

Antik Çin Sarayının Mitolojik Temsili: *Son İmparator* Filminin Göstergebilimsel Analizi

Yasemin DEMİR

Yüksek Lisans Öğrencisi

Kurumu: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

yasemin.demir1938@gmail.com

ORCID ID: 0009-0009-9382-7333

Makale Bilgileri / Article Information

Makale Türü / Type : İnceleme Makale / Research Article

Geliş Tarihi / Received : 14 Aralık / December 2024

Kabul Tarihi / Accepted : 21 Ocak / January 2025

İntihal / Plagiarism

Bu makale, benzerlik programı ve en az iki hakem tarafından incelenmiş olup intihal içermediği teyit edilmiştir.

This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.

Öz

Kitle iletişim araçlarındaki teknolojik yenilikler göstergebilimi diğer dallarda kullanılmasına aracı olmuştur. Bu bağlamda sinemada görselliğin öncelendiği ve göstergebilim ışığıyla film sahneleri yorumlanabilme, anlam yaratılabilmektedir. Göstergebilim, anlamdırmalar ve yorumlamalarla ilintili bir ana bilim dalıdır. Bu anlam yaratma gösterge, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkilerden doğmaktadır. Göstergebilim yaklaşımı, sinema araştırmalarında hem teorik bir çerçeve oluşturmak hem de analiz yöntemi olarak önemli bir yer tutmaktadır. Bu yaklaşımla, sinemada kullanılan görsel, işitsel unsurların anlamlarını çözümleyerek filmlerin toplumsal, kültürel ve dilsel bağlamlarında nasıl bir anlam elde edildiğini anlamaya yönelik bir yöntem sunmaktadır. Bu çalışmada göstergebilim analiz yöntemi kullanılmıştır. Roland Barthes'ın göstergebilim yaklaşımı temel alınarak *Son İmparator* filmi analiz edilmiştir. Filmde Antik Çin'in gelenekleri ve kültürel değerleri sembolik anlatımla sunulmaktadır. Çin'in Yasak Şehir'de mitolojik hayvan figürlerine ağırlık verildiği görülmüştür. Bu gizemli mitolojik figürlerin sarayları koruduklarına inanılmaktadır; Antik Çin'in gelenekleri ve kültürel değerleri

sembolik anlatımla sunulmaktadır. Bu durum toplumun kendi örf ve adetlerine bağlı kalındığının göstergesidir. Çalışmanın temel amacı, Son İmparator filmi göstergebilim yaklaşımıyla analiz etmektir; ayrıca Çin halkının dini ritüellerini kullandıkları sembolik hayvan figürleri anlamlandırmayı hedeflemektedir. Film, birer anlamlandırma aracı olarak düşünüldüğünde önemli olabilmektedir. Bu analiz sonucunda Çin'in yaşam tarzlarındaki önemli sembolleri, kültürel değerleri ve dini inançları gösterge dizgeleriyle ortaya çıkarılmıştır. Aynı zamanda Yeni Çin Cumhuriyeti geleneğine göre Yasak Şehir'deki toplumsal değerlerin geçmişten günümüze kadar sürdüğü görülmüştür. Bunun yanı sıra saray içinde, mimari yapılarda ve kıyafetlerde kullanılan hayvan figürleri önemli bir unsur hâline gelmiştir. Hayvan figürlerinden biri olan ejderha sıklıkla kullanılmıştır. Bu ejderha simgesi gücü, ihtişamı, merhameti ve statüyü temsil etmektedir. Filmin ışık tasarımına bakıldığında genellikle doğal aydınlatma tercih edilmiş ve öne çıkan semboller belirginlik kazanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Göstergebilim, Barthes, Sembolizm, Son İmparator

Mythological Representation of the Ancient Chinese Palace: Semiotic Analysis of The *Last Emperor* Movie

Abstract

Technological innovations in mass media have been instrumental in the use of semiotics in other branches. In this context, visibility is prioritized in cinema and film scenes can be interpreted and meaning can be created with the light of semiotics. Semiotics is a main science related to interpretations and interpretations. This creation of meaning arises from the relationships between the sign, the signifier and the signified. The semiotics approach has an important place in cinema research both as a theoretical framework and as a method of analysis. With this approach, it offers a method for analyzing the meanings of the visual and auditory elements used in cinema and understanding how meaning is obtained in the social, cultural and linguistic contexts of films. In this study, semiotic analysis method was used. Based on Roland Barthes' semiotic approach, The *Last Emperor* was analyzed. In the movie, the traditions and cultural values of Ancient China are presented through symbolic expression. It was observed that mythological animal figures were emphasized in the Forbidden City of China. These mysterious mythological figures are believed to protect the palaces; the traditions and cultural values of Ancient China are presented through symbolic expression. This is an

indication that the society adhered to its own customs and traditions. The main purpose of the study is to analyze the *Last Emperor* and aim of this study is to analyze the film with a semiotic approach; it also aims to make sense of the symbolic animal figures that Chinese people use in their religious rituals. Film can be important when it is considered as a means of signification. As a result of this analysis, important symbols, cultural values and religious beliefs in Chinese lifestyles are revealed through sign strings. At the same time, according to the tradition of the New Republic of China, it was seen that the social values in the Forbidden City have continued from the past to the present. In addition, animal figures used in the palace, architectural structures and clothes have become an important element. The dragon, one of the animal figures, was frequently used. This dragon symbol represents power, splendor, compassion and status. When we look at the light design of the movie, natural lighting is generally preferred and the prominent symbols become prominent.

Keywords: Cinema, Semiotics, Barthes, Symbolism, The Last Emperor

GİRİŞ

Toplum, çevresindeki dünyayı anlamak ve yorumlamak için sembollere ve metaforlara anlam yükler. Göstergebilim, bu anlamları ve onların ardındaki dizgeleri inceleyen bir yaklaşımdır. Genel olarak, evrendeki her durumun bir anlam ifade ettiği ve bu anlamların zamanla değişip çoğaldığı kabul edilir. Bu yaklaşım, anlamı var ederek belirli soyut dizgelerin ve sembollerin örtük mesajlarını açığa çıkarmaktadır. Bu çerçevede insanlar etrafındaki varlıkları ve nesnelere anlamlandırarak belirli kodlamalar yapmaktadır. Göstergebilim yaklaşımıyla bu kodlara anlamlar yüklenmektedir. Bilim ve teknolojinin hızlı gelişimi, görsel iletişim alanında önemli değişimlere yol açmıştır (Güneş, 2023, s. 333). Bu yenilikler, göstergebilimin disiplinler arası bir yöntem olarak kullanımını yaygınlaştırmıştır.

Göstergebilim, anlamı oluşturan dizgelerin işleyişini incelemeye odaklanır. Anlamı yaratan göstergelerin bileşimi yalnızca betimleme yapmaz, aynı zamanda dizgeleriyle anlamın inşa edilmiş biçimini yeniden konumlandırır. Göstergebilim, toplum yaşamını anlamlandırmak için bir okuma yöntemi sunar. İnsanlar, dünyadaki nesne ve görselleri birbirleriyle ilişkilendirerek yeni anlamlar oluşturur. Bu yaklaşım, bazen dil, söz ya da nesnelere üzerinden bütüncül bir analiz yapmayı hedefler. Bu bağlamda “göstergebilimin kendisi gibi 20. Yüzyılda gelişimini sergileyen sinema ile çakıştığı görülmektedir” (Sivas, 2012, s. 528). Diğer farklı alanlar gibi

sinema da göstergebilimden yararlanmaktadır. Sinema anlamı yaratan en güçlü araçtır. Dolayısıyla sinema sanatı kurguya başvurarak anlamı inşa eder ve gerçek yaşamın yansımalarını vermektedir.

Göstergebilim çalışmalarının bünyesinde olan gösterge genel anlamıyla kendisi dışında başka şeyleri sembolize eden ve buna ilişkin temsil ettiği nesnenin, sembolün, dil ya da sözün yerini tutabilecek nitelikte olan biçimsel olgulardır. Özellikle de dilsel, simgesel, çağrışımlar gibi gösterge düzleminde yer almaktadır. Bu düzlemin anlamı fiziki olgulardan oluşmaktadır. Bunun dışındaki zihinsel bağlamlar var olan iki bileşenden meydana gelmektedir. Gösteren, göstergeden algılananlardır. Gösterilen, göstergenin göndermede bulunduğu zihinsel terimlerdir (Barthes, 1993, s. 82). Anlam sadece kelimelerle değil, aynı zamanda işaretler, semboller, metaforlar, imgeler ve beden diliyle de oluşturulmaktadır. Ayrıca toplumsal ve kültürel yapılar içerisinde de göstergelerin yer aldığı savunulmaktadır. Bunun yanı sıra gösterge dizgesinin, gösteren ve gösterilenle inşa ettiğini, anlamı yaratarak içeriği kurduğu söylenebilmektedir. Barthes, anlamlandırma konusuna değinerek simgesel unsurlara nitelik kazandırmaktadır. Aynı zamanda mit, sembol, metafor gibi öğelerin kültürel ve toplumsal bağlamlar bakımından anlamlandırma süreçlerinin olduğunu söylemektedir.

Barthes'ın teorisinde gösterge dizgesi düz ve yan anlam olarak da ifade edilebilmektedir. Barthes'ın düz anlamı gerçeği olduğu gibi gösterirken yan anlam da gösterilenin ardında yatan gizil mesajları ortaya koymaktadır (2003, s. 182). Özellikle de sinema sahnesinde verilen düz anlam izleyiciler tarafından kolay anlaşılıyorken, yan anlamla zorlanmaktadır. Bu bakımdan sinemanın görsel ve işitsel özelliğiyle anlam yaratılabilmektedir. Bu nedenle de sinemada her plan/sekans bir gösterge barındırmaktadır. Göstergeler filmin her sahnesinde görülebilmektedir. Öte yandan Barthes, sinema anlatılarının yapısını analiz etmek için sembollerin içerisine gizlenmiş kodlara bakmaktadır. Semboller belirli mesajlar ve mitolojik öyküler barındırmaktadır. Dolayısıyla Barthes, kültürel anlamları kapsayan göstergeler bileşimini genişleterek anlam birimini yaratmaktadır. Bu çalışmada *Son İmparator* filmi göstergebilim analiz yöntemiyle çözümlenmiştir. Yorumlama ve anlam yaratma açısından filmin biçimsel ve anlatı yapısı irdelenmiş; film üzerinden alınan sekanslar göstergebilimle çözümlenmiş ve tablolar çıkarılmıştır. Filmde verilen hayvan sembolleri ve nesnelere mitolojik açıdan incelenmiştir. Çalışmada ortaya çıkan bulgular sonuçta verilmiştir.

Araştırmanın Metodolojisi

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Antik Çin kültüründe yer alan hayvan figürlerinin ne anlama geldiklerini ve mitolojik olarak neyi ifade ettiklerini göstergebilim yaklaşım bağlamında incelemektir. Bunun dışında hayvan figürleriyle Çin toplumunun kültürel değerlerini ve inanışlarını ortaya koymaktır.

