hooks, B. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. South End Press, Massachusetts.
- İliter, S. (2024). Afrika Kıtasına Kameradan Bakmak: Tanrılar Çıldırılmış Olmalı Filmi Üzerinden Afrika Algısı. *Uluslararası Afrika Sempozyumu* (s. 344-349). İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Jameson, F. (2022). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı* (C. Gönenç, Çev.) Alfa, İstanbul.
- Kaya, M. K. (2019). *Çingenelerin Ötekileştirilmesi Bağlamında Korkoro Filmi Üzerine Dekonstrüktif Bir Okuma*. *Sinefilozofi Dergisi*, (4)8, -356.
- Koto, K. (2024, Mayıs). Totemizm Nedir? Sosyolojide Totem Kavramı. [ulukayin.org: https://ulukayin.org/totemizm-sosyolojide-totem-kavrami/#google_vignette](https://ulukayin.org/totemizm-sosyolojide-totem-kavrami/#google_vignette) adresinden alındı.
- Mutman, M. (1996). *Oryantalizmin Gölgesi Altında: Batı' ya Karşı İslam*. F. Keyman, M. Mutman, & M. Yeğenoğlu içinde, *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark* (s. 25-70). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mumford, L. (1996). *Makine Efsanesi* (F. Oruç, Çev.) İnsan Yayınları, İstanbul.
- Namaz, Y. (2018). *Ousmane Sembene Sinemasında Postkolonyal Söylemin Çok Katmanlı Analizi*. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Gazetecilik Bilim Dalı. Doktora Tezi.

- Özkantar, Ö. M. (2024). Ötekinin Ötekisi Olmak: Türk Sinemasında Travesti Kimliğine Dair Eleştirel Bir Analiz. *The Journal of Social Science*, (8)16, 147-167.
- Postman, N. (2006). *Teknopoli Yeni Dünya Düzeni*. Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- Said, E. (1998). *Oryantalizm (Doğubilim) Sömürgeciliğin Keşif Yolu*, (N. Uzel, Çev.) İrfan Yayınevi, İstanbul.
- Schiller, H. I. (1976). *Communication and cultural domination*. Routledge, New York.
- Sennett, R. (2008). *Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri* (B. Yıldırım, Çev.) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sertakaya, S., & Subaşı, Ö. (2024). Çağdaş Türkiye Sinemasında “Ötekilerin” Temsili: Tepenin Ardı Üzerine Bir İnceleme. *Medya ve Sanat Çalışmaları Dergisi*, (7) 39-51.
- Sholat, E., & Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Routledge, Londra.
- Spivak, G. C. (1988). *Can the Subaltern Speak? Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson & Lawrence Grossberg. University of Illinois Press, Urbana.
- Şaylan, G. (1994). *Postmodernizm*. Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.