

Korkunun Göstergelerinde Ölümün Mutlakiyetini Araştırmak: Kızıl Ölümün Maskesi Filmine Göstergebilimsel Bir Yaklaşım

Salih GÜRBÜZ* 

Elif ARSLAN** 

ÖZ

Çalışmanın ana konusunu oluşturan göstergebilim, her sanat dalında olduğu gibi sinemada da filmleri anlama noktasında sıkça başvurulan etkili bir yöntemdir. Örtülü anlamları ortaya çıkaran göstergebilim sinema dilinin anlaşılmasını sağlayarak; filmleri anlaşılır hale getirmektedir. Bu çalışma, göstergebilim ve sinema arasındaki ilişkiyi yeniden aydınlatmak, literatüre göstergebilimsel analiz yöntemi ile yeni bir film okuması kazandırmak üzere kaleme alınmıştır. Çalışmada, araştırma nesnesi olarak seçilen 1964 yapımı Roger Corman'ın Kızıl Ölümün Maskesi filmi Saussure'ün gösterge çözümlemesi ve Roland Barthes'ın anlamlandırma yöntemi temel alınarak analiz edilmiştir. Bu filmin ve yönetmenin seçilmesinin nedeni ise insanın mutlak sonu olan ölüm fenomenine yönelik birçok göstergenin izleyiciye/okuyucuya film boyunca sunuluyor olması ve Roger Corman'ın ölüm ve korku temalı filmlerde en başta gelen yönetmenlerden birisi olarak bilinmesidir. Tüm bunlardan hareketle araştırmacılar filmde belli sahneleri seçerek, yönetmenin filmde gösterge ve kodları ne şekilde kullandığını araştırmış; göstergelerin ürettiği anlamlar, çözümlenmeye ve yorumlanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın sonunda filmde kullanılan göstergeler üzerinden açık bir şekilde ölümün mutlakiyeti ve ölümden kaçışın olmayacağı hususunun açıkça vurgulandığı değerlendirilmiş, en önemli sonuç olarak da ölümün sınıfsal bir ayrım gözetmediği gerçeğinin vurgulanıyor olması çalışmanın temel bulgusudur.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Sinema, Gotik Film, Ölüm, Kızıl Ölümün Maskesi.

Analysis The Morality of Death in The Signifiers of Fear: A Semiotic Approach to The Film Masque of The Red Death

ABSTRACT

This study has been written in order to re-illuminate the relationship between semiotics and the art of cinema and to bring a new film reading to the literature with the method of semiotic analysis. In this study, Roger Corman's 1964 film The Masque of the Red Death was analysed based on Saussure's semiotic analysis and Roland Barthes' method of signification. The reason for the selection of this film and director is that many signs related to the phenomenon of death, which is the absolute end of human beings, are presented to the viewer/reader throughout the film and Roger Corman is known as one of the leading directors in death and horror-themed films. Based on this importance, the signs and codes of the film and the meanings produced by the signs were tried to be analysed and interpreted.

At the end of the study, it was evaluated that the absoluteness of death and the fact that there is no escape from death were clearly emphasised through the indicators used in the film, and as the most important result, the fact that death does not discriminate between classes was emphasised as the main findings of the study.

Keywords: Semiotics, Cinema, Gothic Film, Death, The Masque of the Red Death.

1. Giriş

Göstergebilimsel çözümleme, resim, fotoğraf, afiş, heykel başta olmak üzere tiptan mimariye kadar geniş bir yelpazede rahatlıkla uygulanabilen bir yöntemdir. Evrende var olan her nesnenin bir öz'ü vardır. Bu öz'ler anlamlar taşırlar. Bu anlamlar çoğu zaman hemen herkes tarafından kolaylıkla anlaşılabilir olsa da bazen gizli veya örtülü olabilirler. Bu örtülü anlamların ortaya çıkarılmasındaki emek ise göstergebilimciler

* **Corresponding Author/Sorumlu Yazar,** Doç. Dr./Assoc. Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi/Necmettin Erbakan University, gurbuzsalih@hotmail.com

** Yüksek Lisans Öğrencisi/Grad. Stud., Necmettin Erbakan Üniversitesi/Necmettin Erbakan University, eelifarslann@gmail.com

Makale Gönderim ve Kabul Tarihleri/Article Submission and Acceptance Dates: 29.08.2023-14.02.2024

Citation/Atf: Gürbüz, S., Arslan, E. (2024). Korkunun göstergelerinde ölümün mutlakiyetini araştırmak: kızıl ölümün maskesi filmine göstergebilimsel bir yaklaşım. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 53, 86-108. <https://doi.org/10.52642/susbed.1352117>

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License



düşmektedir. Fotoğraflardan reklamlara, gazetelerden televizyona kısacası bütün kitle iletişim araçları mesajlar üretir. Bu mesajlar aracılığıyla izleyicilere ve okuyucularına anlamlar aktarır. Göstergibilim ile kitle iletişim araçlarının tümüne kolaylıkla çözümleme yapılabilmektedir.

Sinema sanatı da yukarıda bahsedilen alanlar gibi göstergibilimsel çözümlemeden faydalanmaktadır. Sinemanın en küçük birimi fotoğraftır. Fotoğraflar, art arda çekilerek hareketli bir görüntü izlenimi yaratır. Yaratılan her bir görüntü kendi başına anlamlı bir göstergedir. Göstergeler ise bir araya gelerek anlamlı bir bütün oluşturur. Oluşturulan bu anlamların peşine düşmek, sinema araştırmacılarının temel hedefi olmuştur. Yönetmenler filmlerinde genellikle her şeyi açıkça ifade etmek yerine izleyicinin katılımını ve yorumunu teşvik etmeyi tercih ederler. İzleyiciler de filmi bilgileri dahilinde anlamlandırır. Göstergibilim, filmin nasıl yapıldığına odaklanmaz. Sahnelerdeki göstergelerin peşine takılıp, yarattığı anlamları ortaya koymanın serüveniyle ilgilenir. Filmlerde nelerin anlatıldığını daha anlaşılır yapacak olan kapalı olarak verilen göstergelerin açıklanması ile mümkün olabilmektedir. Bu noktalar nedeniyle göstergibilime ihtiyaç duyulmaktadır.

Çalışmanın ana konusunu oluşturan göstergibilim, her sanat dalında olduğu gibi sinemada da filmleri anlama noktasında sıkça başvurulan etkili bir yöntemdir. Örtülü anlamları ortaya çıkaran göstergibilim sinema dilinin anlaşılmasını sağlayarak; filmleri anlaşılır hale getirmektedir. Nitekim bu çalışmayla da sinema ve göstergibilim ilişkisine dair yeni bir örnek oluşturmak genel bir amaç olmuştur. Çalışmanın öz amacı ise; sinemada göstergibilim yöntemi aracılığıyla örneklem olarak seçilen filmdeki kodların, göstergelerin neler olduğunu araştırmak ve yönetmenin göstergeler aracılığıyla izleyiciye aktarmak istediği mesajları çözümlemektir. Bu bağlamda filmde belirli sahneler seçilerek; sinema göstergibilimin kavramlarından olan gösterge, gösteren, gösterilen, karşıtlıklar, kodlar üzerinden filmdeki sahneler irdelenerek bulgular ortaya konulmuştur. Çalışmanın alt amaçları; göstergibilimin sinemadaki önemini teorik zemin üzerinden tekrarlamak ve çözümleme neticesinde bunu tekrar ortaya koymak, göstergibilim ile sinema arasındaki ilişkiyi bir Gotik/korku filmi örneği üzerinden teorik tartışmaların gündeminde tutmak, göstergibilimin sağladığı imkanların özellikle Gotik filmlerde çok daha fazla anlamlara işaret eden göstergelerin olabileceği varsayımını doğrulamaya çalışmak olarak ifade edilebilir. Çalışmanın temel araştırma soruları ise “Ölümün mutlakiyeti ifade edilirken sınıfsal bir fark var mıdır?”, “Ölüm kavramı hangi göstergeler üzerinden anlatılmaktadır?” şeklinde tasarlanmıştır.

Göstergibilimin sinemaya uygulanmasıyla büyüünün bozulacağına dair düşünceler varken, bunun karşısında da böyle kapalı bir anlam olmadığını söyleyen düşünceler mevcuttur (Büker, 1991). Yönetmen Truffaut, filmlerini sirk gösterisine benzediğini pasif seyirciyi film makaralarının aralarına yerleştirdiği görüntü oyunları dikkatlerini dağıttığı ardından anlamsız bir görüntü ekleyerek seyirciyi aktif hale getirdiğini ifade etmiştir. Anlamsız görüntülerin, belirli bir anlam doğrultusunda yerleştirdiğini bu yolla filmlerini eğlenceli ve düşündürücü sirk gösterisine dönüştüğünü aktarmıştır (Eidsvik, 1978, s. 34). Aizenştyn ise doğadaki hiçbir şeyin tek başına bir şeyi ifade etmediğini dile getirerek; her şeyi önündeki, altındaki, üstündeki bir başka şey ile bağlantılı olarak görüldüğünü doğanın bu bağlantılarla anlamlandırıldığını söylemiştir. Ona göre filmler bağlantılar oluşturmaları ki seyirci bağlantılar ile filmde anlamlar çıkarmalıdır (1957, s. 20). İki yönetimde filmlerini nasıl anlamlarla bezeli olduklarını açıklamaktadırlar. Yönetmenler filmlere anlamlar yüklerken, anlamları açıklamak göstergibilimcilere düşmektedir. Bu çalışmada, yöntemin sinemaya da uygulanabileceğini açıklamak, sinemadaki göstergelerin açığa çıkarmada göstergibilimin temel kaynak oluşunu hatırlatmak için yapılmıştır. Çözümleme ile göstergibilimin sinemaya uygulanabilirliği açığa çıkarılarak; izleyici-film arasındaki gizemin çözüme kavuşturulması, izleyicinin film dili üzerinden düşündürülmesi, sorgulamalar yapacağı mesajların neler olduğu hususları bu çalışma kapsamında önemli görülmektedir.

2. Anlamların Dışında Kalan Anlamların Bilimi: Göstergibilim

Göstergibilim nedir? sorusuna cevap vermeden önce açıklanması gereken önemli bir kavram vardır. Bu kavramı açıklamadan göstergibilimi açıklamak yetersiz kalabilir. Bu kavram ‘gösterge’dir. Türkçede ‘gösterge’ denilince akıllarda araç kelimesi belirir. Herhangi bir aygıtın işlenmesi sonucunda ortaya çıkan araca gösterge denilir (Erkman, 1997, s. 15). Hunt göstergeyi, herhangi bir şeyin varlığına işaret eden nesnelere olarak tanımlarken; Pierce (1982, s. 339) ise herhangi bir şeyi üreten ve niteleyen düşünce sistemi olarak tanımlamaktadır (Keskin, 2018, s. 1). Gösterge, dilbilim alanında gösterilen ve gösteren arasındaki

birleşimden doğan anlamı belirtmek için kullanılır. Daha genel bir tanım ile “*kendi dışında bir şey gösteren öge*” anlamına gelir (Barthes, 1979, s. 26). Saussure, ‘kavram’ ve ‘işitim’ imgesini birleştirerek bütüne gösterge adını vermiştir. Barthes ise göstergeyi, gösteren ve gösterilene bir araya getirerek göstergeyi anlamlandırmıştır. Algılama alanını gösteren düşünce alanını ise gösterilen ifade etmektedir (Keskin, 2018, s. 5). Gündelik yaşamda kolaylıklar sağlayan yazı, görüntü-fotoğraf, ses gibi anlamlandırılan her türlü araç göstergedir. Göstergeler bir araya gelerek anlamlı bir dizgeyi ifade etmektedir (Gençer, 2016, s. 29). Göstergeler anlatım becerisini gerçekleştirir ve oluşturduğu temsiller ile anlatımı güçlendirmeyi amaç edinmektedir (Lotman, 2012, s. 13).