Çalışmanın Yöntemi

Çalışmaya *Son İmparator* filmi dâhil edilerek seçilen sahneler nitel araştırmalardan göstergebilim yöntemiyle analiz edilmiştir. Bu analiz yöntemi sosyal bilim çalışmalarında sıklıkla kullanılmaktadır. Göstergebilim yaklaşımı, film sahnelerinde ya da farklı alanlardaki görüntünün taşıdığı temsillerin ve anlamların analiz edilmesinde en önemli yöntemdir. Böylelikle görünen anlamın dışındaki anlama odaklanan göstergebilim kuramı, anlamı parçalamaktadır. Bunlar semboller, metaforlar, kodlamalar ve mitlerle anlamı yeniden kurmaktadır (Civelek & Türkay, 2020, s. 772). Yaşadığımız evren göstergelerle çevrili ve işaretlerin, nesnelere, sembollerin neyi temsil ettiği ya da ne anlama geldiğini bulmak önemli olmaktadır. Bu nedenle de çalışmada yer alan hayvan sembolleri ve nesnelere analiz edebilmek için göstergebilim yaklaşımının kuramcılarına başvurulmaktadır.

Bu çalışmada Roland Barthes'ın göstergeler teorisi ele alınmış ve film sahneleri çözümlenmiştir. Çalışmalarda Barthes'ın göstergebilim teorisi kültür, dil metin, sembol ve imgelerin çok katmanlı anlamlarını çözümlenmek amacıyla tercih edilmektedir. Özellikle film anlatılarında gösterge, gösteren ve gösterilen dizgelerinden sıklıkla yararlanılmaktadır. Filmlerde anlamın üretilmesi açısından Barthes'ın bu üç bileşeni kullanılmaktadır. Sembollerin, imgelerin ve metaforların örtük anlamlarını, iletilerini kültürel bağlamda ortaya çıkarmak amacıyla Barthes'ın göstergebilim yaklaşımı seçilmiştir. Bu yaklaşım, belirsiz anlamları açık ve anlaşılır hale getirmektedir. Aynı şekilde anlamlandırma süreçlerinde toplumun kültürel değerleriyle bir araya gelerek düz anlamın dışında başka bir anlam daha kurulmaktadır (Barthes, 1979, s. 87-88) Diğer yaklaşımcılardan Charles Sanders Peirce ise sembollerin, figürlerin ve anlamların nasıl kurulduğuna ilişkin kapsamlı bir teori ortaya koymuştur. Onun teorisi bütün sembolik sistemlerde ve işaretlerde anlamın var olduğunu vurgulamaktadır.

Peirce'in göstergebilimi üç ana kategoride değerlendirmek mümkündür; bunlar görüntüsel, belirti ve simgedir ve göstergeyi bir işaret ve ilişki ifadesi olarak görmektedir (Akt. Aytaş & Demir, 2024, s. 163). Christian Metz'in teorisi de sinemanın bir dil yetisine sahip olduğunu anlatmaktadır. Onun yaklaşımıyla birlikte dilin işitsel ve görsel öğeleri çözümlenmiştir. Dilbilimci Ferdinand de Saussure, gösterge, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyi irdelemektedir. Saussure' e göre dil bir göstergeler dizgesidir. Saussure, göstergenin gösterilenle birleşmesiyle kurulan bağın nedensiz olduğunu söylemektedir (1998, s. 111). Böylece her yaklaşımının teorisi anlamın üretilmesine dayanmaktadır. Öte yandan göstergebilim sadece metin çözümlenmekle kalmaz, müzik, reklam afişi, sinema, kültürel yapı, yaşam tarzları, tiyatro gibi alanları da incelemektedir. Bu bakımdan çalışma sinema filmiyle ilişkili olup Çin kültürel ve yaşam tarzını simgeleyen hayvan figürlerinin göstergeleri üzerinde durulmuştur. Ayrıca figürlerin mitolojik boyutu da literatür eşliğinde incelenmiştir.

1. Göstergebilim

Göstergebilim yaklaşımı, tam olarak 20. yüzyıl öncesi dönemleri kapsamaktadır. Bu yaklaşımın temel tanımı anlam yaratmaktır. Göstergebilim, genel tanımıyla görüntüler, reklam afişleri, sinema, tutkuların düzeni, resim, müzik yapıtı, trafik işaretleri, mimarlık düzenlemesi, tiyatro gösterisi, moda vb. alanlarda bütünsel bir anlam yaratma bilimidir (Eco, 1992, s. 113). Erkman'a göre (1987, s. 89) göstergebilim, gösterge dizgelerini inceleyen ve anlamı inşa eden bileşenleri (gösterge-gösteren-gösterilen) oluşturan bir ana daldır. Bu yaklaşımın temel konusu anlamı var etmektir; görünenin altında yatan gizil anlamları ortaya koymaktadır. Dolayısıyla göstergebilim, gerçek olanı akışı içerisinde konuyu ele alma kabiliyetine sahiptir. Bilim dalı olan göstergebilim, sadece trafik ışıklarıyla sınırlı kalmayıp çözümlenme açısından ilgi uyandırmayan görüntüleri de irdelemektedir. Sözgelimi görsel töz, kendini dilsel bir bildiriyle destekleyerek anlamlarını pekiştirmektedir; bunlar sinema, reklam, çizgi resimler ve basın fotoğrafları gibi durumlarda anlam aramaktadır (Firat, 2023, s. 312).

Öte yandan göstergebilim kuramının kurucuları olan Ferdinand de Saussure, Umberto Eco, Roland Barthes, John Locke ve Charles Sanders Peirce bu kuramla ilgili farklı görüşler öne sürmüşlerdir. Saussure' un göstergebilim teorisinde iki bileşen olan gösteren ve gösterilen gösterge dizgesinin oluşturucu konumundadır. Bu doğrultuda trafik ışıkları, tabelalar, renkler ve semboller gibi alanlar anlamı işaret etmektedir. Barthes' a göre göstergebilim, anlama dayalı

durumları ortaya koyan en temel ilkeleriyle dizgeleri betimlemeyi amaçlamaktadır. Barthes, bu yaklaşımını Saussure' un dilbilimsel yapısalcılığından devralmıştır. Saussure anlayışına göre dilin temel yurdu göstergeler dizgesidir; gösteren ve gösterilen bileşenidir. Barthes bu iki bileşenin şemasını oluşturarak gösterilenden yaratılan anlamları betimler ve yorumlar. Onun yaklaşıma bakışı, zihinsel bir tasarım ya da imgeye bağlı olarak ele alınmasına karşı çıkar. "Gösterilen, gösterenin bağlantısal iki ögesinden biridir. Onu gösterenin karşıtı yapan tek ayırım, gösterenin bir aracı kimliği taşımasıdır" (Barthes, 1979, s. 35). Barthes' ın bu görüşüyle gösterilenin hem göstergebilim hem de dilsel gösterge olarak uygulanabilir şeklindedir. Bu dizgeler gösterilene zemin oluşturarak aralarındaki bağlantısal anlamları teşkil etmektedir. Barthes da anlamlandırma konusunu diğer bir ifadeyle gösterge ve gösterilenin ilişkisel boyutuna sözleşimsel bir değer taşıdığı söylemini açıklamaktadır. Barthes, göstergebilim incelemelerini her olgunun, dilin, dizim ve dizge etrafında ele alınmasının mümkün olduğunu dile getirmektedir.

Barthes, anlamlandırmayı iki ana kategoride değerlendirmektedir; bunlar gösteren (anlatım) ve gösterilen (içerik) dizgeleridir. Birinci dizge düz anlam olup nesnelere görünür hâliyle anlam yaratmaya gönderme yapmaktadır. İkincisi ise yan anlam dizgesidir. Yan anlam dizgesi de göstergelerini kendi ekseninde göstereni oluşturmaktadır. Dolayısıyla "bir yan anlam dizgesi, anlatım düzleminin de bir anlamlandırma dizgesince oluşturulduğu dizgedir" (Barthes, 1979, s. 88). İlk dizge ikinci dizgenin gösterenini oluşturunca yan anlamı meydana getirir. Barthes, düz anlam dizgesinin devamlı yan anlam inşa ettiğini söylemektedir. Ona göre yan anlam ise gösteren ve gösterilenden oluşan bir bileşendir. Öyleyse yan anlam dizgesi toplumun kültür ve tarih dünyasını bu bileşen içerisinde incelemektedir. Barthes' ın yan anlam teorisinde mit ve çağrışım boyutlarının olduğunu, öznel (kişisel) yorumlar ve sosyo-kültürel olguları barındırdığı görüşü hâkimdir. Yaklaşım, mitlerin, sembollerin, metaforların belirsiz anlamını açık ve anlaşılır kılma amacındadır. Bu bakımdan anlatıların ve ideolojilerin analize edilmesinde de kullanılmaktadır. Onun yaklaşımında anlamın çok katmanlı olduğu ve anlamın sürekli yenilendiği vurgulanmaktadır. Öte yandan Barthes, ortaya koyduğu teorisini genişleterek dilin ötesinde kültürel sembolleri ve alternatifleri inceleyen bir bilim dalı yaratmıştır.

Peirce de göstergebilim teorisine dünyanın bir göstergeler sisteminden oluştuğunu ve dünyayı anlamlandırmayı amaçlamaktadır. Peirce göstergelere ilişkin teorisini sinema sanatına

uygulayarak bu bilimin sinema alanındaki rolünü daha da etkinleştirmiştir. Yine onun göstergeleri Barthes da olduğu gibi üç dizgelerden oluşmaktadır; bunlar görüntüsel, belirti ve simgeseldir. Peirce 'in göstergeler yaklaşımına göre üç dizgelerden belirtisel ve görüntüsel sinema alanında daha baskın olmuştur. Sinema yapımcıları “göstergeleri iletişim kurma amacıyla değil, göstergelerin belirttikleri şeyleri görme amacıyla kullanmaktadır. Dilin aksine film iletişim amacıyla kullanılmaz, filmin anlam ve anlamları vardır (Akt. Harman, 1985, s. 251). Diğer göstergebilim kuramcılarında Eco, gösterge dizgelerin kurallarının olduğunu ve sinemanın film anlatılarının dışında anlamlar kuralının varlığından bahsetmektedir. Öte yandan Eco, Saussure ve Peirce' den etkilenmiştir. Eco, Peirce'in izinden giderek yorumlama süreçlerine odaklanmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda sınırsız anlam yaratma fikrini ve kavram açısından sınırlandırmaları da Peirce'in göstergebilim yaklaşımı ışığında gerçekleştirmiştir. Böylelikle mutlak son anlamın elde edilemeyeceğini ve sınırsız anlam düşüncesini geliştirmiştir. Eco, dilbilimci Saussure' un yapısalcılığından etkilenmiştir. Bu nedenle nitelikli ve çoğul yorumlara yol açma yeteneğiyle var olduğunu ileri sürmektedir (Eco, 1992, s. 33). Dolayısıyla bir bilim dalı olan göstergebilim, anlam üretme sınırlarının olmadığını vurgulamaktadır. Bu yaklaşım sinema alanında da anlamı yaratma konusuyla ilgilenmektedir. Sinemada anlam yaratma ise söz, müzik, ses, görsel ve sembol ile gerçekleştirilmektedir.

2. Sinema Anlatılarında Göstergebilim

Günümüzde göstergebilim analiz tekniğinin önemi gitgide anlaşılmış ve bu tekniğin çalışmalarda sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bunun sebebi göstergebilim dizge ile iletişim araçları alanında her şeye tatbik etmesidir. Netice olarak bu teknik sinema, resim, müzik ve mimarlık gibi birçok alanda kullanılmaktadır. Bu bağlamda sinema da bir sanat dalı olarak kendisine has anlatım tarzı vardır. Filmdeki her sahne görüntüsü birer göstergeler düzlemidir. Bu göstergeler anlamı yaratmaya dayandırılmaktadır. İzleyici tam olarak fiziksel bir mekânla değil, gerçeğin göstergeler aracılığıyla oluşturulmuş, göstergelerin uzamında kavramsallaşan bir metin aracılığıyla filmi deneyimlemektedir (İlkdoğan, 2017, s. 2820). Genel anlamda göstergebilim dizgesi sinemadaki anlatımların nasıl oluştuğunu ya da seyircilere ne anlama geldiğini ortaya koyabilen bir profil kurmayı öneri olarak sunmaktadır. Bu öneriyle yaklaşım, perdeye verilen filmin izlenmesini mümkün kılan normları tespit etmeyi ve her birincil yapıyı ya da sinemaya has anlam kalıplarını teşkil etmeyi hedeflemektedir.

Christian Metz, göstergebilim ve sinemayı bir araya getirerek ilk çalışmayı ortaya koymuştur. Metz, sinemayı kolaylığın kurbanı olarak görmektedir; fazlasıyla sanat olan bu sinemanın, anlam konusunda kolaya kaçıldığını, fakat çözümleme açısından zor olduğunu söylemektedir. Ona göre sinema anlatıları bir dilden ibarettir. Metz, yaptığı araştırmalar doğrultusunda sinema anlatılarında doğal dil mi yoksa eklemli dil mi kullanıldığını karşılaştırmaktadır. Bu bağlamda sinemada bir dil yetisinin var olduğunu ve bu dil yetisinin eklemlemlerle ortaya çıktığını ifade etmektedir. Sinemanın doğal dili ses ve biçimlerden meydana gelmektedir. Metz göstergebilimi, sinemanın işaretlerini barındırmak ve dil temelli bir göstergebilim teorisinin öncelikli olarak sözsüz bir anlamlandırma biçimine uygulanmasından kaynaklanan sorunları ele almaktır (1974, s. 32). Ona göre sinema sınırsız bir dile sahiptir. Gerçekçi bir yönelmeyle birlikte motivasyon sağlanmış, görüntüsel ve doğal şeklini reddetme, sinema anlatısının işaretleriyle baş edemeyen bir göstergebilimi yaratmak zorundadır. Sinema perdesinde görülen her şeyin bir anlama dayandırıldığını söylemekte yarar vardır. Sinemanın en küçük yapısı olan çekimde dahi bir anlam yatmaktadır. Ayrıca görüntüden sese kadar anlamın oluşması mümkündür. Göstergebilimi genel hatlarıyla inceleyen Metz, sinemadaki anlam süreçlerini seyirciye iletilen mesajlara bağlamaktadır. Sinemada üretilen her anlam belirli kodlara dayandırılmaktadır.

Metz, sinemanın göstergebilim yaklaşımına dili uygun bulmaktadır. Diğer bir ifadeyle sinemanın dil yapısını incelerken göstergeler dizgelerini temel almaktadır. Metz'in bu yaklaşımı, göstergebilim ve sinema arasındaki bağı güçlendirmiştir (Akt. Aytas & Demir, 2024, s. 163). Bunun sebebi sinema dilinin daha düzenli ve iyi anlamlandırabilen bir düzlem olmasıdır. Öte yandan göstergebilim, sinemasal bağlamda anlamın nasıl oluştuğunu ele almaktadır. Sinemanın göstergebilimi, filmdeki sekansların sadece neler olduğunu dizmek değil, sinema iletileri ve kodları da incelemektedir. Bu kodlar filmin içerisinde var olmazlar; kodlar belirli mesajlar yoluyla ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla göstergelerin temel amacı filmlerin somut olarak üretilmiş şeklini ele almayı hedeflemektedir. Sinema sanatı yapısı gereği gösterilen dizgesini var etmektedir. Başka bir yaratıcılara gereksinim duymamaktadır. Çünkü sinemada gösterenle gösterilen birliktedir; bundan dolayı da izleyicilerin kendine özgü anlamlandırmaları vardır, böylelikle izleyiciler birer gösterge konumunda olmuştur (Özcan, 2013, s. 30). Filmlerin her sahnesi gösterendir, gösterilen ise temsilin ve sembolün oluşturduğu iletilerdir. Metz'e göre filmlerdeki gösterge, gösteren ve gösterilen bileşimin arasında çok mesafe yoktur. Çünkü sinema sanatına anlam yüklemek kolaydır, fakat açıklık getirmek zordur. Dolayısıyla izleyici kitlesi göstergeler dizgesiyle gördüklerini yorumlayarak açıklamaktadır. Bu

bağlamda düz anlamlar rahatlıkla yorumlanabilmektedir. Böylelikle sinemanın anlam üretme açısından diğer sanat dallarına göre daha kolay bir dili olduğu düşünülmektedir (Aydingüler, 2023, s. 15).

Sinema sekansları /plan göstereni vermektedir. Bu sekansların temsil ettiği nesnelere, sözler de gösterileni oluşturmaktadır. Sinemanın göstergebilim üçgeni film anlatılarının anlam ile ilintili olduğu vurgulanmaktadır. Bu bağlamda gösterge, gösteren ve gösterilen bileşeni arasındaki bağdan çıkan sonuç anlamın kurulmasıdır. Filmdeki görüntü göstereni gerçeğiyle hemen hemen aynı olduğunu ortaya koymaktadır. Öte yandan Metz'e göre sinema görüntüleri anlam oluştururken belirli kültürel kodlardan beslenmektedir. Her görüntünün tek başına bir anlamı olsa bile, diğer görüntüler ile birleştiklerinde yeni anlamlar gösterileni vermektedir (Özcan, 2013, s. 34). Kısacası göstergebilim anlamı aramakta ve yaratmaktadır. Bu nedenle de sinema alanındaki göstergebilim de bir yapıdaki anlamların nasıl kurulduğuna bakmaktadır. Sinema görüntüleri ve sesleri bir bütün hâline gelerek anlamı var etmektedir. İzleyiciler filmlerin her sahnesinde anlamı üreterek gerçek olmayanla bir bağ kurmaktadır. Bu bakımdan Bernardo Bertolucci sinemasında göstergebilim yaklaşımı, doğrusal bir yapıya sahip ve izleyiciyi anlam üretmeye zorlayan bir yöntem olarak işlev görmektedir. Öte yandan yönetmenin filmlerinde kullandığı semboller, karakterlerin içsel dünyaları ve toplumsal bileşenleri anlamamıza yardımcı olmaktadır. Bu sembollerin ve kodların nasıl bir anlam taşıdığına ilişkin Barthes'ın göstergelerinden yararlanılmaktadır. Onun filmlerinde göstergeler belirgindir ve anlamlar sürekli üretilmektedir. Anlam yalnızca diyalog ya da geleneksel anlatı yapısına dayanarak değil, görsel unsurlar ve sembollerle de inşa edilmektedir. Bertolucci sinemasında kültürel ve toplumsal bağlamlar anlamlandırma süreçlerinde önem kazanmaktadır.

3. Bernardo Bertolucci Sineması

İtalyan yönetmen olan Bertolucci, kendine özgü sinema dili yaratan, sanat alanında sınır tanımayan ve drama türünün öncülerindedir. Ayrıca kameranın gözlem tarzı, alan derinliği kompozisyonu ve zengin görselleriyle sinemaya yeni bir dil katmıştır. Aynı zamanda filmlerinde görsel estetik, kamera hareketleri, renkler, ışık ve sinematografiği inceliklerle kullanmaktadır. Bertolucci 'nin yaptığı tüm filmler politik bir katmana sahiptir. Sinemayı bir devrim aracı olarak değil, karşı çıkış aracı olarak görmektedir (Mellen, 1972, s. 79). Yönetmen aynı zamanda filmlerinde insan ruhunun çözümlenmesi, psikanaliz, sınıf mücadelesi,

toplumsal, tutku, özgürlük, isyan, derin sanat sevgisi, cinsellik gibi ana temalara yer vermektedir. Ayrıca yönetmen filmlerinde epik bir görsellik sergilemektedir. Bunun yanı sıra Bertolucci, filmlerinde metaforik bir anlatım sunmaktadır. Özellikle *Son İmparator* (1987) filminde *Yasak Şehri'* n her köşesini tanıtarak zengin bir görsellik aktarmaktadır. Bu filmde çocuk imparatorun tüm yaşamı üzerinden komünist devrimi ve Japon istilasını anlatmaktadır. Bertolucci'nin *Paris' te Son Tango* (1972), *1990* (1976), *Konformist* (1970), *Çölde Çay* (1990), *Küçük Buda* (1993), *Düşler, Tutkular ve Suçlar* (2003) gibi filmlerinde kendine has sinema dili geliştirmiştir. Yönetmenin 1900 filminde de sınıf mücadelesinin panoramasını sunarak politik ve felsefi kaygılarını ön plana çıkarmaktadır. Bu noktadan hareketle yönetmenin topluma bakışının sanatına şekil verdiği çıkarımı yapılabilmektedir (Yalçın, 2024, s. 33). Bertolucci genellikle kendi düşüncelerini sinemaya yansıtmıştır. Dolayısıyla Bertolucci sineması hem görsel zenginlik hem de içerik olarak derinlikli bir sinema dili yaratmıştır.