En yalın tanımıyla ifade edilecek olursa göstergibilim (semiyotik), göstergeleri inceleyen ve açıklayan bilim dalıdır. Dilbilim örnek alınarak ortaya çıkmıştır. Göstergibilim ilk başta “göstergelerin bilimsel incelenmesi” olarak tanımlanmaktadır. Fakat günümüzdeki etkisi, kendisini oluşturan ‘gösterge’ ve ‘bilim’ sözcüklerinin anlamsal toplamından farklı bir boyut kazanmıştır (Rifat, 2009, s. 52). Göstergibilim, bireyler arası iletişimi sağlamada çeşitli gösterge ve dizgelerin üretimi, işleyişi ve anlamlı bir bütün olarak algılama biçimine verilen addır. Bilim olarak adlandırılan göstergibilim, insanların gösterge oluşturması, oluşturulan gösterge sistemi kanalıyla etkileşim ve iletişimde bulunmasını araştırmaktadır (Demir, 2009, s. 15).

Gösterge ve gösterge dizgelerini konu alan ya da bazı durumlarda çelişen yaklaşımlara kucak açan göstergibilim, sürekli devinim içinde bulunan geniş bir alanı kapsayan daldır. Bazı kuramcılar doğal dilleri de göstergibilimin kapsamına alırken; bazı kuramcılar ise yalnızca ele alan düzlemin dil dışı gösterge dizgeleri ile sınırlanır. Göstergibilimi her türlü anlam, aktarma ve anlamlandırma sürecini algılamaya çalışan araştırmacılar da bulunmaktadır. Bu bilgiler hem birbirini tamamlayan hem de birbirleriyle çatışan görüşlere tanıklık etmektedir (Barthes, 1979, s. 30). Göstergibilimin temelinde ortak ögeler ve değerler vardır ve bunları bilenler nezdinde gösterge ile işaret edilen bir kodun herkes tarafından hangi anlam/lara geldiğinin bilindiği varsayımından hareketle göstergeler hedef kitleye sunulmakta ya da göstergeler tekrar tekrar insanlara öğretilerek göstergeler ortak bir kod haline getirilmektedir (Gürsözlü, 2006, s. 104).

Göstergibilime adını ilk veren İngiliz filozof John Locke, *‘İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme’* adlı eserinde semiyotiği ilk defa ‘göstergeler öğretisi’ olarak tanımlayarak bilimin üç temel dalından biri olarak öne sürmüştür. Locke’a göre göstergeler öğretisinin amacı, zihnin şeyleri anlamak veya bilgilerini başkalarına aktarmak için kullandığı göstergelerin niteliğini incelemektir. Locke’un ardından diğer araştırmacılar, dilsel ve dilsel olmayan göstergeleri inceleyerek dil felsefesi bağlamında göstergibilimin temellerini oluşturmuşlardır (Vardar, 2001, s. 64-65).

20. yüzyılda ortaya çıkan göstergibilimin kurucuları Charles Sanders Peirce ve dilbilimci Ferdinand de Saussure’dür. Peirce ve Saussure birbirlerinden haberdar olmadan aynı kuramı çalışmışlar ve 1960’lı yıllarda göstergibilimi bilim dalı olarak akademiye kanıtlamışlardır (Gençer, 2016, s. 26). Peirce ve Saussure gibi öncü düşünürlerin katkıları, göstergibilim alanında önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur. Bu dönüm noktasının ardından, göstergibilim çalışmaları birçok farklı disiplinde etkili bir şekilde yayılmış ve gelişmiştir. Dilbilim, yazınbilim, müzik, mimari, anlatı çözümlemesi, psikanaliz, antropoloji ve medya gibi disiplinler, göstergibilimi kendi alanlarına entegre etmişlerdir (Rifat, 2009, s. 34). Bu entegrasyon, göstergibilimin çok yönlü ve kapsayıcı doğasını vurgulamaktadır. Fransa’da özellikle Roland Barthes gibi düşünürler, Saussure, L. Hjemslev ve diğer göstergibilimcilerin yaklaşımlarını inceleyerek, bu ilkeleri sosyoloji, kültürel çalışmalar, edebiyat, sanat, moda, politika, antropoloji, medya ve çağdaş mitler gibi geniş bir yelpazeye yaymışlardır. Bu yayılma, göstergibilimin ne kadar evrensel bir etkiye sahip olduğunu göstermektedir. Barthes, göstergibilimi özgün bir bakış açısıyla ele alarak, dilbilim yörüngesine oturtmuştur. Onun göstergibilimsel yaklaşımı, dilin/sözün, işaretin/sembolün, gösterenin/gösterilenin, dizinin/dizgenin, düzanlamanın/yananlamanın karmaşıklığını açıklamak için kullanılmıştır (Yücel, 2015, s. 119). Bu durum göstergibilimin karmaşıklığını ve çok yönlülüğünü vurgularken, aynı zamanda bu disiplinin farklı alanlarda nasıl uygulanabileceğini göstermektedir. Göstergibilim, dilin ötesinde kültürel anlamın derinlemesine incelenmesine katkı sağlamış ve farklı disiplinler arasında köprüler kurarak anlamın zenginliğini açığa çıkarmıştır.

Göstergibilim, yazı veya görsellerin doğrudan aktardığı anlamın dışında kalan anlamların açığa kavuşturulmasıyla ilgilenmektedir ve tümdengelim yöntemini kullanır. Göstergibilimsel çözümleme yöntemi bir tür okuma faaliyetinden ortaya çıkmaktadır. Yapılan okumalar genellikle zihinsel olarak yapılan

çözümleme değil üstü örtük sembollerle bezeli kavramların çözümlenerek açığa kavuşturulmasıdır. Bu çözümlenmeler kavramın yeniden üretilmesine yol açmaktadır. Kuramsal alt yapıya dayanan okumalar bilime kaynaklık etmektedir (Demir, 2009, s. 16). Göstergeler anlatımı güçlendirir. Görünen anlamlarının altında gizlenen kültürel ve ideolojik sembollerini barındırırlar. Gizledikleri mesaj, bireyin içinde bulunduğu kültürün sembolleriyle gizlidir. Göstergibilimsel çözümleme yapılırken, bireyin yaşadığı toplumun kültürünü bilmek anlamlandırmada önemli faktörlerden birisidir.

Saussure, göstergibilimsel analizi gösterge, gösteren ve gösterilen olmak üzere üç temele dayandırmıştır. Ona göre anlamın temeli olan gösterge, gösteren ve gösterilen olmak üzere iki unsurdan oluşur. Toplumsal uzlaşmaya dayanan gösterge nedensizdir ve saymacadır. Saussure, göstergeyi kâğıdı iki parçaya ayırarak (gösteren ve gösterilen) çözümleme yapmaktadır (Mutlu, 2012, s. 119). Roland Barthes, göstergibilime katkı sunan kuramcılardan biridir. Kaleme aldığı 'Çağdaş Söylenler' eserinde Fransız kültürünü açıklama aşamasında mitleri çözümlenerek anlatı geliştirmiştir. Fransız içkisi üzerinden şarabı açıklar (2018, s. 48). Gösterge şeması üzerinden örnek verirsek; ona göre bir çiçek, canlı bir bitkidir. Çiçeği sevdiğimiz birine hediye edersek; çiçek ile karşı tarafa gösterilen sevgi gösterilenine benzer bu da çiçek ile gösteren durumuna taşınır. Hediye edilen çiçek ise gösterge olur. Bu çalışmanın analiz kısmında da Saussure ve Barthes'ın özetle ifade edilen çözümlenmeleri üzerinden inşa edilen izler takip edilerek gösterge, gösteren ve gösterilen şemaları referans alınarak çözümleme yapılmıştır.

3. Sinema Göstergibilimi

Göstergibilim çözümleme yöntemini sinemaya uygulamanın doğru olup olmadığı geçmişten bu yana sürekli tartışılan güncel konular arasındadır. Çağdaş film eleştirmenleri bu duruma olumlu yaklaşmış ve 20. yüzyılda gerekli okumalarla göstergibilimi sinemanın içine yerleştirmişlerdir. Sinemada sanatını etkileyen iki temel göstergibilim kuramcısı vardır: Saussure ve Pierce'dir. Sinemada göstergibilim adına tartışılan isimler: Christian Metz, Peter Wollen ve Umberto Eco'dur (Büker, 2010, s. 14).

Her sanat dalının oluşturduğu iletişim sistemi vardır. İletişim sistemi de bu anlamlar çerçevesinde değerlendirilir. Örneğin cümle kurarken özne-yüklem sıralaması şeklinde konuşuruz. Resim yaparken renk ve çizgileri tuvale aktarıyoruz. Dinlediğimiz müziğin, ritminden öte kullandığı kelimelere kulak kabartırız. Dolayısıyla anlam oluşturmada hep ham maddeye odaklanıyoruz. Metz de sinemanın ham maddelerini fotoğraf, çizim, konuşma, müzik ve seslerin sinemanın temel ham maddeleri olarak açıklar (Andrew, 2010, s. 43). Sinema göstergibilimcisi, ham maddelerin karışımıyla ortaya çıkan anlamın peşine düşer. Filmin temel anlamına inmek isteyen araştırmacılar göstergibilime sırtını dayamak zorundadır. Filmi parçalara ayırarak anlamın derinlerine inerek filmi dilimlemelidir.

Sinematografik gerçeklik, sinema sanatının temel taşıdır ve anlam oluşturma sürecindeki temel bileşenlerden birini temsil eder. Göstergibilimciler, bu merkezi konuyla doğrudan ilgilirlenir. Sinematografik dil, temelde bir anlatı dilidir ve hareketli resimler aracılığıyla öyküler anlatmak için organize edilir. Sadece filme özgü bir dil değil, aynı zamanda iletişim aracıdır. Bu nedenle sinema tam anlamıyla bir anlatı ve aktarım şeklidir. Özetle ifade etmek gerekirse, sinematografik anlatım, görüntülerin ve diyalogların arka arka eklenmesiyle oluşturulan karmaşık bir iletişim ve gösterge sistemidir. Bu sistemde gözlemlenen dizgelerin anlamının çözümlenmesi, sinema ile göstergibilim arasındaki ilişkiyi daha net bir şekilde aydınlatılmasına yardımcı olur (Andrew, 1995, s. 15-18).

Filmler üzerine konuşulduğunda, karakter, diyalog ve sahnelerden bahsedilmektedir. Bu küçük birimler daha da küçük birimlerden oluşmaktadırlar. Örneğin, karakterler karakterin fiziksel özellikleri, beden dili ve kullandıkları kelimeler gibi birçok detayın bir araya gelmesiyle şekillenir. Bu detaylar, gerçekçi bir insan izlenimi yaratmak için özenle seçilip bir araya getirilir. Film teorisyenleri ise bu detayları göstergeler olarak kabul ederler. Film göstergibilimi veya sinemasal göstergeler bilimi, bir filmin karmaşık anlatı yapısını oluşturan küçük yapı taşlarını tanımlamak için filmin bileşenlerini incelemekte ve analiz etmektedir (Terzi, 2021, s. 102).

Göstergeler, anlamın en temel bileşenlerinden biridir ve bir filmin temel yapı taşıdır. Sinema anlatısının çok katmanlı yapısının her bir bölümünün ve parçasının ayrıntıları, göstergeler aracılığıyla ortaya çıkartılır. Bu şekilde film içinde iletilmek istenen mesajın ve kullanılan dilin neyi ifade ettiği daha net bir şekilde anlaşılır hale gelir. Her bir karakterin, diyalogun veya aksiyonun, izleyiciye bir şey anlatma amacı güden bir

gösterge olduğunu düşünebiliriz. Örneğin, bir karakterin giyim tarzı, saç stili veya konuşma tarzı gibi özellikleri, onun kişiliği hakkında bilgi veren göstergelerdir. Diyaloglar ise karakterlerin duygusal durumlarını veya ilişkilerini gösteren göstergeler olarak kullanılır. Aksiyonlar, hikayenin ilerlemesi ve karakterler arasındaki etkileşimi gösteren önemli göstergelerdir. Bu göstergelerin bir araya getirilmesi, bir filmi anlamak ve yorumlamak için temel bir araçtır. İzleyiciler, bu göstergeleri dikkatlice analiz ederek filmdeki mesajları ve anlamları daha derinlemesine anlayabilirler. Dolayısıyla film göstergebilimi, sinema sanatının anlamını ve etkisini anlamak için önemli bir araçtır.

Göstergebilim filmsel alanın iç dinamikleriyle ilgilenerek; filmin dışsal yanlarının araştırılmasını diğer disiplinlere bırakır (Andrew, 2010, s. 324). Göstergebilimde anlatım düzlemi (gösterenler) ve içerik düzlemi (gösterilenler) olmak üzere iki düzlem bulunmaktadır. Hjelmslev bu düzleme dilbilimsel ve göstergebilimsel olarak iki ayırım getirmiştir ve düzlemin biçim ve töz olarak iki katman içerdiğini ortaya çıkarmıştır. Biçim, dilbilimin kapsayıcı olgular olarak açıklarken töz'ü ise dilbilimin dışı dilsel olguların tümünü kastetmektedir (Barthes, 1999, s. 59). Göstergeler 'uzlaşımsal' ve 'görüntüsel' olarak iki sınıfa ayrılır. Uzlaşımsal göstergeler, anlatım ve içerik ilişkisinin içsel nedenleri hakkında bilgi vermezler. Görüntüsel göstergeler anlatıma sahip anlamı içermektedir. Uzlaşımsal göstergeler şifrelerle yüklüdür ve çözümlemesi için anahtara ihtiyaç vardır (Lotman, 1999, s. 21-22). Peirce'e ise göstergeleri dört farklı kategoriye ayrılır: görüntüsel gösterge, belirti ve simgedir. Görüntüsel gösterge, nesnesini, ona benzer bir şekilde temsil eden bir işarettir ve temsil ettiği şeyle benzerlik taşır. Resimler genellikle görüntüsel gösterge olarak adlandırılır, çünkü kendi konularına benzemektedirler. Görüntüsel gösterge, bir türün sembolik anlamlarla yüklü olan simgesel bir unsurdur. Gerçekte bir görüntüsel gösterge, bir türün sembolüdür. Belirti, kendisi ile nesnesi arasında bir bağ kurma yeteneği ile işaretleme kimliği kazanır. Simge ise ifade ettiği şeyle hiçbir gerçek ilişkisi olmayan soyut bir işarettir (Burton, 1995, s. 225).

Sinemanın dili, sözel dil gibi belirti ve görüntüsel göstergelerin yanı sıra simgesel göstergeleri de içerir. Sinema dilinde simgesel ve kavramsal boyutun varlığını kabul etmek özellikle önemlidir. Çünkü bu nesnel eleştirinin temel güvencesini sağlar (Wollen, 2004, s. 136). Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin rastlantısal, nedensiz ve yapay oluşu yani bir kelime ile içerik arasında mantıksal bir bağın olmaması, metinlerde anlamın keşfini ilginç ve zorlu hale getirir (Berger, 1996, s. 16). Burada birçok yazarın üzerinde durduğu önemli bir konu, konuşulan dil ile sinema dili arasındaki fazla benzerliklerin kurulmasının potansiyel riskler taşıdığıdır. Özellikle Christian Metz, sinemanın, konuşma dili gibi karmaşık bir sistem olarak ele alınmaması gerektiğini savunur. Onun perspektifine göre sinema, birden çok sistem ve bileşeni içeren bir dil veya ifade biçimi olarak kabul edilmelidir. Metz'e göre sinema, "dilden çok dilyetisi olarak" tanımlanmalıdır (1998, s. 229).

Göstergebilim, göstergelerin yapılarını ve işleyişlerini inceleyen bir disiplindir. Bu alandaki çalışmalar, insanların göstergeleri nasıl oluşturduklarını, dizgeleri nasıl kurduklarını ve iletişim kurma süreçlerini anlama amacını taşır. Bu bağlamda, dil genellikle temel bir örnek dizge olarak kullanılır (Gurraud, 1994, s. 10). Film dili sadece dizgelerin yarattığı bir dil değildir. Görüntü, ses, müzik, vb. dillerden de oluşmaktadır (Bağder, 1999, s. 146). Filmlerde seyircilere birçok gösterge sunulur ve onları yorumlamaları beklenir. Göstergeleri yorumlamaya çalışan seyirci göstergeleri hayatındaki deneyimlerle ortaya çıkarır. Göstergebilimde araştırmacılar tıpkı seyirci gibi çözümlemek, anlamlandırmak ister ve film hakkında üst okumalar yaparak uygun yöntem ile filmi anlaşılır hale getirirler (Büker, 1985, s. 50). Göstergebilim çözümlemelerinde toplumbilimden, estetikten, tarihten vb. bilimlerden aldıkları bilgilere odaklanılarak filmin kapalı söylemini ortaya çıkarmaktadır (Özden, 2000, s. 100). Göstergebilimci sinema filminin öz'üne inerek sinematografik özelliklerini de inceleme alanına alarak çözümleme yapmaktadır. Agel'e göre göstergebilim sinemayı desteklemektedir, sinema yapısı itibarıyla anlamların bir araya gelmesiyle oluştuğundan dolayı sinema da göstergebilimi desteklemektedir (Andrew, 2010, s. 360). Birbirini destekleyen birbirinin varlığına bir döngü içerisinde kaynaklık ettiği ifade edilebilecek olan sinema ve göstergebilim arasındaki ilişki bu çalışmada tekrar ortaya konularak, göstergebilimin ve sinemanın bireyin anlam ve arayış dünyasındaki tekamülüne katkı sağlanacaktır. Çünkü göstergebilim incelediği nesnesini/göstergesini merak eder, ettirir, gösterge üzerine soru sorar ve düşündürür. Göstergebilim çözümleme çalışmaları da bu bakımdan düşünme ve düşünceye katkı sağlar, yeni sorulara zemin hazırlar.

Bu bakımdan göstergibilim bilimsel çalışmaların temeli olan soru sorma ve araştırma, detaylı şekilde incelediği nesnesi hakkında tartışma yaratması bakımından güçlü bir bilim alanıdır.

4. Korku Filmlerinin Kaçınılmaz Teması: Ölümün Karanlık Yolculuğu

Korku, insanın varoluşuyla birlikte ortaya çıkan ve zaman içinde kaçınmaya çalıştığı temel bir duygu olarak hayatın içinde derin izler bırakır. Bireyler, genellikle ölüm korkusu gibi kişisel düzeyde hissettikleri endişelerin yanı sıra aynı zamanda toplumsal düzeyde de çeşitli korkularla yüzleşirler. Bu korkular, genellikle bireysel deneyimlerden türemesine rağmen yaşadığımız toplumsal yapıyla sıkı bir bağ içinde bulunur. Özellikle ölüm, savaş, kaos ve felaket korkusu, toplumsal korkular arasında öne çıkan, insan psikolojisinin derinliklerine nüfuz eden duygulardan biridir.

Korku, doğanın kaçınılmaz bir parçası olarak, canlıların doğumundan ölümüne kadar süren hayat yolculuğunun her anında var olan evrensel bir duygudur. Yalom'un ifadesiyle özellikle ölüm korkusu "hiç ayrılmadığımız karanlık gölgemiz"dir (Yalom, 1998, s. 243). Korku hissi, oldukça rahatsız edici bir duygu olduğu için bu duyguyu yaşayan bireyler genellikle bu hissi tetikleyen nesne veya durumlardan kaçınmaya çalışırlar. Ancak bu kaçma eğilimi kişinin bu ortamı bir kez daha değerlendirme şansını yitirmesine ve geliştirdiği düşüncelerin gerçekliğini gözden geçirme fırsatını kaybetmesine neden olur. Bunun neticesinde de birey genellikle korkudan 'kaçma' veya 'kaçınma' davranışı sergiler (Gençöz, 1998, s. 12). Fakat ölümden kaçamama durumu insanın en büyük travması olmuştur. Oskay'ın ifade ettiği üzere "insanlığın en ortak ve en kapsamlı travması 'ölüm olgusu' olmuştur (Oskay, 1998, s. 63).

Sinema, görsel-işitsel bir anlatım aracı olarak, toplumsal ve bireysel korkuların etkili bir şekilde yansıtıldığı önemli bir platform olma özelliğini taşır. Sinematografik eserler, izleyicileri gerçek dünyadan uzaklaştırarak, toplumsal korkuların içsel derinliklerine inmelerine olanak sağlar. Korku temaları, izleyiciyi adeta bir fantastik yolculuğa çıkararak, toplumsal bilinçaltının karmaşıklığına sürükler. Bu şekilde, insanlar kendi korkularıyla yüzleşme ve bu duygusal zorlukları anlama fırsatı bulur. Ekinci' nin (2015, s. 221) belirttiği gibi sinemadaki korku temaları, toplumsal zihin dünyasına etkili bir şekilde temas eder. İzleyiciler, bu korkuları paylaşmanın yanı sıra ortak bir deneyim aracılığıyla toplumlarına daha derin bir şekilde bağlanabilirler. Sinemadaki korku temaları, sadece eğlence amacının ötesine geçerek, insanların duygusal karmaşıklıklarını keşfetmelerine ve toplumsal dinamiklerle etkileşimde bulunmalarına olanak tanır. Bu sayede korku ve ölüm temalarının işlendiği hikayeler, izleyicilere derinlemesine düşündürme, duygusal bir bağ kurma şansı sunar.