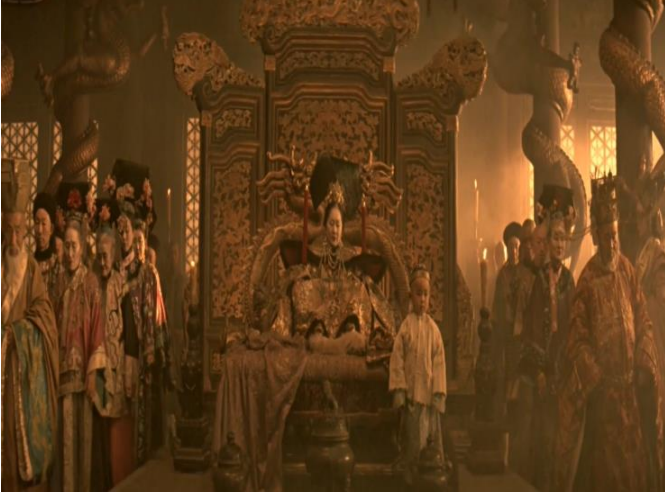
Öte yandan yönetmen filmlerinde politik bir tutum sergilemesinin yanı sıra oryantal bir bakış açısı da sunmaktadır. Örneğin yönetmenin *Son İmparator*, *Çölde Çay* ve *Küçük Buda* filmleri oryantalizmi belirtmektedir. *Çölde Çay* filmi, İngiliz Alması'nın Arap bölgelerinde yaşadığı deneyimler ve ilişkiler üzerinden Batı'nın Doğu'yu nasıl algıladığına dair mesajlar içermektedir. Aynı şekilde *Küçük Buda* filmi de Batılı bir bakış açısının Doğu'nun mistik ve ruhsal öğretilerine nasıl yaklaştığını göstermektedir. Dolayısıyla yönetmen, Doğu'nun kültürünü ve farklı dini inanışların karşıtlığını filmsel anlatılarında harmanlamaktadır. Bunlara ek olarak yönetmenin *Son İmparator* (1987) filmi, Çin toplumun kültürel değerlerini sembolik anlatımla sunmaktadır. Pu Yi'nin dramatik yaşam öyküsü göstergebilimsel yaklaşımı bağlamında derin bir incelemeye tabi tutulmaktadır. Çin'in geleneklere bağlılığı ve yenilenmeye kapalı bir tutum sergilemektedir. Bu gelenekler ve sembollere olan mitolojik inançlar göstergebilimsel açıdan değerlendirilmektedir.

4. *Son İmparator* Filminin Konusu ve Göstergebilimsel Analizi

Son İmparator, 1987 ABD yapımı otobiyografik bir drama filmidir. Filmin yönetmenliğini Bernardo Bertolucci üstlenmiştir. Ayrıca Bertolucci, Mark Peploe ile birlikte filmin senaryosunu yazmıştır. 19 binden fazla kişi rol almıştır; başrollerde, John Lone, Joan Chen, Peter O' Toole, Ruocheng Ying, Victor Wong, Dennis Dun, Ryuichi Sakamoto, Maggie Hon, Ric Young, Vivian Wu ve Chen Kaige yer almaktadır. Bunlara ek olarak Bertolucci, bu filminde oryantalizm bir bakış

açısı sergilemektedir. Oryantalizm; “Doğu ile Batı arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayalı bir düşünüş biçimidir” (Said, 1977, s. 4). Oryantalist bakış açısı filmde gösterilen figürlerde değil, olay örgüsünde görmek mümkündür. Son İmparator filminde 3 yaşındaki Pu Yi'nin Çin hükümdarının son varisi olarak ilan edilmektedir. Pu Yi saray içerisinde Batılı bir eğitmeninden ders alır. Batı'ya özgü değerlerin Doğu kültürüne aktarıldığını görürüz. Doğu'nun karşısına dışa açık, modern, ileri görüşlü Batılı bir kimlik çıkarılmıştır. “Fimsel anlatıda Batı'nın gelişmiş toplumuna karşı geri kalmış klanlar ve bedeviler ve çoğunlukla Doğu'ya ait düşünülen sapkın cinsellik anlayışları, Doğu'nun tekinsiz dünyasının eşliğinde filme yansıtılmaktadır” (Yiğit, 2006, s. 240). Özellikle Çin'e dışarıdan bakış, filmde Çin, batıya göre mistik, gizem, egzotik, kapalı ve geleneksel bir toplum olarak betimlenmektedir. Film içerisinde Çin toplumu geleneklere bağlı yeniliklere kapalı bir kimlikle sunulmaktadır.

Film, Pu Yi'nin yaşamını anlatmaktadır; Çin'in son imparatoru olan Pu Yi'nin dramatik hikâyesine yer verilirken, önemli görseller de ön plana çıkarılmaktadır. Filmin belirli sahnelerinde sembolik anlatımlara sıklıkla başvurulmaktadır. 3 yaşındaki Pu Yi' nin saraya gelişiyle birlikte Çin toplumunun geleneksel ve kültürel yapısı gözler önüne serilmektedir. İmparatorun tahta çıkmasının yanı sıra saraydaki semboller ve çatılardaki hayvan figürleri göze çarpmaktadır. Buna ilişkin filmin çoğu sahnesine bakıldığında mitolojik hayvan figürlerini görmek mümkündür. Çin mitolojisinde hayvan figürleri genel olarak otoriteyi, gücü, bilgeliği, bereketi vb. öğeleri simgelemektedir. Dolayısıyla mitoloji ve sinema arasında derin bir bağ vardır. Kurgusal doğaüstü varlıkları, olayları ve olguları içinde barındıran öyküler olan mitolojik unsurlar, alegorik ve simgesel anlatılar olup, sinema anlatılarıyla benzerlik taşımaktadır (Çöm, 2023, s. 588). Bu bağlamda mitolojik unsurlar sinema sanatında önemli bir işlev üstlenmektedir. Sinema yoluyla mitolojik öykülerin yaratıldığı ve yayıldığı görülmüştür. Ayrıca mitolojik unsurlar toplumun ortak değerlerini, kültürlerini ve ideolojilerini pekiştiren gerçekle bir bağlantısı olmayan fakat toplum tarafından yaratılan ve inşa edilen anlamlardır. Bu bakımdan Çin'in kültürel mitleri analiz edilmiştir. Çin toplumunun geleneklerinde her figür kutsallaşmıştır. Belirli inançlar doğrultusunda hayvanlara ait semboller kültürel bir kimlik kazanmaktadır. Filmin olay örgüsü hariç tutularak yalnızca önemli semboller analize dâhil olmuştur.



Görsel 1. Son İmparator 14'18''



Görsel 2. Son İmparator 17'29''

Pu Yi, 3 yaşında imparatoriçe tarafından Çin'in yasaklı şehri Manchuria'ya çağrılır. Çocuk hemen şehre getirilir ve imparatoriçenin karşısına çıkartılır. Filmin ilk sahnesinde Pu yi ve babası imparatoriçenin huzurunda eğilerek selam verir. Sahnede sisli bir havanın olduğunu görürüz (Görsel 1). Pencereden yansıyan loş ışıkla sahneye ilahi bir anlam kazandırılmıştır. Film sahnelerinde genellikle doğal ışık kullanılmıştır. Ayrıca saray içinde ve karakterlerin giydiği kıyafetlerde sarı renk görülmektedir. Sarı renk imparatorluğun rengi olarak kabul edilmiş, güce ve asalete atıfta bulunmaktadır. Aynı zamanda bu renk imparatorun gücüyle ve hüznüyle ilişkilidir. Böylece sarı renk görsel olarak sıklıkla vurgulanmaktadır. Batı kültüründe ise sarı renk canlılığı, enerjiyi, mutluluğu ve neşeyi simgelemektedir. Sarayın içerisindeki kolonların her birinde ejderha sembolleri görülür ve karakterlerin giydiği geleneksel kıyafetlerle daha belirginlik kazanır. Ejderha figürü, çoğu toplumun hikâyelerinde yer edinen mitolojik hayvanlardan biridir. Ejderha figürünü farklı fiziksel özelliğiyle imparatoriçenin tacında görürüz (görsel 1).

Ejderha, Çin kültüründe önemli bir yere sahiptir. Bu hayvana farklı kültürlerde farklı anlamlar yüklenmektedir. Türkler ejderhayı bereketin ve kuvvetin sembolü olarak kullanmaktadır (Çoruhlu, 2017, s. 43). "Antik dönem Çin toplumunda ejderha, şanslı ve mucizevi bir yaratık olarak görülürken, aynı zamanda güç otorite, yetenek ve uğurun sembolü olmuştur" (Gülez, 2023, s. 189). Çin kültüründe ise zamanla fiziksel özellikler de yüklenmiştir; yılanın boynu,

geyiğin boynuzları ve kartalın pençesi gibi niteliklerden söz edilebilmektedir. Filmin ikinci sekansında imparatorun evlendiğini görürüz (görsel 2). Bu görselde de gelinin başındaki kaytoda ejderha figürü görülmektedir. Ejderha, Çin kültüründe önemli yere sahip, birçok nesne üzerinde görmek mümkündür. Özellikle de imparatorun kıyafetinde bulunun ejderha figürü Çin kültüründe sonsuz uğur getireceğine ve manevi bir sembol olduğuna inanılmaktadır. (Hathaway, 2022). Ejderha, Uzak Doğu mitolojisinde olumlu özellikler taşımakta ve bu figürü tanrılaştırmışlardır. Batılı ülkelerin kültüründe ise kötü ve felaketin habercisi olduğuna inanılmaktadır. Bu figür Batı inançlarında kışın yerin altında yaşayan yazın ise yeryüzünde hüküm süren kötü bir varlık olarak nitelendirilmektedir (Roux, 2011, s. 68-69).

Önemli bir figür olan ejderha, Orta Asya gibi bölgelerde saygınlık kazanmıştır. Asya kültüründe ise ejderha, doğaüstü güçleri simgelerken, Hıristiyanlarda şeytani bir özellik taşımaktadır. Yine ejderha figürüne baktığımızda gerçekte varlığından söz edilmeyen, fakat çoğu toplumun anlatılarında yer alan mitolojik hayvanlardan biridir. Özellikle de Çin toplumunda kültürel değere sahip mitolojik bir yaratık konumundadır. Dolayısıyla film süresince ejderha figürünü görürüz. Aynı şekilde ejderhanın mitolojik anlatıları ilkel dönemlere dayanmaktadır. Çin toplumu bu yaratığın soyundan geldiklerine inanmaktadır. Bu nedenle de hayvan sembolleri onlar için önemli bir kültürel boyut kazanmıştır. Yunan Mitolojisinde ejderhanın yeryüzüne canavar, dokuz kafalı bir ejder, köpek gibi hayvanları yarattığına inanılmaktadır.

Aynı şekilde kırmızı renk de Çin geleneklerinden biridir. Kırmızı renk mitolojik bakımından değerlendirildiğinde otorite, refahı, içsel dünyayı ve kültürle olan ilişkileri simgelemektedir. Bunun dışında kırmızı kutlamadır, anlam olarak da insanlara şans, mutluluk ve uzun ömür getirdiğine inanılmaktadır (Başar, 2020). Filmde çoğunlukla kırmızı renk tercih edilmiştir. Taht, kıyafetler ve mimari yapıların çatısı kırmızıdır. Kırmızı taht, kötülerden ve kötü ruhlardan korunmayı temsil etmektedir. Hint mitolojisinde kırmızı renk, yeni hayata girişi sembolize etmektedir. Türk kültüründe ise gücün, aşkın ve heyecanın simgesidir. Ayrıca kırmızı renkte tehlike olduğu inancı sergilenmektedir.