Korku, insan psikolojisinde derin izler bırakan bir duygu olup genellikle 'gerçek' ve 'gerçeküstü korkular' olarak iki ana kategoride incelenebilir. Korku filmleri, çoğunlukla gerçeküstü korkulara odaklanır ve bu korkuların temelinde ölüm korkusu yatmaktadır. Ölüm korkusu, insan psikolojisindeki en temel korkulardan biri olarak kabul edilir. Gerçeküstü korkular arasında, ölümün bulaşıcılığı veya ölümün geri dönüşü gibi temalar öne çıkar. Bu korkular, Freud'un 'evrensel ölüm arzusu' kuramının bir yansıması olarak görülebilir. Freud'un kuramı, insan ırkının bir tür evrimsel hata olarak kendini yok etme arzusunu içerir (Wood, 2003, s. 34-35). Özellikle toplumsal korku ikonlarındaki artış, bu evrimsel hata teorisini destekleyen bir eğilimi güçlendirmektedir. Medya ve kültürdeki değişimler, toplumların korkularını etkilemekte ve güncelleyerek yeni endişelerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Toplumsal korku ikonları, özellikle modern yaşamın karmaşıklığı içinde ortaya çıkan yeni tehditler ve belirsizliklere karşı duyulan endişeleri yansıtarak, korku kavramının evrimini etkileyen bir faktör haline gelmiştir. Bu durum insanların kendilerini, toplumlarını ve geleceklerini anlamak ve korumak adına sürekli olarak korkuyla yüzleşme ihtiyacının bir yansıması olabilir.

Korku filmleri, izleyiciye derinlemesine etki bırakmayı hedefleyerek, insanların hem bilinç düzeyinde hem de bilinçaltında yatan korkuları ortaya çıkarmak için tasarlanmıştır. Temel amaç korku duygusunu canlandırmak olan bu sinema türü, genellikle en yaygın ve evrensel korku olan ölüm korkusuna odaklanarak kurgusunu şekillendirir. Bu nedenle korku filmleri genellikle ölüm ve ölüm korkusu etrafında dönen bir anlatı oluşturur. Diğer sinema türlerinde olduğu gibi korku filmlerinde de ölüm tematik olarak kullanılır. Ancak korku filmlerinde ölüm, sadece bir sonuç olarak değil aynı zamanda hikayenin merkezinde bir tema olarak işlenir. Bu filmlerdeki olaylar genellikle ölüm ve ölüm korkusu etrafında yoğunlaşır. İzleyici, karakterlerle birlikte ölümün ve yok olmanın karmaşık dünyasına çekilir. Korku filmleri, ölümü

görselleştirerek, canavar, zombi veya vampir gibi korkutucu figürler aracılığıyla izleyiciye ölümün korkunçluğunu, tiksiniçliğini ve yenilmezliğini hissettirir. Canavarlar, zombiler ve vampirler gibi ölümün kendisi olabileceği gibi aynı zamanda doğal felaketler, savaş ve hastalık gibi ölümü getiren diğer unsurları da içerebilirler (Abisel, 1999, s. 54-55). Bu durum izleyiciyi kendi ölümüne yönelik duygusal bir bağlamda düşünmeye yönlendirir. Korku filmleri ise bu duygusal gerilimi ustalıkla kullanarak seyircinin içsel korkularına hitap eder.

Sinemada korku teması genellikle izleyicilerin bilinçaltına derinlemesine nüfuz eden bir etki yaratır. Bu tür, sıklıkla karanlık ve gizemli dünyaların kapılarını aralayarak seyircileri bilinçdışı korkularıyla yüzleştirmeyi amaçlar. Korku, genellikle diğer film türleriyle iç içe geçse de bilimkurgu filmlerinden ayırt etmek her zaman kolay olmamaktadır. Film eleştirmenleri, korku türünü zaman zaman bilimkurgu filmlerinin bir alt türü olarak değerlendirmekte ve bu iki tür arasındaki ince çizgiyi belirlemede güçlük yaşayabilmektedir. Korku filmleri, izleyicilerini klasik korku unsurlarıyla buluşturarak bilinçdışı dünyalara taşıyan bir araç olarak işlev görür. Vampirler, hayaletler, kurt adamlar, zombiler ve diğer tuhaf yaratıklar, bu türün öne çıkan öğeleridir. Bu varlıklar, izleyicilerin günlük yaşamlarında karşılaşmadıkları ancak korkuyla dolu düşlerinde veya kabuslarında karşılaşabilecekleri fantastik figürlerdir (Özön, 2008, s. 245). Korku filmleri, seyircilerin güvenli bir ortamda gerilim ve korku deneyimi yaşamalarını sağlayarak, izleyici ile film arasında güçlü bir bağ kurar. Bu tür filmler, sadece bir eğlence aracı olarak değil aynı zamanda insan psikolojisinin derinliklerine inme ve toplumsal korkuları anlama açısından da önemli bir rol oynar. Korku türü, seyircileri gerilim ve korku dünyasında kaybolmaya davet ederken, bilinçaltındaki korkuları gün yüzüne çıkararak, izleyicilerin duygusal sınırlarını zorlamaktadır. Bu sayede seyirciler, korku filmleri aracılığıyla kendi içsel karanlıklarıyla yüzleşme ve bu duyguları anlama sürecinde derin bir deneyim yaşama şansına sahip olurlar. Korku filmleri genellikle bilinmezlikle başlar ve yine bilinmezlikle sona erer; bu belirsizlik, çeşitli şekillerde temsil edilir (Aytekin, 2013, s. 65).

İlk korku filmleri, sinema tarihinin başlangıcına dayanmaktadır. Sinemanın doğuşuyla birlikte, korku türü de hemen sahneye çıkmıştır. Lumiere Kardeş'lerin *Trenin Gara Girişi (1895)* adlı filminde sahnede ilk kez bir trenin hareket halinde ve kendilerine geldiğini gören seyirciler telaşa kapılır. Üstelik ön koltukta izleyen seyircilerin başlarını telaşa eğdiği, bazı seyircilerin ise kapıldıkları korku ile koltuklarından kaçtığı rivayet edilir (Abisel, 2007, s. 30-50). Bu durumda ilk korku anlatısı olarak *Trenin Gara Girişi* adlı filmi kabul edilebilir. Fakat sinema tarihçileri ilk korku filmi olarak Georges Melies'in *Şeytanın Malikanesi (1896)* adlı filmini korku sinemasının ilk örneği olarak kabul ederler. Film, şeytanın bir malikanede ortaya çıkmasıyla ilgili kısa bir hikayeyi anlatır. Bu film, gotik korku öğelerini içererek yarasalar, kaleler, troller, hayaletler ve şeytan karakteri gibi unsurları başarıyla kullanmıştır (Scognamillo, 1996, s. 67-68). Korku filmleri, tür içinde birçok farklı alt kategoriye ayrılacak geniş bir yelpazeye sahiptir. Bu kategoriler arasında doğüstü, okült ve hayalet filmleri gibi mistik öğeler içeren yapımlar, psikolojik gerilim unsurlarını işleyen filmler, canavar temalı yapıtlar, slasher tarzındaki eserler, beden korkusu üzerine odaklanan body horror türü ve aşırı şiddet içeren splatter filmleri gibi çeşitli alt türler bulunmaktadır (Cherry, 2014, s. 19-20).

Korku filmlerinin kökenleri, özellikle 19. yüzyılın sonlarındaki Viktorya dönemi gotik romanlarına kadar uzanmaktadır. Bu eserlerin sinemaya uyarlamalarıyla birlikte 1920'lerdeki Alman Dışavurumculuğu'nun dekor ve aydınlatma prensipleri, korku türünün anlatım tekniklerine önemli ölçüde etki etmiştir. Gotik Edebiyatındaki mezarlıklar, ölümler, şeytanlar, karanlık atmosferler, sisler, korkunç doğa tasvirleri Alman Dışavurumcu Sinemasının temel malzemeleri olmuştur (Özınar, 2003: 126). Bu bağlamda yürüyen ölü temasını ilk kez dolaylı olarak işleyen film, Robert Wiene'in *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1921)* adlı yapıttır. Bu filmde, başka birinin kontrolü altındaki bir uyurgezer çarpıcı bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu yenilikçi yaklaşım, korku sinemasında yeni bir dönemin başlangıcını işaret etmiş ve izleyicilere gerilim dolu bir deneyim sunmuştur. Film, sadece temel korku unsurlarını değil aynı zamanda sinematografik tekniklerin kullanımını da başarıyla öncül bir örneği olmuştur. Bu şekilde, George Melies'in öncülerinden başlayarak korku sinemasının evrimi, gotik edebiyattan aldığı ilhamı modern anlatım teknikleriyle birleştirerek kendine özgü bir kimlik kazanmıştır.

1930'larda Hollywood'un hakimiyetini elinde tutan Universal Pictures, Gotik korku unsurlarını içeren çeşitli yapımlarla sinema dünyasında önemli bir iz bırakmıştır. Gotik türü, yazılı kaynaklardan türemiş gotik öykülerini temel alır. Bu türdeki sinema sunumlarının birçoğu gotik edebiyat yazarlarının hikayelerinde yer

alan karakterlerin sembolik ve imgesel ifadelerini içeren korku filmleridir. Mitolojik kökenli korkunç canavarlar ve yaratıklar, bu filmlerin ana karakterleridir (Bilen, 2013, s. 35).

Gotik sinema, izleyicileri karanlık, gizemli ve bazen dehşet verici atmosferlere çeken bir film türüdür. Bu tür, sıklıkla eski malikaneler, mezarlıklar, hayaletler ve lanetler gibi öğelerle doludur. Gotik sinemanın temel temasından biri de ölümdür. Ölüm, gotik filmlerde sadece bir fiziksel son değil aynı zamanda hikayenin merkezinde yer alan gizem, dram ve karanlık atmosferin kaynağıdır. Bu anlatılarda genellikle melankoli atmosferiyle öne çıkar. Melankoli, karakterlerin geçmişteki kayıpları, hüznüleri ve ölüme dair duygusal yükleri ifade eder. Gotik filmlerde ölüm, melankolinin bir kaynağı olarak işlev görür. Karakterlerin ölüme dair travmaları ve bu travmaların mekânları, izleyiciyi içine çeken bir atmosfer oluşturur. Hayaletlerin ve geceyarısı ziyaretçilerin sıkça kullanıldığı bir türde ölen karakterlerin geri dönüşleri, geçmişin hayaletleriyle yüzleşmeyi zorlar. Bu hayaletler, genellikle intikam peşinde koşar veya karakterlere geçmişteki günahları hatırlatır. Hayaletler, izleyiciye ölümün sadece fiziksel bir ayrılık olmadığını, aynı zamanda ruhsal bir varlığın izlerini taşıdığını düşündürerek derin bir anlam katmaktadır. Gotik sinemanın vazgeçilmez mekanlarından biri de mezarlıklardır. Mezarlıklar, ölümün fiziksel temsili olmanın yanı sıra karanlık sırların, aile lanetlerinin ve ölümden sonra yaşayanların gizemli dünyasının kapılarını açar. Lanetli topraklar, genellikle mezarlık çevresindeki gizemli olaylara ve karakterlerin kaderlerine odaklanır. Gotik sinema, doğüstü varlıkları kullanarak ölüm temasını daha da güçlendirir. Vampirler, kurt adamlar veya diğer doğüstü yaratıklar, ölümlle ilişkilendirilerek izleyiciyi korku ve gerilimle buluşturur. Bu varlıklar, ölümün sadece insanlar arasında değil, aynı zamanda doğüstü dünyada da bir varlık olduğunu vurgular. Bu tür, izleyiciyi ölümün derinliklerine çekerek, insanın ölümlle yüzleşme ve onunla barışma sürecini keşfetmeye yönlendirir. Gotik sinema, ölümü karanlık, gizemli ve sanatsal bir biçimde işleyerek sinema dünyasına benzersiz bir katkı sağlar (Harris, 2019)

Universal Pictures, Gotik korku unsurlarını içeren filmler ile seyirciyi derin bir korku atmosferine davet etmiştir. *Dracula* (1931), *Frankenstein* (1931), *Mumya* (1932), *Görünmez Adam* (1933), *Kurt Adam Londra'da* (1935), *Dracula'nın Kızı* (1936) gibi baş yapıtlar, Gotik estetiğin ve karanlık atmosferin zirvesini temsil etmiştir (Türkel & Kasap, 2014, s. 714). Ancak tarihi dönem değiştikçe sinema endüstrisi de evrim geçirmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, yaratık filmleri giderek gerileyerek yerini uzaylı anormalliklerine bırakmıştır. Bu dönemde korku sineması, seyircinin ilgisini çekmeye devam etmiş ve özellikle yetmişli ve seksenli yıllarda altın bir çağ yaşamıştır. Korku filmlerindeki karakterler, genellikle kaba ve ilkeldirler, bu da izleyiciye gerilim ve dehşet hissiyatı kazandırmak için kullanılan etkili bir yöntemdir. Özellikle yürüyen ölümlerle ilişkilendirilen karakterler, Frankenstein, vampir, kurt adam gibi diğer film yaratıklarından farklı bir boyuta sahiptir. Bu farklılık, Gotik Edebiyat'tan sinemaya uyarlanan diğer kavramların aksine yürüyen ölü kavramının köklerini Haiti folklorundan almasından kaynaklanmaktadır (Şimşek, 2013, s. 29-30).

Korku filmleri, izleyicileri kendi korkularının, güvensizliklerinin ve özgüven eksikliklerinin yansımalarıyla buluşturarak, toplumun genel ruh halini yansıtmıştır. Korku sineması, zamanla değişen toplumsal normlara ve endişelere duyarlılık göstererek, izleyiciye derinlemesine düşündürülen ve tartışmaya açan bir platform sunmuştur. Ayrıca bu tür kapsamında sunulan filmler ölümün korkutuculuğu yanında ölümün kim için ve nasıl tezahür edeceği sorularına da yanıtlar sunmak için tartışma anlatıları yaratmaktadır. Bu çalışmada da "kızıl ölüm" karakteri çerçevesinde ölümün korkutuculuğu ile gerçek adaletin tecelli edilmiş sürecindeki rolüne yönelik önemli göstergeler sunulmakta, araştırmacılar korkunun bir unsuru olarak görünen ölümün olumsuz anlamlarından olumlu anlamlara hangi bağlamlarda evrilebileceğini ortaya koymaya çalışmaktadır.

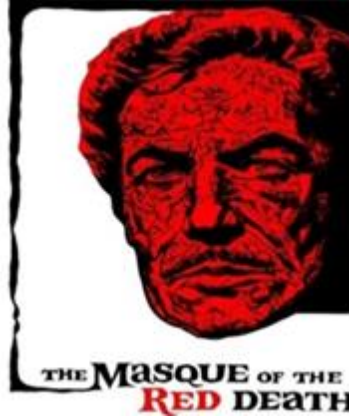
5. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada Gotik Filmin en önemli temsilcilerinden Roger Corman'ın, gotik edebiyatın en önemli ismi olan Edgar Allan Poe'un *Kızıl Ölümün Maskesi* kitabından uyarlama olarak ortaya koyduğu ve salgın temalı kült filmlerin başında gelen *Kızıl Ölümün Maskesi* filmi örneklem olarak seçilmiştir. Örneklem olarak seçilen film göstergibilimsel çözümlene yöntemi ile incelenmiştir. Bu filmin incelenmeye tabi tutulmasının nedeni filmin göstergeler bakımından zengin bir veri içeriyor olması ve filmde ölüm ile yaşam arasındaki sürecin göstergeler üzerinden ifade edilmişindeki açıklıktır.

Araştırmanın analizinde, Saussure ve Barthes'ın göstergibilimsel yaklaşımları temel alınmıştır. Çalışmanın uygulama kısmında film, sekanslara bölünmüştür. Ardından sekanslar, Saussure'ün belirlediği anlam öğeleri; gösterge, gösteren ve gösterilen öğelerine ayrılmıştır. Ayrılan öğeler, Barthes'ın yan anlam kavramı düzeyindeki karşılığı ifade edilerek bir bütün halinde tablo haline getirilmiştir. Çalışmada gösterilenler yan anlam üzerinden değerlendirilmiştir. Değerlendirme aşamasında Barthes'ın karşıtlıklar tablosuna da yer verilmiştir. Kızıl Ölümün Maskesi filminin kredisi de çözümlenmeye tabi tutulmuş, bu bakımdan diğer sinema ve göstergibilim çözümlenme temalı çalışmalardan da ayrılmaktadır. Elbette ki filmdeki göstergeler filmin dışına çıkılmadan ve filme sadık kalınarak yapılmıştır.

6. Bulgular

Filmin Künyesi ve Konusu



Görsel 1. Filmin Afışı

Yönetmen: Roger Corman

Yapımcı: Roger Corman, George Willoughby

Senarist: Charles Beaumont, R. Wring Campbell

Uyarlanan Eser: Edgar Allan Poe'un Kızıl Ölümün Maskesi Kitabı

Ana Karakterler: Vincent Price (Prens Prospero), Hazel Court (Juliana), Jane Asher (Francesca)

Gösterim Yılı: 1964

Film Edgar Allan Poe'nun 'Kızıl Ölümün Maskesi' adlı öyküsünden uyarlanmıştır. 'Kızıl Ölüm' adlı salgının ülkede çıkmasıyla tüm halk ölüme sürüklenmiştir. O sırada ülkenin prensi Prospero, bölgenin asilzadelerini salgından korumak bahanesiyle kalesine toplar. Kalenin dışında ölüm kol gezerken; içeride salgın yokmuş gibi eğlenceler düzenlenir. Baloda her türlü edepsiz eğlenceler ve ahlaksızlıklar yaşanmaktadır. Tüm bunlar devam ederken, balonun davetsiz misafiri ortaya çıkar. Kırmızı kapüşonlu bu adam kızıl ölümün kendisidir. Kızıl Ölüm kanıtlamak istediği tek bir şey vardır; "ölümden kaçış yoktur ve ölüm kapıya dayandığında herkes eşittir".

7. Filmin Göstergibilimsel Analizi

Film, kurumuş ağaçlardan oluşan sisli bir ormanda başlamaktadır. Kurumuş ağaçlar ve sis kullanımı gotik atmosferin olmazsa olmaz unsurlarından biri olarak değerlendirilmektedir (Can, 2022, s. 42). Yaşlı kadın ormanda kurumuş dalları toplamaktadır. Ağaçlar yaşam döngüsünü simgeler (Turancı & Özgen, 2018, s. 160). Kurumuş ağaç dalları ile yaşam yolculuğunun son bulacağına dair gönderme yapılmaktadır. Sisli hava şartları ise bilinmezliği/belirsizliği, kaybolmayı, ürpertiye temsil eder. Filmde sis ve kurumuş ağaç dalları kullanılarak gotik bir atmosfer sağlanarak ölüm korkusu yaratılarak okuyucuya/izleyiciye sunulmuştur. Kuru ağaç dalları ve sis göstergelerinin bir arada sunulması ile korku duygusuna doğrudan hitap eden bu ikili gösterge ile filmde korku ögesinin güçlü bir anlamla izleyiciye aktarılmak istendiği

şeklinde değerlendirilmiştir. Kurumuş ağaç dalları ve yaşlı kadın karakteri arasında da açık bir ilişki kurulduğu da anlaşılmaktadır.



Görsel 2. Filmin Açılış Sahnesi



Görsel 3a. Beyaz Gül

Görsel 3b. Kırmızı Gül

Yaşlı kadın ormanda tüm vücudu kırmızı olan ve kırmızı giyinen bir adamla karşılaşır. Adamın elinde bir deste tarot kartı vardır ve kartları karıştırarak kenara koyar. Tarot kartları filmde gelecek ile ilgili bir kehanet olacağını söylemektedir. Kızıl ölüm diye tanımlanan bu adamın elinde sürekli bu kartlar bulunur. Adam eline beyaz bir gül alır ve gülü kanla kırmızıya boyar ve yaşlı kadına uzatır. Ona bunu alıp köyüne gitmesini ve kurtuluş günlerinin yakın olduğunu söyler. Beyaz renk, saflığı, temizliği ve başlangıcı temsil eder; kan rengi olan kırmızı renk ise tehlikenin ve kötülüğün habercisidir (Fidan, 2012, s. 271-289). Beyaz gül filmde başlangıcı/yaşamı temsil ederken kırmızı gül ise ölüm/sonu temsil etmektedir. Nitekim filmde kırmızı gülü alan yaşlı kadın, hastalıktan ilk ölen kişi olur. Böylece filmde yer verilen beyaz gül göstergesinin sonradan kırmızı güle dönüşme süreci ile yaşam ve ölüm arasındaki bağ kurulmaktadır. Ayrıca beyaz gülün (iyilik halinin- sağlıklı olma durumunun) kırmızıya dönüşmesi ile köy halkının başına gelecek olan kötülöklere ve hastalıklı günlere de gönderme yapıldığı değerlendirilmiştir.

Tablo 1. Göstergelerin Çözümlemesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Yananlam
Olgu	Gökyüzü	Gece vakti/sisli hava	Bilinmezlik/Korku
Doğa	Ağaç	Kurumuş Dallar	Yaşamın sona ereceği
Nesne	Kart	Tarot kartları	Kehanet
Bitki	Çiçek	Beyaz gül	Yaşam
Bitki	Çiçek	Kırmızı gül	Kanla kırmızı rengine dönüştüğü için ölüm



Görsel 4. Köylüler

Görsel 5. Prens ve Köylüler

Prospero, köylüleri manastırında düzenlediği baloya davet etmek için köye ziyarete gelir. Ziyaretinin sebebi eğlenenin yemek artıkları ile köylülerin karınlarının doyurmalarıdır. Köylülerin gerek kıyafetlerinin durumundan gerekse çaresizliklerinden dolayı, yoksullukları göze çarpmaktadır. Prens Prospero, köylülerle konuşurken kamera açısı statüye göre konumlandırılmıştır. Alt açılı fotoğraflar gücü temsil ederken; üst açılı fotoğraflar ise güçsüzlüğü temsil etmektedir (Kanburoğlu, 2004, s. 195). Prospero, güçlü ve üst sınıfı temsil ettiği için alt açıdan çekilmiş; köylüler ise güçsüz ve alt sınıfı temsil ettiği için üst açıdan çekilmiştir. Görsel 5'te kamera açılarından ortaya çıkan gösterge bakımından sınıfsal ayrımın ortaya konduğu değerlendirilmiştir. Köylülere tepeden bakan prensin karşısındaki köylülerin yüz ifadelerinde ise korku, endişe ve merak duyguları açıkça görülmektedir. Gücün ve otoritenin karşısındaki aciziyet bu gösterge üzerinden izleyiciye aktarılmaktadır. Görsel 4'te köylülerin bir arada toplu olarak yanan ateşin başında ısınmaları ile köylülerin ellerini göbek hizasında bağlar şeklinde ayakta durmaları da madden ve manen zayıf olanların bir arada bulunarak emniyette olma gereksinimlerini ve gücün karşısında el bağlar şeklinde konumlandıklarını gösterdiği şeklinde değerlendirilmiştir.