Bunun yanı sıra imparatoriçenin oturduğu tahtın iki tarafında aslan motifleri görülür. Aslan bilindiği üzere heybetli, ormanların ya da hayvanların kralıdır. Aslan figürü “eski Çin’de dört mevsim ile ilişkilendirilir ve kış mevsimini temsil eder” (Beer, 2003, s. 67). Bu bağlamda aslan ölümü çağrıştırmaktadır. Aslan sembolü yine Çin kültüründe hayvanların kralı, korkusuzluğu ve koruyuculuğu simgelemektedir. Bu figür, Budist mitolojisinde de bazen bir tanrı simgesi

iken bazen de hükümdarı ya da oturduğu tahtı simgelemektedir (Güleç, 2023, s. 202). Buna ilişkin Çin literatüründe bazı imparatorların aslan figürlü tahta oturduğundan bahsedilmektedir. Bu hayvan taht imparatorunu da sembolize etmektedir. Öte yandan filmin birçok sahnesinde aslan figürünü görmek mümkündür. Yine Çin mitolojisine bakıldığında aynı şekilde kötü ruhları kovmak, koruma cesaret, saygı gibi anlamları tasvir etmektedir. Aslan sembolü Yunan mitolojisinde Tanrı' yı, tahtı, gücü ve heybeti simgelemektedir. Dolayısıyla Çin toplumunun inancına göre güçlü olan aslan koruyucu bir hayvan görevini de üstlenmiştir. Bu sembol farklı uygarlıklarda hayvanların kralı adı verilmiş ve özellikle tapınaklarda, saraylarda önemli bir ikonografi hâline gelmiştir. Aslan figürü aynı zamanda Yeni Ahit'te yıldıktan sonra ve şeytanı sembolize eden ikinci bir hayvan olarak kabul edilmektedir (Gezgin, 2007, s. 29).

Bunun dışında Çin toplumunun en önemli geleneklerinden aslan dansı vardır. Bu dans, Çin halkının kutladığı Fener Bayramı ile bağlantılıdır. Bu nedenle de Çin halkı festival ve bayram günlerinde iyi şans getirmesi ve kötü ruhları kovması için geleneksel aslan dansını gerçekleştirmektedir (Guowuyuan, 2007, s. 238). Bu dansın yapılmasıyla birlikte geleceğe yönelik şans ve refah getireceğine inanılmaktadır. Ayrıca aslan sembolü Mezopotamya döneminde de önemli yeri teşkil etmiştir. Onların kültürüne göre aslan, kahramanlık, savaşçı ve tanrı gibi unsurları sembolize etmektedir. Aslan, film boyunca sürekli gösterilen önemli sembollerden biridir. Aslan, Mısır medeniyetinde üstünlüğü ve gücü sembolize etmektedir. Aslana "Mısır'da "kutsal alanların ve sarayın koruyucusu" görevi verilmiştir. Eski Mısır'da firavunlar, aslan üzerinden kendilerine güç ve kutsiyet atfederek egemenliklerini sürdürme yoluna gitmişlerdir" (Tutaysalır & Arı, 2023, s. 436). Antik Yunan kültüründe ise korkuya bağlı saygınlığı asil oluşu, koruyuculuğu ve dişil gücü temsil etmektedir. Benzer şekilde Hitit kültüründe de gücü sembolize etmektedir. Türk toplumunda da iyi şans getirdiğine ve aydınlık verdiğine inanılmaktadır.

Gösterge	Nesne	Nesne	Nesne
Gösteren	Aslan	Ejderha	Kırmızı Taht
Gösterilen	Koruyuculuk, aydınlık güç,	Otorite, bereket, şans, uğur, yetenek	Kötülerden ve kötü ruhlardan korunma

	Tanrı simgesi, taht		
--	------------------------	--	--

Tablo 1. Göstergebilimsel Çözümleme



Görsel 3. Son İmparator 12'38''

Filmde geleneklere bağlı bir imparatorluk dönemi vardır. Pu Yi yüce imparatoriçeden korkar, o sırada haznedar başı küp getirir ve kapağı açar. Haznedar başı majesteye tütsü verir. Tütsü duman çıkaran bir nesnedir, bu tütsü Antik Mısırlılar tarafından mistik güçler için kullanılmaktadır. Tütsüler genellikle ritüellerde yakılmaktadır. Tütsü de sadakat ve şükran göstergesi olarak verilir. Bu durum Çin imparatorluğunda geleneksel bir hâl almıştır. Örs'e göre (1964, s. 336) Çin'de insanlar hastalandıkları zaman onları tedavi etmek amacıyla çeşitli ritüeller yapılır ve yüce tanrılardan yardım istenir, bu ritüel sırasında tütsüler yakılır ve eğilerek tekrar tekrar selam verilir.

İmparatoriçe ölmeden önce tütsü yakılır. Böylelikle tütsü ayinlerin ve ritüellerin kutsal aracı konumunda olmuştur. Sahnedeki tütsü imparatoriçenin sağlığı ve huzura ermesi için tanrıdan yardım istendiğinin bir sembolüdür. Bunun yanı sıra tütsü, ataların yanıt verdiğini kutsamaların ve duaların alındığını temsil eder. İmparatoriçenin başındaki boncuklu taç da gücü, yüceliği, ihtişamı sembolize etmektedir. Çin imparatorluğunda taç giyme otorite ve tolere edebilmenin yanı sıra ülkenin tüm sosyo-kültürel değerlerine ve görgü kurallarına sahip olduğunun bir simgesidir (Yalın, 2022). Tacı giyinen imparator ve imparatoriçeler gizemli bir etki yaratmaktadır. İmparatoriçenin tacına bakıldığında yine ejderha figürünü görürüz. Aynı

şekilde tahtın fiziki yapısında da bu figür işlemleri göze çarpmaktadır. Dolayısıyla bu işlemeli hayvan motifleri Çin kültüründe yaşamın çeşitli yönlerini sergilediğine inanılmaktadır. Bu sebeple de hayvanlar dekoratif unsur olmasının yanı sıra Çin'in yaşama şeklinde önemli bir sembol hâline gelmiştir.

Bunun dışında Çin toplumunun diğer sembolü de Anka kuşudur. İmparatorun yaşadığı sarayın içerisinde Anka kuşu sembolünü sıklıkla görürüz. Bu sembol gerçekte olmayan fantastik dünyanın yaratmış olduğu mitolojik hayvanlardan biridir. Mitolojik hayvan sadece Çin kültüründe değil aynı zamanda farklı medeniyetlerde de varlığını sürdürmüştür. Anka kuşu Çin mitolojisinde rüzgâr tanrısı olarak bilinmektedir. Böylelikle ilahi gücü sembolize etmektedir. Aynı zamanda Anka kuşu sembolüne dürüstlük, samimiyet, erdem gibi farklı anlamlar yüklenmiştir (Nigg, 2016, s. 21).

Bunun yanı sıra Anka kuşu imparatoriçeyi de sembolize etmektedir. Öte yandan zenginliğin ve zarafetin de simgesidir. Anka kuşu sembolü Pers mitolojisinde yeniden doğuşun göstergesidir. Aynı zamanda bu sembol Azerbaycan, İran, Ermenistan, Doğu Roma gibi birçok kültürlerde yer almıştır. Mısır mitolojisinde anka kuşu ölümsüzlüğü sembolize ederken, Antik Yunan'da dişil bir simge konumundadır.

Gösterge	Nesne	Nesne	Nesne
Gösteren	Küp ve Tütsü	Boncuklu taç	Anka kuşu figürü
Gösterilen	Tanrıdan yardım dileme, kutsal araç, dua	Otorite, güç, yücelik, ihtişam, normlar	Rüzgâr tanrısı, ilahi güç

Tablo 2. Göstergebilimsel Çözümleme



Görsel 4. Son İmparator 13'40''



Görsel 5. Son İmparator 25'23''

Kaplumbağa figürü filmin birçok sahnesinde görülmektedir. Bu sembol Çin mitolojisinde dinsel özellik taşımaktadır. Çin toplumunun geleneğinde kaplumbağa sembolü önemli olup rütbe ve değişmezliği simgelemektedir. Aynı zamanda Tanrılara tapınmak için bu hayvan figürüne başvurulmaktadır. Çin kültüründe kaplumbağa, leylek, geyik uzun ömrün sembolleri olarak, hayat ağacı ile bir bağı vardır (Mackenzie, 1994, s. 101). Annesi Pu Yi' yi uyutmaya çalışırken ağaç ve rüzgârın hikâyesini anlatır (Görsel 5). O sırada nedime, rüzgâr sesi çıkartarak örtüyü üfler ve kadının hikâyesine eşlik eder. Doğanın eşsiz bir parçası olan ağaç, Çin mitolojisinde kutsallaştırılmıştır; böylelikle Çin toplumunda önemli bir yere sahiptir. Genel olarak ağaç figüründe ölümsüzlük umulmaktadır. Dolayısıyla insanları bir inanişe itmiştir. Filmin sahnesinde de ağaç figürü kutsallaştırılmış, "cenneti ve dünyayı birbirine bağlayarak insanların tanrı iletişim kurması için köprü görevi üstlenmiştir" (Işık, 2019, s. 558). Buna ilişkin Çin kültüründe ağaç figürü ölümsüzlüğü, kutsallık, cennet, tanrıyla aracılık kurması ve hastalıklara karşı bağışıklığı temsil etmektedir.

Dolayısıyla ağaç figürü Çin kültüründe ölümsüzlüğü sembolize ederken, Türk mitolojisinde ise kötü durumlardan temizlenme ve tanrıya ulaşmayı temsil etmektedir. Bu sembolik ve mitolojik anlatılar Çin toplumunda gerçeklikten çok fantastik olgulardır. Böylelikle gerçekte var olmayan motiflere, sembollere inanılmıştır. Çinlilerin hayali ağaca tapmasının sonucunda ağaç meyvesinin ölümsüzlük getireceği inanişi hâkim olmuştur. Bu sebeple de ağaçlar, sonsuzluğa ve güce atıfta bulunmaktadır. Çin kültüründe hayvan sembolleri inançlarını şekillendirdiği gibi diğer nesnelere de yaşamlarına ve inançlarına katkıda bulunmuştur. Avrupa, Yunan, Roma ve

İtalya gibi ülkelerin kültüründe ağaç motifi tapınma nesnesidir. Mezopotamya' da kültürel değişimler sonucu hayat ağacına atfedilen nitelikler aynı kalmıştır. Bolluk, bereket, güç ve ölümsüzlük sembolü olmasıyla kendini sürekli yenilemiştir (Dağ, 2021, s. 66).

Toplumun ağaç sembolüne tapınmasıyla birlikte kutsallaşmış ve ritüele zemin oluşturmuştur. Özellikle Avrupa kültüründe çok sevilen birinin kapısının önüne bereket olması amacıyla ağaç çalıları bırakılmaktadır. Bunun dışında ağaç sembolünü ölüm ve ölümsüzlükle ilişkilendirilmektedir. Böylelikle ölüm ve yaşam ağacı ortaya çıkmaktadır. Bu şekilde kullanılmasının nedeni yaşamın iki yüzünü insanın beşikten mezara geçişini simgelemektedir (James, 1966, s. 201). Dolayısıyla ağaç sembolüne mitolojilerde ve farklı kültürlerde farklı anlamlar yüklenmiştir.