Görsel 6. Salgına Yakalanan Kadın



Görsel 7. Haç İşareti

Kızıl ölüm salgınına köyde ilk yakalanan kırmızı gülü alan yaşlı kadındır. Kadının vücudu kırmızı kanlar ile kaplıdır. Salgına yakalanan kadın çılgık çılgığa, nefessiz kalarak ölür. Salgına yakalanan yaşlı kadın ölünce hastalık yayılmasın diye tüm köy Prens Prospero'nun emri ile ateşe verilir. Köy halkı yangın ile yok olur. Köyün yanması aşamasında kamera açısını yanan haç işaretine çevirir ve haç işaretine zoom yapar. Hristiyanlığın kutsal sembolü olan Haç işareti, günahlardan arınma ve dine bağlılık anlamı taşımaktadır (Taş & Özcan, 2015, s. 251).

Filmde de dini inancın bir sembolü olarak yanmakta olan haç işaretinin gösterilmesi, köy halkının Hristiyanlık inancını yaşamalarının yanı sıra, köy halkının kızıl ölümün de dediği gibi "*balkema söyle, keurutuluş günleri yakındır*" ifadesinden hareketle, köy halkının zalim yöneticinin her türlü zorbalığından her ne kadar kötü bir sonla da olsa ölecek kurtulduklarına yapılan bir gönderme olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca sembolik inancın kızıl ölümün yaydığı hastalık karşısında tesirsiz kaldığını da ifade ettiği şeklinde bir

değerlendirme yapılmıştır. Çünkü filmde Prens Francesca'ya "gerçekten inanıyor musun?" sorusunun ardında inançtaki teslimiyetin sorgulanması da Hristiyanlığa inanmadığını ("Burada bu kolyeyi takmayacaksın, çıkar onu") belirten Prens tarafından yapılmaktadır. Dini bir sembolün yanıyor olarak gösteren bu gösterge üzerinden köyü yakan gücün prens olduğu hususundan hareketle, dünyevi hırs ve iktidarları için kutsal olanları dahi önemsemeyen, kutsalı yok sayabilen, hatta kendi konfor alanlarının devamını sağlamak adına, diğerlerinin (zayıf ve güçsüz olanların) yaşam haklarını ellerinden almayı kendilerinde mutlak hak gören iktidar anlayışlarına da bir gönderme yapıldığı da ayrıca ifade edilebilir. Çözümlemeleri desteklemesi bakımından tarihsel süreçte "veba zamanlarında eski Yunanların, törenler düzenleyerek, salgını şebir sınırlarının dışına 'taşıyıp', kitleleri itlaf veya sürgün etmeleri, bir nevi salgını sonlandıracak insanlar (pharmakos) kurbanlar seçmeleri, benzer şekilde Hitler'in "Yabudi vebası"na karşı ithamlarında ve uyguladığı önlemlerde" (Cooke, 2020) görüldüğü üzere filmde de iktidarların/soyluların kendileri için diğerlerini kolayca yok sayabildiklerini göstermesi bakımından filme düşülen önemli tarihsel göstergeler olarak görülmektedir.

Tablo 2. Göstergelerin Çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	YANANLAM
İNSAN	Kıyafetler	Yoksul Köylüler	Yoksulluk/alt sınıf
İNSAN	Prens	Soylu üst sınıf	Güç/iktidar
İNSAN	Yaşlı kadın	Yüzü kanla kaplı yaşlı kadın	Hastalık/ölüm
NESNE	İşaret	Haç işareti	İnanç/dine bağlılık

Karşıtlıklar tablosu Barthes'ın göstergeleri anlama aşamasında kullandığı yöntemlerdendir. Filmin başlangıç sekansında karşıtlıklar bulunmaktadır. Bu karşıtlıklar şu şekildedir:

Tablo 3. Filmin ilk karşıtlıkları

Başlangıç	Son
Yaşam	Ölüm
Beyaz	Kırmızı
Zengin	Yoksul
Güçlü	Güçsüz



Görsel 8. Haç Kolye



Görsel 9. Francesca ile karşılaşma

Francesca'nın boynunda haç işareti olan bir kolye vardır. Bu kolye Francesca'nın dinine bağlı olduğunu göstermektedir. Prens Prospero, Francesca'yı konukları ile tanıştırmaya getirir. Konuklarıyla dalga geçerek onları gülünç duruma düşürmek için belli hallere sokar. Konuklar Prens Prospero'nun emir buyurduğu her şeye itaat ederek harfiyen uygularlar. Manastırda salonun ortasında devasa bir saat vardır. Bu saat her saat başı herkesi titretircesine çalmaktadır. Çalan saati gören herkesi korku kaplamaktadır. Saat çaldığında eğlence duraksar. Saat filmde sonun geleceğine işaret ettiğinden konuklar korkuya kapılmaktadır. Filmde kullanılan saat aynı zamanda Eisentein'in 'leitmotif' adının verdiği yinelemeli kurguya örnek oluşturmaktadır (Küçükdoğan, 2014, s. 77). Böylece film sürekli bir ölüm hatırlatması yapmaktadır. Mutlak sonun adı olan kıyamet saatine de filmdeki saatle göndermeler yapılmaktadır. Ancak saat ile korkuya kapılan kitlenin kısa süre sonra yine aynı günah ve ahlaksız eğlencelerine devam etmeleri çelişkisi

de ölümün mutlakiyeti gerçeğinin bilinmesine rağmen dünyevi tat, arzu ve hırsların kölesi olmuş kitlenin şuurlu şuursuzlukla ölüme meydan okuyuşları ya da ölümden boş kaçıışları olarak değerlendirilmiştir.



Görsel 10. Saat

Tablo 4. Göstergelerin Çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	YANANLAM
NESNE	Kolye	Haç kolyeli kadın	Dine bağlılık
İNSAN	Kalabalık topluluk	Prens'in her dediğini yapan insanlar	İtaatkarlık
NESNE	Saat	Saat başı çalan saat	Korku/Sonun yaklaşması



Görsel 11. Mavi oda



Görsel 12. Kırmızı oda

Prens Prospero'nun manastırındaki odalarını Poe, öyküsünde şu şekilde betimler: “Doğu uçtaki oda, masmavi döşenmişti; camlar da canlı maviden, ikinci salonun süsleri, halıları erguvan rengindeydi ve burada camlar da erguvandı. Üçüncü oda baştanbaşa yeşildi, camları da. Dördüncü, turuncu döşenmiş, turuncu ışıklarla aydınlanmıştı. Beşinci beyaz, altıncı mor. Yedinci salon ise, tavanı boydan boya kaplayıp duvarlardan aşağı sarkan kara kadife kilimlerle kefenlenmişti; kilimler, aynı kumaştan, aynı renk bir halının üstünde kavamlanıyordu. Yalnız bu odada, camların rengi uymamıştı döşemenin rengine. Burada kızıldı camlar, koyu kan rengi (2019, s. 65)”. Filmde de öyküde betimlenen odalar görülmektedir. İlk gidilen oda mavi renkli odadır. Mavi renk sakinlik, huzur, yeniden doğuş (yaşam) ve sonsuzluğu temsil etmektedir (Batur, 2016, s. 281). Francesca dinine bağlı bir kişi olarak bu oda da temizliği, saflığı, sadeliği temsil eden beyaz renkli bir elbise giymiştir (Uçar, 2003, s. 54). Bu odada masada gelin çiçeği olarak bilinen ‘calla lily’ görünmektedir. Bu çiçek masumiyet, saflık ve temizlik anlamına gelmektedir (Fidan, 2012, s. 289). Gelin çiçeği ve Francesca birbirini tamamlayan bir anlam yaratmakta, izleyiciye etrafındaki olup biten tüm kirliliğe rağmen manevi saflık ve temizliği ile yaşam yolculuğuna devam eden, inançlarına her şeye rağmen güçlü şekilde bağlı bir karakter olduğu gösterilmektedir. Prens Prospero'nun elinde şamdan vardır. Şamdan törenselliği temsil etmektedir. Filmde son gidilen oda kırmızı pencere siyah odadır. Kan rengi olan kırmızı, tehlikenin, gücün ve tahribatın habercisidir (Uçar, 2004, s. 56). Siyah renk ise ölüm, yas, melankoli ve umutsuzluğu sembolize etmektedir (Elliot & Majer, 2007, s. 250-254). Filmdeki odaların renkleri yaşam döngüsünü temsil etmektedir. Yeni gün, yaşamı ve genellikle en çok iyi ve olumlu unsurları temsil eden mavi oda ile ölümü ve otoriteyi temsil eden siyah oda filmdeki karşıtlıkları gösteren göstergeler olarak sunulmaktadır. Ayrıca güneşin, doğuş ve batışına göre filmdeki

odalar yerleştirilmiştir. Bu doğrultuda doğuya mavi oda, batıya da siyah oda yerleştirilmiştir. Nitekim kızıl ölüm ilk mavi odada görülür ve en son siyah odaya geçer yaşam başlar ve siyah odada son bulur şeklinde bir değerlendirme de yapılmıştır.

Tablo 5. Göstergelerin Çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	YANANLAM
MEKÂN	7 oda	Her odası farklı renk olan manastır	Yaşam
MEKÂN	Oda	Doğu konumunda bulunan mavi oda	Doğumla başlayan yaşam
MEKÂN	Oda	Batı konumunda bulunan siyah oda	Yaşamın son bulması ölüm
BİTKİ	Çiçek	Beyaz renkli gelin çiçeği	Masumiyet, saflık, temizlik

Toplamda yedi odanın olmasında da yedi günaha gönderme yapılmaktadır. Manastırda her türlü yedi günah, eğlence ve ahlaksızlıklar yaşanmaktadır. Filmdeki yedi oda ve işlenen günahlar Prens Prospero'nun yaşam tarzını ve saraydaki soyluların ahlaki çöküşünü sembolize eder. Filmde her odayı dolaşan Prens'in ölümlü korkusu olan kızıl ölüm teması ile birleştirilerek, insanların günahlardan kaçamayacaklarını ve ölümün kaçınılmaz son olduğunu hatırlatır. Bu sahne gotik filmin karanlık ve ölüm temasını güçlendirir ve anlatıya derinlik katmaktadır. Filmdeki günahlar; "*Öfke, Kibir, Açgözlülük, Şebvet düşkünlüğü, Kıskançlık, Oburluk, Tembellik*" olarak bilinmektedir (Aquinas, I-II, s. 84:4). Bu yedi günah ise filmde aşağıdaki göstergeler üzerinden net bir şekilde sunulmaktadır:



Görsel 13. Şebvet düşkünlüğü



Görsel 14. Oburluk

Kadınların erkekler tarafından bir arzu nesnesi olarak sunulduğu ahlaksız bir tutum sürekli olarak yinelenerek filmde gösterilmektedir. Tok olmalarına rağmen hep bir şeyler yeme ve içme dürtüsünde olan insanlar, zengin olmalarına rağmen Prens tarafından serpilten altınları kapışmaya çalışan açgözlü soylular, Prens Prospero'nun makamında olmak isteyen yardımcısının ve presin eşinin Francesca'yı kıskançlıkları dikkat çeken ve vurgulanan büyük günahlar arasında yer almaktadır.



Görsel 15. Açgözlülük



Görsel 16. Kıskançlık



Görsel 17. Kibir

Görsel 18. Tembellik

Görsel 19. Öfke

Tablo 6. Göstergelerin Çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	YANANLAM
İNSAN	Temas/Yakınlaşma	Kalabalığa aldırmadan birbirlerine yaklaşan insanlar	Şehvet düşkünlüğü
İNSAN	Yemek masasındaki insanlar	Aç olmadıkları halde sürekli yemek yiyen insanlar	Oburluk
İNSAN	Altınları toplayan kişiler	Zengin oldukları halde yere atılan altınları kapmaya çalışan insanlar	Açgözlülük
İNSAN	Tartışan kadınlar	Kadınlar arasındaki sözlü atışma	Kıskançlık
İNSAN	Prens	Kalabalığa üstten bakan Prens	Kibir
İNSAN	Eğlence	Tüm vakitlerini eğlenceye ayıran insanlar	Tembellik
İNSAN	Prens ve yardımcısı	Prene başkaldıran adam	Öfke



Görsel 20. Tarot Kartı

Görsel 21. Çocuk

Gino, Prens Prospero'dan kaçarken ormanda kızıl ölüm ile karşılaşır. Kızıl ölüme korktuğunu ve ne yapacağını bilmediğini söyler. Gino, Prens Prospero'ya karşı hangi silahı kullanmam gerekiyor diye sorar kızıl ölüme, kızıl ölüm aşkı kullanmalısın der ve elindeki tarot kartını Gino'ya verir. Kızıl Ölüme işaretin anlamını sorar. Kızıl ölüm sadece insanoğlu der ve susar. Uzatılan kart insanın duygusu ile mantığı arasında kaldığını söyler. Böylece filmdeki göstergeler üzerinden insanoğlunun iyi ve doğrudan yana mantıklı ve iyi duygular üzerinden yapacağı seçimleriyle kurtuluşa erebileceğine yönelik bir gönderme yapıldığı da ifade edilebilir. Nitekim de Gino, hayatta kalan son altı kişi arasında kalarak hem aşkına hem de eski hayatına kavuşarak muradına erer.

Kızıl Ölüm diye tanımlanan adam küçük bir kız çocuğu ile tarot kartları ile oyun oynamaktadır. Kızıl ölüm, ölüme layık olan herkesin öldüğünü ve geriye sadece altı kişinin hayatta kaldığını söyler. Hayatta kalanlar ise: genç bir adam ve kadın, bir cüce ve ufak bir dansçı, bir çocuk ve köyde tek başına kalmaya devam eden bir adam. Bu çocuğun öldürülmemesinin sebebi; çocuğun masumiyeti ve saflığı temsil etmesinden kaynaklanmaktadır (Waite, 2012, s. 72). Filmdeki göstergeler üzerinden "masumiyet ve saflık" insan eliyle gerçekleşen ölüme karşı korunduğu şeklinde değerlendirilmiştir. Dünyanın hırs ve arzuları karşısında iyiden, saflıktan yana tercihleri olanların müstesna bir değerlendirmeye alınabileceği hususuna yönelik bir gönderme vardır. Film aslında hakkı gasp edilenin hakkını da teslim eden bir sonucu ortaya koyması bakımından değerli göstergeler sunmaktadır. Bu film incelenirken her ne kadar filmde tam olarak gösterilmese de filme kaynaklık yapan hikayede film sonunda hayatta kalanlarına arasında gerçek aşkları

ellerinden prens eliyle gasp edilen Francesca ve Gino'ya yönelik oluşturulan mağduriyet, film sonunda aşıkların birbirlerine kavuşturulması ya da hayatta kalarak kavuşturulmaları ile “hakkın teslimi” bağlamında değerlendirilmiştir. Ayrıca gerçek bir duygu ve arzu ile bir amaca odaklanan / bağlanan ruhların amaçlarına tüm şeytani sınırlandırmalara rağmen ulaşacakları müjdesinin ve gerçeğinin vurgulandığı değerlendirilmiştir. Tüm kötülüklerin ve zalimlerin hakkın ve adaletin karşısında mutlaka zail olacağı mesajı filmde gösterilmektedir.



Görsel 22. Kızıl Ölüm



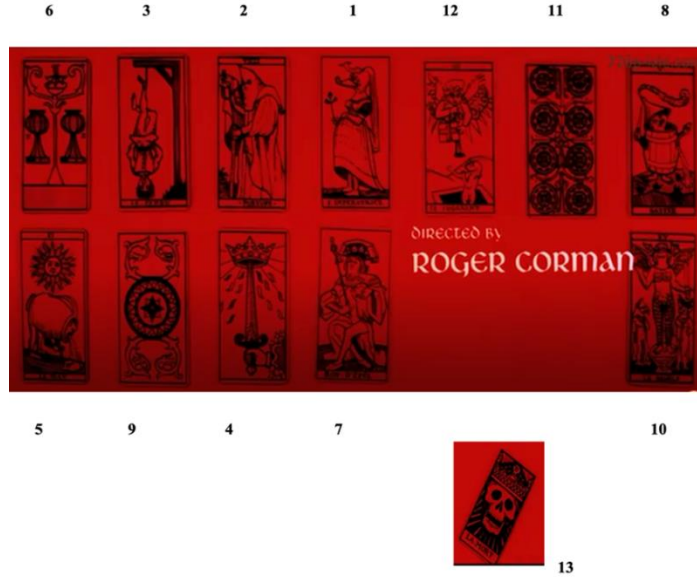
Görsel 23. Yedi Adam

Kızıl ölüm yanına gelen adamlarla konuştuktan sonra şu sözleri söyler “*Gelip geçicidir, dünyanın ihtişamı*” der ve yürümeye başlar. Ardından Poe'nun şu sözleri ekrana gelir: “...ve karanlık ve çürüme Kızıl Ölüm hepsini korkunç boyunduruğu altına aldı.” Bu sözler aslında filmin mesajını açık bir şekilde veriyor: Ölüm kaçınılmaz sondur. Ancak en güçlü gönderge ise gelip geçici dünyaya aldanmanın ardından gelen her türlü kötülüğün bir karşılığının olduğu vurgusudur. Filmdeki göstergeler kötünün ve kötülüğün aslında cezalandırılacağı gerçeğini ortaya koymaktadır. “Kızıl ölüm”, filmde ruhani bir duruş (temsil ettiği duruş ve söylediklerinden anlaşılmaktadır) ile ilahi şeytan ve şeytanın sadık dostlarını temsil eden Prens Prospero'nun karşısında yer almaktadır. Aslında filmin ana iki karakteri kötü olan Prens ve iyi olan Kızıl Ölüm vardır. Adı her ne kadar kızıl ölüm olsa da söylemleri ile uyarıcı ve hakikatten yana yönlendirmeler yapmaktadır. Kötülüklerin akıbetini ve sona giden yolu ve kötü sondan kurtuluşun yöntemlerini Kızıl Ölüm ifade etmektedir.

Filmin sonunda görünen yedi renkli adam, bir tür alegorik sembolizmi temsil eder. Bu karakterler, farklı renklerdeki kostümleriyle her biri bir odayı ve dolayısıyla bir günahı temsil ederler. İçerdikleri renkler, film boyunca işlenen günahlara ve bu günahların sonucu olarak gelen ölüme dair bir gönderme olarak kullanılır. Her bir karakter, Prens Prospero ve saraydaki soyluların günahlarını somutlaştırır ve sonunda ölümün kaçınılmazlığını hatırlatır. Bu semboller, filmdeki gotik temaları ve ölüm temasını güçlendirir ve izleyicilere hikayenin derinlikli bir anlamını sunar. Görsel 23'te görüleceği üzere bir tarafta beyaz kıyafet giyen adam durmaktadır ve diğer tarafın başında ise siyah renk giyen adam vardır. Beyaz adam yaşamın başını siyah adam ise sonu yani ölümü temsil ettiği şeklinde değerlendirilmiştir. Yaşam bu iki renk arasındadır. Ayrıca renkli adamlar filmin temasına göre belli hastalıkları, dünyanın hırs ve aldatıcı yanlarına gönderme yaptığı şeklinde yorumlanmıştır. Örneğin sarı renk birçok kültürde hastalık alameti olarak tanımlanmıştır (Ögel, 1995). Sarı rengin, turuncunun ve kırmızının günümüzün tüketim kültüründe özellikle gıda sektörü başta olmak üzere, bankacılıkta, çeşitli eğlence organizasyonlarında, sıklıkla kullanıldığı bilinmektedir. Bu anlamda oburluğun ve açgözlülüğün, tüketim çılgınlığının/günahlarının sembol renkleri olarak değerlendirilmiştir. Mor renk lüksün, cazibenin, ihtirasın, çekiciliğin, zenginliğin rengi olarak bilinmektedir. Bu bağlamda filmdeki şehvet odaklı işlenen günahların rengi olarak gösterildiği şeklinde yorumlanmıştır.

Tablo 7. Göstergelerin Çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	YANANLAM
NESNE	Kart	Tarot Kartı	Kurtuluş
İNSAN	Küçük Çocuk	Yaşanılardan habersiz çocuk	Masumiyet
İNSAN	Kıyafet	Sarı kıyafetli adam	Hastalık



Görsel 24. Kırmızı Zeminde Tarot Kartları

Filmin son sekansında Kızıl Ölüm elindeki tarot kartlarını sırasıyla açar. Tarot kartları, sembolizmin önemli bir parçasını oluşturur. Karakterlerin kaderlerini, içsel çatışmalarını günahlarını ve sonlarını yansıtmak için kullanılarak filmin gotik temasını derinleştirmiştir. Açılan kartlar filmin hikayesini genel olarak anlatmaktadır. Göstergelerin anlamlarını öznel yorumlamanın dışındaki tutabilmek adına, göstergibilimin bilimsel duruşunu sunmak amacıyla kartların literatürdeki anlamlarının neler olduğu hususu ifade edilerek oluşturulan bağlam çerçevesinde araştırmacılar aşağıdaki şekilde göstergeleri anlamlandırmıştır. Bu on üç kart genel olarak insanın doğumdan ölüme gittiği yolculuğu ve hayat yolculuğundaki türlü engelleri, tercihlerini, kazanç ve kayıplarını anlatmaktadır. Bu kartlar şu şekildedir;

Birinci kartta hamile bir kadın görülmektedir. Bu kart başlangıç kartıdır. Yani doğum ile yaşamın başladığını temsil etmektedir. Olayların başlangıcı her zaman insana bağlanır, bir diğer ifadeyle insan yaptıklarının, kararlarının karşılığını alır hususu ifade edilmektedir. Gino ve Francesca'nın davranış ve söylemleri ile olayların seyrinin belirlenmesi bu kart ile anlamlandırılmıştır. İkinci kartta bir şeytan görülmektedir. Bu kartın adı şeytan kartıdır ve isyan etme, reddetme anlamına gelmektedir. Şeytan kartı her insanın içinde bulunan iyinin içindeki kötülüğü; kötülüğün içindeki iyiliği temsil etmektedir (Johnstone, 2005, s. 31). Bu kart ile prens Prospero şatonun dışında kalan tüm kötülük ve belaları reddeder ve böylece kendine güvenli bir alan oluşturur. Ayrıca ego ve benliği de temsil etmektedir. Bu noktada insanın en büyük düşmanı içinde boğulduğu egosudur. Şeytan kartı bilinç ve bilinçaltını yani ruhu da sembolize etmektedir (Meegan, 2020, s. 27). Bu kart yine Prens Prospero ve şatodakileri temsil eden bir karttır. Üçüncü kartta tersten asılmış bir adam görülmektedir. Kartta ilk bakışta kurban olgusunu yansıtır. Asla pes etmemek, vazgeçmemek kartın sembolize ettiği durumlardır. Kart negatif durumlar içeriyor gibi görünse de adaletin geleceğine işaret etmektedir (Ziegler, 1988, s. 39). Şatodakilerin konforu ve sağlığı için dışarıdakilerin kurban edilişi, masum insanların katledilişi bu kartla anlam kazanmaktadır. Ancak masumiyet Francesca ve Gino üzerinden sonunda kazanır. Bu kart son mahkeme/mizanı yani kıyamet gününü ve sonrasındaki sürece de gönderme yapmaktadır (Banzhaf, 2021, s. 126). Adalet kartı, Ermiş kartı ile birbirini tamamlayan sembolik anlamları vardır. Ermiş kartı insanın içindeki ilahiliği betimlerken asılmış adam kartı ölümü ve yeniden doğuşu sembolize etmektedir (Katz & Goodwin, 2015, s. 289). Bu kart, filmin sonundaki intikamın sembolüdür. Prens ve soylular günahları sonucunda ölürlür. Yani adalet yerini bulur.