Kaplumbağa sembolüne baktığımızda Çin mitolojisinde kaplumbağa ejderha şeklini alarak simgeleştirilmiştir. Ejderha kaplumbağası; doğurganlık, güç, kararlılık, cesaret gibi niteliklere sahiptir. Kaplumbağa diğer mitolojilerde uzun ömürlülüğü, bilgeliği ve sabrı sembolize etmektedir. Aynı zamanda kaplumbağa suyun yüzeyinde bulunan yeryüzü ile onun üzerindeki göğü betimleyen bir simge olarak karşımıza çıkmaktadır (Çoruhlu, 2017, s. 149). Buna ilişkin filmde de imparatoriçenin kaplumbağa suyundan içtiği gösterilmektedir. Bunun yanı sıra ejderha kaplumbağasının dört ayağı mevsimleri temsil ederken, onun sağ gözü ayı, sol gözü ise güneşi sembolize etmektedir. Dolayısıyla bu sembol ile Çin'in kültürel yapısını görürüz. Aynı zamanda kaplumbağa mitolojide yaşamı, ölümün sırrını bildiğine ve toprağı sembolize ettiğine inanılmaktadır. Bunun yanı sıra kaplumbağa figürü Hint kültüründe ise dünyayı denizin üzerinde tutan tek hayvan olduğu inancı yatmaktadır. Yine başka bir uygarlık olan Mayalar, Mısır Tanrı'sının kaplumbağa kabuğunun içinden çıktığına inanılmaktadır. Kaplumbağa sembolü, her uygarlıkta ve dönemlerde farklı şekilde anlamlandırılmaktadır.

Mitolojik bağlamda Moğollar ise kaplumbağayı şifacı ve iyileştirici bir gücünün olduğuna atıfta bulunmaktadır. Bu nedenle de taştan yapılmış kaplumbağa karşı saygı duruşunda bulunmaktadırlar. Aynı şekilde Çin mitolojisine bakıldığında bunlardan farklı olarak dünyayı ve cenneti temsil etmektedir. Ayrıca bu hayvan serveti ve uzun ömrü de simgelemektedir. Japon ve Kore kültürüne baktığımızda kaplumbağa sembolü uzun yaşam tanrısı ve mutluluğu simgelemektedir. Antik Yunan mitolojisinde hastaları iyileştirdiğine inanılır ve kaplumbağanın farklı bölgelerinden ilaç yapılmaktadır.

Kaplumbağa Türk toplumunda ise daha farklı amaçla kullanılmaktadır. Eşlerin çocuk sahibi olması için kullanılmaktadır. Ayrıca Antik Yunan mitolojisine benzer olarak hastaların tedavisinde kullanılması elzemdir. Özellikle Anadolu’da kaplumbağa inanç geleneği olmuştur.

Gösterge	Sembol	Nesne
Gösteren	Kaplumbağa	Ağaç motifi
Gösterilen	Rütbe, değişmezlik, bilgelik, dünya, cennet, deniz, uzun yaşam Tanrısı	Ölümsüzlük, aracı, kutsallık, bağışıklık

Tablo 3. Göstergibilimsel Çözümlemesi

Bu sembol ev, bahçe, mezar duvarı ve halılarda motif olarak gösterilmektedir. Hint mitolojisinde tanrı Vişnu, yeryüzüne ikinci kez bir kaplumbağa olarak inmektedir (Armutak, 2004, s. 147). Bu tanrının denizleri birbirine katmak için tersine çevirdiğine inanılmaktadır. Afrika mitolojisinde öncelikle kaplumbağaların yaratıldığı sonra insanların bunu izlediği inancı hâkimdir.



Görsel 6. Son İmparator 14’26”

İmparatoriçe son nefesini vereceği zaman tavandaki incinin altına getirilir ve incinin altında ölür. Sahnede İmparatoriçe öldükten sonra ağzına siyah inci konulur. İnci filmin birçok sahnesinde karakterlerde görülmektedir. İnciler, şifa ve metafizik amaçlı kullanılmaktadır, dişil

enerjiye sahiptir. İnci, Antik Yunan mitolojisinde denizin bereketini sembolize etmektedir. İnciler aynı zamanda saflığı, gücü, aşkı, lüks, soyluluğu da simgelemektedir. Ana tanrıçanın gözyaşı olarak da bilinmekte ve inciyle özdeşlik kurmaktadır. Eski Çin mitolojisinde ise iyi şans, bereket, doğurganlık, dişiliğin ve nazardan korunmanın sembolüdür (Andrews, 1996, s. 20-21). Aynı zamanda inci imparatoriçenin kutsallığı ve sosyal statünün üstünlüğünü simgelemektedir. Bu sembol Antik Mısır'dan Çin'e kadar çok kullanılan mücevherlerden biridir. Ritüellerde inci metaforu imparatorların bilgeliğe ulaşması için kullanılmaktadır. İnci, Batı ve Yunan mitolojisinde yer alan Afrodit'in genelde kabul gördüğü üzere kadın güzelliğinin doğuşunun yaratılmasının sembolik göstergesidir (Kuru Çakmakoglu, 2008, s. 113). Roma kültüründe ise yaşamın varlığına atıfta bulunmaktadır.

Gösterge	Nesne
Gösteren	İnci
Gösterilen	Soyluluk, doğurganlık, üstünlük, dişilik

Tablo 4. Göstergibilimsel Çözümleme



Görsel 7. Son İmparator 16'39"

Filmin bu sahnesinde imparatoriçenin talimatıyla 3 yaşındaki Pu Yi tahta çıkar. Şehirdeki tüm erkekler hadım edildiğinden dolayı 3 yaşındaki Pu Yi seçilir. Cennetin oğlu ve tanrıyı temsil etmektedir. Şehrin bütün halkı onu destekler ve selamlar. Sahnedeki sembolik anlatım oldukça

zenginlik gösterir. Taht, yılan figürü ve fil sembolü yer alır. Çin kültürünün bu sembollerine baktığımızda taht, görseli yönetici, kutsallık, hükümdar olmak, koltuk, yükseliş ve yücelik gibi anlamları temsil etmektedir. Pu yi bu anlamda hükümdarlığa ilk adımı atmıştır. Tahtın her iki tarafındaki yılanlar da büyük inanışların temelini oluşturmaktadır. Yılan figürü her kültürün mitolojisinde bulunmaktadır. “Cennet ve cehennem anlayışının baskın olduğu inançlarda yılan, şeytan olarak kabul görmüş ve kendisine olumsuz yakıştırmalar yapılmıştır. Çünkü yılan ilk insan Âdem ile Havva’nın cennetten kovulmasına neden olmuştur” (Sivri & Akbaba, 2018, s. 54). Buna karşın Çin kültüründe yılan figürü yeniden canlanmayı simgelemektedir. Mitolojiye göre yılan ejderhanın üvey oğlu olduğunu söylemektedir. Mısır mitolojisine baktığımızda yılan sembolü, yaratıcı ve kötülük olarak görülmektedir.

Türklerde ise şeytani bir nitelik kazanmış ve yeraltı tanrısını simgelemektedir. Sümer mitolojisinde de yılan sembolü tanrılaştırılmıştır. Bu tanrının adı Ningișzidadır ve hayat ağacının hâkimi anlamına gelmektedir. Tanrılaşmış bu sembol, bir sopaya sarılmış biri erkek, diğeri de dişi iki yılan, bir vazunun üzerinde kabartma olarak gösterilmektedir (Yöndemli, 2004, s. 20). Hint mitolojisinde ise şifa dağıtan varlıklardır. Mezopotamya uygarlığında yılan, tanrıyı simgelemektedir. Aynı zamanda dünya yaratılmadan önce var olan yılan kaosun göstergesidir. Bu tanrı yılan isimlendirilerek tanrıların sembolü hâline gelmiştir. Bunun dışında yılan figürü Mısır ve Yakın Doğu’da kutsallaşmış, sonsuz yenilenmeyi, bilgeliği, doğurganlığı, kahramanlığı ve korkuyu simgelemektedir.

Fil sembolü ise koruma, şans, bilgelik, kraliyet, saygınlık, cesaret, refah ve pozitif enerjiyi temsil eder. Çin’de fil figürü istikrar, sabır, haysiyet, barış, zekâ ve kraliyet gücünü sembolleştirilmektedir (Aymana, 2017). Tahta çıkan çocuk da cennetin oğlu ve tek erkeği temsil etmektedir. Hint mitolojisinde fil hayvanlarına değer verilmiş ve zarafet, cazibenin simgesidir. Fil sembolü Japon kültüründe başarıyı, üretkenliği simgelerken, Türkler ve Budistlerde şansın, saygınlığın, hükümdarlığın ve gücün göstergesidir. ABD kültüründe ise bilgeliğin ve kudretin sembolüdür. Aynı şekilde Orta Asya’da kötülüğü yok edici, refah ve canlılığı temsil etmektedir. Saray içerisinde bulunan bir başka sembol de turna kuşudur. Turna kuşu sembolüne Çin, Mısır, Mezopotamya, Japonya, Orta Asya ve Anadolu kültüründe sıklıkla yer verilmektedir. Özellikle Anadolu topraklarında turna motifi yaygınlık göstermektedir. Bu sembol birçok kültürel yapılarda haberciliği simgelemektedir. Aynı zamanda kuşların ne getireceğine inanılmaktadır. Çin mitolojisinde ise ölümsüzlüğü sembolize etmektedir. Aynı şekilde turna kuşu sembolü,

Anadolu mitolojisinde de ölümsüzlüğü simgelemektedir (Yalvaç, 2019). Buna benzer şekilde Uzakdoğu ve Kore’de de ölümsüzlüğü sembolize etmektedir. Motif, eski Türklerde ise Gök Tanrı ile bağdaştırılmıştır. Bu sebeple de ölümden sonraki süreçte ruhun turna kuşu şeklini aldığına ve gökyüzünde süzülmesine yönelik inanışlar benimsenmiştir. Türkülerde sıklıkla yer alan turna kuşu, Anadolu kültüründe ölümsüzlüğü simgelemesinin yanı sıra toprağa bereket geleceği müjdesine de inanılmaktadır.

Gösterge	Hayvan	Hayvan	Nesne	İnsan
Gösteren	Yılan figürü	Fil figürü	Taht	Çocuk
Gösterilen	Şeytan, yeniden canlanmak	Saygınlık, kraliyet, şans, koruma, bilgelik	Yükseliş, koltuk, kutsallık	Cennetin oğlu, tek erkek, varis

Tablo 5. Göstergebilimsel Çözümleme



Görsel 8. Son İmparator 10’11”

Filmin birçok sahnesinde Çin geleneğine ait mimari yapılardaki hayvan sembolleri gösterilmektedir. Filmde hayvan figürlerine sıklıkla yer verilmektedir. Sarayın çatısında

görülen hayvan sembolleri küçükten büyüğe doğru sıralanmıştır. Bu hayvan figürü boğaya aittir. Boğa, Antik Yunan mitolojisinde Zeus'un sevgilisini kaçırmamasıyla önemli kahramanlardan biridir. Ayrıca Zeus'un ölümlü bir kıza âşık olmasıyla birlikte boğaya dönüştüğü söylenir. İkel toplumlarda boğa sembolü bereket tanrısı olarak kabul edilmiştir. Bunlardan biri ölümü birisi de gelişimi simgelemiştir, Çin kültüründe ise kötü ruhları kovmak, uğur, çalışkanlığı refah getireceğini, azmi, dayanıklılığı ve erdemi temsil etmektedir (Beydiz G. M., 2016, s. 124).

Boğa sembolü genellikle üreme, çoğalma ve cinsel gücü simgelemektedir. Bunun yanı sıra Mısır mitolojisinde boğa kutsallaşmış ve ölüm, doğum tanrısı, verimliliği sembolize etmektedir. Mısır halkının inanışında boğa hayvanının ay ışığından hamile kaldığını ve bir inekten çıktığına dair düşünceler ortaya konulmuştur. Öte yandan toplumlarda boğa sembolünün geleceği gösterdiği inancı hâkimdir. Sümer uygarlığı ise boğa figürünü Fırtına tanrısı olarak benimsemiştir. Fırtına tanrısının sembolü kabul edilen boğa, toprak-dişil, toprağı süren eril öge şeklinde görülmektedir (Mutlu, 2018, s. 67).

Bunun dışında boğanın boynuzları ayı temsil etmektedir. Boğa, diğer uygarlığın kültüründe de dölleyici bir gücü simgelemektedir. Ayrıca "Gök tanrılar yaratıcıdır, "döllenmek" yaratıcılığın bir yönüdür. Dölleyen tanrılar için kullanılan en önemli sembol "boğa" ile kurulan bağlantılardır (Koçak, 2022, s. 30). Boğa sembolü Gılgamış Destanı'nda kurbanı simgelemektedir. Mezopotamya mitolojisinde ise güç, üreme, verimlilik ve yaratıcı tanrıdır. Boğa genellikle tanrıyı sembolize etmektedir. Babil topluluğunda da boğa göklerin ve cennetin boğası olarak sembolleştirilmektedir. Böylelikle boğanın yeniden doğmanın, yaşamın, bereketin ve gücün simgesi olmasının yanı sıra Hint mitolojisinde bilgeliği sembolize etmektedir. Tanrısal oluşun yalnızca bilgelikten geçtiği inancı hâkimdir. Türk kültüründe boğa gücü, yiğitliği ve hükümdarı simgelemektedir. "Ayrıca yeraltı tanrısı ve kötülüklerin kaynağı Erlik'in eyerlenmiş dokuz boğası vardır. Bilgisiz ve yıkıcı oluşuyla yeryüzünü karıştırmak istemektedir" (Genç, 2016).

Gösterge	Hayvan
Gösteren	Boğa
Gösterilen	Cinsel güç, azim, çalışkanlık, erdemlilik, bilgelik, Fırtına Tanrı'sı

Tablo 6. Göstergebilimsel Çözümleme



Görsel 9. Son İmparator 9'26"

Son imparator olan Pu Yi, (görsel 9) misafirini ağırlamaktadır. Sahnede hükümdarın iki tarafında yelpazeyi kullanan görevliler görülür. Arka ve ön taraflarda mitolojik figürler yer alır. Eşyalardaki desenler ve motifler göze çarpmaktadır. Hükümdar Pu Yi'nin kıyafetine baktığımızda desenli sarı, mavi ve yeşil renk kullanılmıştır. Bu renkler etrafındaki eşyalarla uyum içerisindedir. Diğer karakterler de siyah giyinmişlerdir. Hükümdarın mavi, yeşil ve sarı tonda kıyafet giyinmesi yeryüzünün ve cennetin sembolü konumundadır. Mavi gökyüzünün, yeşil cennetin rengidir. Bununla da sınırlı kalmayıp bu renkler bazı çatı konstrüksiyonlarda da kullanıldığı görülmüştür. Sahnelerin ihtişamlı görünüşü birçok sembolü öne çıkarmaktadır. Yelpaze, Çin toplumu için önemli bir yere sahiptir. Bu yelpaze hem imparator için kullanılmakta hem de duvarlarda motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan yelpaze, zenginliği ve asilliği temsil etmektedir. Sahnedeki yelpaze aksesuar içermektedir; kuş kanatları, doğa figürleri, mavi boncuk gibi semboller görülür. Çin kültürünün ayrılmaz bir parçası olan yelpaze, hükümdarın sonsuz bilgeliğini, soyluluğunu ve sosyal statüsünü sembolize etmektedir (Dıagne, 2016, s. 103). Böylelikle yelpaze popüler bir aksesuar hâline gelmiş ve rağbet görmeye başlamıştır.

Gösterge	Giyim	Nesne
Gösteren	Hükümdarın kıyafeti	Aksesuarlı yelpaze
Gösterilen	Yeryüzü ve cennet	Soyluluk, bilgelik, zenginlik, asillik

Tablo 8. Göstergebilimsel çözümleme

SONUÇ

Sinemada göstergeler hem dil ile hem de sembollerle ifade edilmektedir. Dolayısıyla sinema sanatı göstergeler üzerine kuruludur. Filmdeki görüntüler, dil, olgular ve nesnelere disiplinler arası bir bilim dalı olan göstergebilimle çözümlenebilmektedir. Bu bakımdan sinema göstergebilimi, filmlerdeki gizil anlatımların nasıl işlendiğine ve anlamın nasıl yaratıldığına bakmaktadır. Öte yandan metafor, sembol ve kodlar da anlamı inşa etmektedir. Göstergebilim her bilim dalında olduğu gibi sinemada da anlamı ifade eden bir araç konumundadır. Bu nedenle sinema mecrasının dilini kuran görsel, işitsel, dil ve nesne ile bütünlüğe ulaşmış gösterge dizimlerdir. Barthes 'ın da belirttiği gibi göstergeler düz ve yan anlam olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Bunlar gösterge, gösteren ve gösterilenden meydana gelmekte ve diğer bir söyleyişle yan anlam, düz anlam gibi düzlemler üretkenlik oluşturmaktadır. Sinema alanında anlamın yeniden inşa edilmesi kişisel, sosyo-kültürel yapıyla biçim hâline gelmektedir. Filmlerin içerisindeki metaforlar, semboller, nesnelere anlamın ve yorumların bir parçası konumundadır. Barthes, filmler de dahil yaşadığımız süresince her durum ve her olgu göstergelerden oluştuğunu söylemektedir (Barthes, 1993, s. 70). Yine ona göre kendisi bir şeyi ifade etmediği hâlde, o durumu çağrışımlar yoluyla iletişimi oluşturan göstergebilimin bir araç olduğunu söylemektedir. Sinemada düz anlam ile gerçekler olduğu gibi verilirken, aynı şekilde gerçeğin altında yatan görünmezler de yan anlam ile ortaya çıkarılmaktadır. Sonuç olarak sinemada göstergebilim anlamın üretilmesinde en güçlü araç konumundadır.

Son İmparator filmi, Çin toplumunun geleneklerini, göreneklerini ve hükümdarlık sistemini gözler önüne sermektedir. Film, Çin'in son imparatoru olan Pu Yi'nin yaşam öyküsünü ele almaktadır, onun Yasak Şehir'de tutsak edilmesine kadar uzanan yıllar *Son İmparator*, kültürel ve siyasi çalkantılara yer vermektedir. Bu filmde saray binalarının mimari özellikleri,

renkli Çin motifleri, kırmızı ihtişamlı tarihi yapılar, saray bahçeleri ve sarayın içerisinde ve dışarısında bulunan ejderha, geyik, boğa, deve, yılan, kaplumbağa gibi semboller öne çıkmaktadır. Bunun dışında hükümdara ait özel yatak odaları, dinlenme odaları, hazineye ait altın eşyalar ve Çin kültüründen gelen çiçekler, kuşlarla süslü duvar kâğıtları görülmektedir. Özellikle sarayın çatısında bulunan gizemli mitolojik figürler ve ihtişamlı semboller Çin kültürünü yansıtmaktadır. Bu bakımdan film, göstergebilim analiz yöntemine tabi tutularak Çin'in kültürel değerleri gözler önüne serilmiştir. 3 yaşındaki Pu Yi'nin son imparator oluşuyla birlikte saraydaki sembollerin, motifler ve mitolojik unsurlar analizlerle ortaya konulmuştur. Film, ağırlıklı olarak sembolik anlatıma yer verdiği için analiz de bu doğrultuda ilerlemiştir. Filmde yine Çin kültürüne ait evlilik ritüelleri, sembollere, motiflere yükledikleri anlamlar ve inançlar gibi birtakım geleneklere yer verilmiştir.

Saraydaki semboller imparatorun gücünü, otoritesini, dini inançlara atıfta bulunmaktadır. Çin'in önemli sembollerinden ejderha figürleri sarayın her köşesinde yer almakta, statüyü, gücü temsil eden detaylar dikkat çekmektedir. Aynı şekilde sarayın içerisinde bronz kaplumbağa heykeli ve büyük bronz çanak görülmüştür. Buna ilişkin çalışmada Barthes'ın gösterge, gösteren ve gösterilen yaklaşımı temel alınarak seçilen film sahneleri anlamlandırılmış ve yorumlanmıştır. Araştırma sonucundan hareketle Umunç (2022, s. 88-111), sinemada temsil, göstergebilim ve sembol: *PK* filmi örneği çalışmasında Ferdinand de Saussure'un ve Peirce'in teorisinden yararlanarak filmdeki sembol ve temsilleri çözümlenmiştir. Buna benzer şekilde Uzun ve Aypek Arslan (2023, s. 960-967), *Blade Runner* (1982) filminin göstergebilimsel analizinde Roland Barthes ve Saussure'un göstergebiliminden yararlanılmış ve filmdeki görselleri bu yaklaşımla anlamlandırmıştır.

Bundan farklı olarak Sayıcı (2021, s. 77-92), Kim Ki Duk'un *Acı* filmi çalışmasında göstergebilimsel yaklaşımından Christian Metz ve Peter Wollen'in yönteminden yararlanarak filmde bazı sahne ve kareleri seçerek göstergelerin ürettikleri anlamlar ve yan anlamları yorumlamıştır. Aytaş ve Demir de (2024, s. 159-180), Sergei Parajanov sineması ve kültürel ikonografi: *Narın Rengi* (1969) filminin göstergebilimsel analizi çalışmasında Barthes ve Peirce'in teorisinden yararlanarak filmdeki sembollerini, imgeleri ve figürleri gösterge-gösteren- gösterilen dizgeleriyle incelemiştir. Bunlardan farklı olarak Gültekin ise (2021, s. 62-85) *Umudun Öteki Yüzü* filminin göstergebilimsel çözümlemesi bağlamında mültecilik

çalışmasında Barthes'ın göstergebilimsel teorisinden yararlanarak gösteren ve gösterilen ilişkisiyle mültecilerin yaşadığı sorunların nasıl yansıtıldığına yönelik anlamlar yürütmüştür.

Gelecekteki araştırmacılar, farklı düşünürlerin teorisiyle ele aldıkları filmleri çözümleyebilir. Ayrıca Türk sineması ve diğer ülke sinemasından film örnekleri seçilerek bunlar göstergebilimle karşılaştırma yapılabilir. Bunun yanı sıra çalışmanın odak noktası olan Son İmparator filmi, göstergebilimsel yöntem ile çözümlenmiş ve örnek bir çalışma olarak sunulmuştur. Bu çalışmanın gelecek yıllarda üretilecek çalışmalara referans olması beklenmektedir.

Extended Abstract

Every structure and every field in the world have been produced with a specific purpose and has gone in search of meaning. In this respect, it is necessary to look at the nature of signs. Elements such as visuality, writing, words and music are also encountered in cinema indicators. Especially visuality comes first as a means of expression. Cinema is a technological tool that produces meaning through language or visuality. This tool brings cultures from different geographies from the past to the present to the white screen and shows them to its audience. When the visual and auditory elements of the art of cinema come together, it reveals the language. Semiotic theorists have begun to understand this branch of art by thinking that the art of cinema has the ability of language. Thus, the interpretation processes of cinema were based on descriptions. The semiotics approach is a main branch that examines meaning in a sequential way that produces and interprets meaning. Understanding the string of signs, which lays the foundation of this approach, is considered as a beginning to understand semiotics. Through signs, symbols, figures and metaphors create meaning with the signifier and signified string. Therefore, semiotics and its components are a plane related to meanings. While the signs in cinema reveal the truth with the plain meaning, they also create the meaning in mythological elements that are not based on facts with the connotative meaning. In other words, cinema enriches the narrative structure of the film with various figures, symbols and metaphors instead of directly giving the plain meaning. Within the movie

In this study, the film The Last Emperor was analyzed based on Roland Barthes' semiotics approach. The study was analyzed with Barthes' sign, signifier and signified and tables were created. With his approach, China's cultural norms, ideologies and beliefs were analyzed. The

main purpose of the study is to reveal the cultural values and beliefs of Chinese society. It is also to set an example for future researchers in semiotic film analysis. The architectural structures and interiors of The Last Emperor symbolize the inner conflicts and social struggle of Puyi, the last emperor, as well as providing a visual atmosphere. In this context, animal figures, sculptures, ornaments and patterns in the architectural structures and the palace are revealed through the plane of signs. While the figures that enrich the visuality express themes such as authority, power, sovereignty, protection and faith, they also represent Puyi's relationship with society. Especially the dragon and lion motifs in the imperial palace symbolize Puyi's superiority and deification. The magnificent figures in the Forbidden City emphasize the emperor's powerful rule. In addition, the color, pattern and texture of Puyi's clothes are indicative of power dynamics, tradition and class difference. In addition, these clothes symbolize finely crafted cultural values. The movie is not limited to animal figures but also includes important symbols such as incense, fans and pearls. The head treasurer offers incense when the empress is about to die. The incense symbolizes the end of the empress's reign and the beginning of a reorganization. The pearl, China's favorite pearl, symbolizes spiritual purification and freedom from external pollution. Therefore, the film presents China's culture, traditions, clothing and religious beliefs in a symbolic narrative. In addition, the color yellow is predominant in the film; this color represents the divinity of the emperor, luxurious life, authority and power. Apart from that, artificial light is avoided in the movie and natural light is preferred to create emotion. A symmetrical lighting is used especially in the palace. At the same time, looking at the mythology of the film, the Chinese people saw Puyi as the representative of God and a figure symbolizing the celestial will. This led the people to believe in animal figures and objects. In this respect, the mythological elements in the Forbidden City of ancient China have been interpreted through semiotics.

KAYNAKÇA

- Andrews, C. (1996). *Ancient Egyptian Jewellery*. Italy: The British Museum Press.
- Aydınçüner, H. M. (2023). Göstergebilimsel Açından Film Çözümlemesi: Eşkiya Filmi Örneği. *Journal of inter disciplinary and intercultural art*, 13-24.
- Aytaş, M., & Demir, Y. (2024). Sergei Parajanov Sineması ve Kültürel İkonografi: Narın Rengi (1969) Filminin Göstergebilimsel Analizi. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 159-180.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Barthes, R. (2003). *Çağdaş Söylenler, Tahsin Yücel (Çev.)*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Beer, R. (2003). *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*, . Chicago: Serindia Publication.
- Beydiz, M. G. (2016). *Mitolojiden Sanata Hayvan İmgesi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Civelek, M., & Türkay, O. (2020). Göstergebilimin Kuramsal Açından İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma. *Alanya Akademik Bakış Dergisi*, 771-787.
- Çoruhlu, Y. (2017). *Türk Mitolojisinin Ana hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Çöm, Ş. (2023). Sinema ve Mitoloji İlişkisi Çerçevesinde Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi Filmin Analizi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 584-597.
- Dağ, Ü. (2021). Türk ve İskandinav Mitolojisinde Ağaç Sembolizmi. *Milli Forklor*, 63-74.
- Diagne, İ. (2016). Çin'de "Yelpaze" Kültürü ve Yelpazenin Tarihsel Gelişimdeki Sembolizmi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi*, 96-106.
- James, E. O. (1966). *The Tree of Life: An Archeological Study*. Hollanda: E.J. Brill Leiden.
- Eco, U. (1992). *Açık Yapıt, Yakup Şahan (Çev.)*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Edvard, S. (1977). *Oryantalizm Sömürgeciliğin Keşif Kolu, 2. baskı*. İstanbul: Pınar Yayınları.
- Fiske, J. (2014). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Ankara: Pharmakon Kitap.
- Harman, G. (1985). *Göstergebilim ve Sinema: Metz ve Wollen, Bükler S., Onaran, O.,(der) Sinema Kuramları*. Ankara: Dost.
- Gezgin, D. (2007). *Hayvan Mitosları*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Guowuyuan, Q. B. (2007). *Zhongguo Wenhua Changshi*. China: Gaodengjiaoyu Chubanshe.
- Güneş, A. (2023). Göstergebilimsel Yöntemle Film Afışı Çözümlemesi: Çanakkale Yolun Sonu. *Aksaray İletişim Dergisi*, 22-34.
- Güleç, S. G. (2023). Çin Kültüründe Hayvan Sembolizmi. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 184-207.
- Gültekin, G. (2021). "Umudun Öteki Yüzü" Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi Bağlamında Mültecilik. *Aksaray İletişim Dergisi*, 62-85.
- Işık, S. (2019). Hayat Ağacı ve Kutsal Ağaçlar: Türk ve Çin Mitolojisi Üzerine Bir Karşılaştırma. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 546-566.
- İlkdoğan, H. (2017). Üç Oda ve Üç Zaman, "Okuyucu" Filminin Göstergebilimsel Analizi. *İdil Dergisi*, 2817-2833.
- Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'nin Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılatırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 25-36.
- Kıran, A. (1990). Dilbilim-Göstergebilim İlişkileri. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 51-62.
- Koçak, A. (2022). Gılgamış Destanından Dede Korkut Hikâyelerine Mitolojik Boğa Figürü. *Siyaset ve Kültür Dergisi*, 23-34.
- Mackenzie, A. D. (1994). *Çin ve Japon Mitolojisi*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Metz, C. (1974). *Language and Cinema*. Paris: De Gruyter Mouton.

- Mellen, J. (1972). *Bütün Filmler Politikdir, Ama Sistem de Bütün Filmleri Sömürür*. Gerard, S., Kline, J. ve Sklarew (der.) Erdoğan B. (2009). (çev) Bernardo Bertolucci içinde (s. 76-86). İstanbul: Agora Yayınları.
- Mutlu, G. (2018). Antikçağ Kolkhis'te Boğa Figürü. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 62-79.
- Nigg, J. (2016). *The Phoenix: An Unnatural Biography of a Mythical Beast*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Örs, H. (1964). *Konfüçyüz Feylesof ve Din Kurucu*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Özcan, S. (2013). Sinemada Anlam: Günümüz Türkiye Sinemasında 12 Eylül Temalı Filmlerin İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul Üniversitesi.
- Rifat, M. (2020). *XX. Yüzyılda Dilbilim Ve Göstergibilim Kuramları -1 Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (2023). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları -2 Temel Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri, Berke Vardar (Çev.)*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Sayıcı, F. (2021). Kim Ki Duk'un "Acı" Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi. *Art-e Sanat Dergisi*, 72-92.
- Sivas, A. (2012). Göstergibilim ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir İnceleme. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 527-538.
- Sivri, M., & Akbaba, C. (2018). Dünya Mitlerinde Yılan. *Forklor/Edebiyat*, 53-64.
- Tutaysalgır, O., & Arı, S. (2023). Aslan Sembolizminin Tarihsel Yolculuğu ve Güncel Logo Tasarımlarında Kullanımı. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 434-453.
- Umunç, C. (2022). Sinemada Temsil, Göstergibilim ve Sembol: "PK" Filmi Örneği. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 88-111.
- Uzun, B., & Arslan Aypek, A. (2023). Blade Runner (1982) Filminin Göstergibilimsel Analizi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 960-967.
- Yalçın, Z. (2024). Karl Marx ve Louis Althusser İzinde Bernardo Bertolucci Sineması: Novecento (1900) ve Prima Della Rivoluzione (Devrimden Önce). *Türkiye Medya Akademisi Dergisi*, 19-46.
- Yiğit, Z. (2008). Hollywood Sineması'nın Yeni Oryantalist Söylemi ve 300 Spartalı . *Selçuk İletişim Dergisi*, 236-249.
- Yöndemli, F. (2004). *Tarih Öncesinden Günümüze Yılan* . Ankara: Piramit Yayınları.
- İnternet Kaynakları**
- Aymana. (2017, Mart 31). *WordPress*. Fil Sembolü-Feng Shui ile Yaşam: <https://fengshui888blog.wordpress.com/2017/03/31/fil-sembolu/> adresinden alındı
- Başar, B. (2020, Nisan 14). *Felsefe Taşı Düşünce Platformu*. Kırmızı: <http://www.felsefetasi.org/kirmizi/> adresinden alındı

- Hathaway, D. (2022, Şubat 16). *Çin Ejderhası Sembolü Anlamı ve Mitolojisi Açıklandı*. LoveToKnow: <https://www.lovetoknow.com/home/design-decor/chinese-dragon-symbol> adresinden alındı
- Genç, E. (2016, Ekim). *Boğa/Sığır Simgesi-1*. Düşünüyorum Dergisi: <https://www.dusunuyorumdergisi.com/boga-sigir-simgesi-1/> adresinden alındı
- Yalın, İ. (2022, Eylül 25). *Taçın Kültür Tarihi*. T24 Haftalık Yazarı: <https://t24.com.tr/yazarlar/irfan-yalin/tac-in-kultur-tarihi,36839> adresinden alındı
- Yalvaç, H. (2019, Temmuz 16). *WordPress*. Gökyüzünün Muhteşem Figürleri: <https://handanyalvac.wordpress.com/2019/07/16/gokyuzunun-muhtesem-figurleri-turnalar/> adresinden alındı.