Dördüncü kartta bir kılıç görmekteyiz, kılıcın ucunda ise bir taç vardır. Bu kartın adı 'birliler' kartıdır. Birliler genellikle olumlu başlangıçları, hiçlikten maneviyata kavuşma zaferini sembolize etmektedir. Hem fiziksel hem de ilahi aşka kavuşma ve zaferin habercisidir (Sherwin, 2006, s. 60). Gino'nun ev Francesca'nın birbirlerine kavuşması (aşk ile) bu kart ile anlam kazanmaktadır. Beşinci kartta doğan bir

güneş görülmektedir. Bu kartın adı güneş kartıdır ve ilahi ışık, aydınlatma, yaratıcıdan gelen bilinç hali gibi anlamlara gelmektedir (Orient , 1996, s. 150-152). Kart, yaşam enerjisi ve mutluluk ile ilişkili anlamlarla yorumlanmaktadır. Genellikle doğan güneş her zaman bir yerlerde umut olduğun kanıtıdır ve iyi haberlerin müjdeleyicisidir. Doğrunun, er ya da geç açığa çıkacağına temsilcisidir (Johnstone, 2005, s. 12). Güneş kartı hem fiziksel aydınlanmayı hem de ilahi aydınlanmayı sembolize etmektedir (Waite, 2012, s. 72). Francesca'nın Prense karşı "*sevgi, hayat, umut var*" ifadelerinin göndergesi bu kartla karşılık bulmaktadır. Kızıl Ölümün aşka ve iyiliğe olan işaretleri de yine bu kartla ifade edilebilir. Altıncı kartta bir terazi görülmektedir. Bu kart dengeyi, eşitliği simgeler. İyi ile kötü, zengin ile fakir arasındaki dengeyi göstermektedir. Terazinin iyi tarafı ağır basar ve iyinin her zaman kazanacağına işaret etmektedir (Orient, 1996, s. 149). Kart ölümden sonraki hesaplaşmayı hatırlatır (Ouspensky, 2021, s. 47). Adaletin iyiden yana gerçekleşeceği vurgusu şatodakilerin ve Prensin sonuna yönelik anlamları çağrıştırmaları bakımından önemlidir.

Yedinci kartta bir adam ve elinde bir kılıç görmekteyiz. Kartın adı İmparator'dur. Bu kart babalığı betimler, yargılayıcı, otoriter sahibi, cezalandırıcı ve itaat eden özelliklere sahiptir (Leavitt, 2007, s. 80). Agresifliği yansıtan yıkıcı gücü de vardır. Kraliyeti simgeleyen kart ayrıca soyluluğu, monarşiyi ve egemenliği elinde barındırır (Lyle, 1999, s. 10). Bu kart düz anlamda prence işaret etse de aslında adaletin tecellisini sağlayacak olan esas güce, filmdeki temsilcisi ile kızıl ölüme işaret eder. Sekizinci kartta oynayan bir adam görülmektedir. Bu kart devlet kartıdır. Devletin halkı oynatması olarak simgelenir. Devlet insanları kendi içinde ikiye böler ve onları kaosa sürükler. İnsanın hep bu kaosun içinde olduğunu anlatmaya çalışır (Meegan, 2020, s. 33). Prens'in şatosundaki insanlara emirleri ile yaptırdığı her türlü zorbalık ve tuhafıkların bu kart ile temsil edildiği şeklinde bir değerlendirme yapılmıştır.

Dokuzuncu kartta bir daire ve dairenin etrafında boynuzlar görülür. Bu kart ihaneti simgeler. Kartın etrafından çıkan şeyler boynuz ile ifade edilir ihanetin doruklarda olduğu zaman diliminde ortaya çıkar bireylerin en başta kendilerine daha sonra etrafına güvenmemeleri konusunda ihaneti ele almaktadır (Banzhaf, 2021, s. 130). Prens Prospero'ya ihanet eden eşi (kadının şeytanla evlenmesi) ve prensin en yakın adamının prensin yerine geçmek amacıyla planlar yapması ve hırsları bu kartla ifade edilmiştir. Onuncu kartta gözleri bağlı bir kadın ve sağ ve sol tarafında elleri bağlı iki adam görmekteyiz. Bu kart gözlerini kapatmış insanlığın simgesidir. Bireyler olaylara ne kadar susarsa adalet bir yerlerde o kadar çürüyecektir, elleri serbest ama gözleri bağlı suç aletimiz her zaman ellerimiz ve beynimizdir, bu da gözlerimizi kapattığımız zaman sanki suçsuzmuşuz hissi yaratır her zaman vicdan rahatlatma ile ifade edilir. Şatodaki misafirlerin Prospero'nun tüm otorite ve insanlık dışı söylem ve davranışlarına karşı sessiz kalmaları bu kart ile temsil olunmuştur. On birinci kartta sınırları çizilmiş daireler görmekteyiz. Bu kart dengesizliği, içgüdüğü simgeler (Ouspensky, 2021, s. 100). Bireylerin içgüdüleri doğduğu andan itibaren içlerindedir, suçluluk psikolojisini her zaman başkasına atma eğilimi yoğun durumlarda ortaya çıkar insanların etrafını sarmış güvensizlik zinciri ile içlerindeki huzuru arayış çabaları resmedilmiştir, anlamsal olarak sürekli bireylerin içlerindeki boşluğu doldurma arzusu ile ortaya çıkmıştır.

On ikinci kartta bir bebek görmekteyiz. Doğum kartı, bir masumiyetin doğuşu ile temsil edilir (Orient, 1996, s. 162-165). Her bebek masumdur büyüdükçe masumluluğu yitirir. Sebebi ise toplum faktörü olarak ele alınabilir, masumiyeti öldüründe insandır. On üçüncü kartta bir kuru kafa görmekteyiz. Bu kart ölümün kartıdır ve ölümü simgeler. Masumiyetin ve saflığın bittiği yerde ölüm zaten baş göstermiş olarak bilinir. Artık doldurulacak bir boşluk yoktur insanlar birbirlerinin yaşamlarını gasp etmiştir ve hak hukuk kavramlarının yok olduğu sırada belki fiziksel değil ruhsal ölüm gerçekleşir, her insan haksızlık karşısında sessiz kalarak kendi ölümlerini imzalamıştır. Yaşam için her zaman yüksek dozda güç gerekmektedir. Çünkü ölüm kaçınılmaz gerçekliktir. Yaşamın önündeki engellenemez sondur ölüm. Her insan yaşam tarzı ile ölümlerini imzalamışlardır (Katz & Goodwin, 2015, s. 149-154).

Genel olarak baktığımızda kartlar filmin sonunda karakterlerin günahlarına ve ahlaki çöküşlerine bir gönderme yapmaktadır. Özellikle adalet ve ölüm kartları, haksızlıkların ve ölümün kaçınılmazlığının birer sembolüdür. Bu sembolizm, filmdeki gotik öğelerle, ölüm temasını vurgular ve izleyicilere korkutucu bir son sunar. Nitekim de filmde 13 kart görürüz. Tarot kartlarında 13. Kart ölüm kartı olarak bilinir ve film ölümle sonlanır.

Tablo 8. Göstergelerin Çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	YAN ANLAM
NESNE	Kart	Üzerinde hamile kadın çizimi olan tarot kartı	Doğum/başlangıç
NESNE	Kart	Üzerinde şeytana benzer çizim olan tarot kartı	İyilik-kötülük/ego
NESNE	Kart	Üzerinde tersten asılmış bir adam çizimi olan tarot kartı	Adalet
NESNE	Kart	Üzerinde bir kılıç ve kılıcın üzerinde taç çizimi olan tarot kartı	Işık saçan güzelliklerin karartanın insan olması
NESNE	Kart	Üzerinde yeni doğan güneş çizimi olan tarot kartı	Umut
NESNE	Kart	Üzerinde terazi çizimi olan tarot kartı	Denge
NESNE	Kart	Üzerinde elinde kılıç olan adam çizimi olan tarot kartı	Kötülük
NESNE	Kart	Üzerin oyun oynayan bir adam çizimi olan tarot kartı	Devletin insanları elinde oynatması
NESNE	Kart	Üzerinde daire ve etrafında boynuzlar çizimi olan tarot kartı	İhanet
NESNE	Kart	Üzerinde sağında ve solunda adam olan gözleri bağlı kadın çizimi olan tarot kartı	İnsanları ihanete gözlerini yumması
NESNE	Kart	Üzerinde dairelerle sınırları çizilmiş tarot kartı	İçgüdü
NESNE	Kart	Üzerinde bebek çizimi olan tarot kartı	Doğum/ masumiyet
NESNE	Kart	Üzerinde kuru kafa çizimi olan tarot kartı	Ölüm

8. Sonuç

İnsan yaşadığı dünyada tamamıyla göstergelerle çevrelenmiş hatta çerçevesiyle sınırlanmıştır. Böylece göstergeler vasıtasıyla iletişimin kurulabileceği, mesajların kişiler arasında ve kitlelere ancak göstergeler üzerinden aktarılabilmesi bir durum söz konusudur. Ayrıca göstergebilim ile de iletişimin nasıl gerçekleştiği, bir diğer ifadeyle göstergeler sayesinde verilmek istenen mesajların nasıl tasarlandığı ve kodlandığı üzerine çalışmalar yapıldığı söylenebilir. Bu bakımdan göstergebilimin sunduğu olanaklarla yapılan çözümler insan tarafından var edilen, sürdürülen ve yine insanı var eden bir olgu olarak insana dair tüm anlamların birlikteliği olan kültürün de incelemesi yapılabilmektedir. Birer kültürel motif olan her bir film başlı başına üretildiği coğrafyadan dağıtım yapıldığı coğrafyalara kültürel normların aktarılmasında önemli işlevlere sahip olması bakımından taşıdığı ya da yüklediği mesajlar ile kitleler arasında kitlelerin birbirlerini tanıması ve anlamlandırması bakımından önemli iletileri barındırmaktadır. Bu iletiler ise bazen yerel unsurlar içerse de sinema dilinin evrenselliği ilkesinden hareketle tüm ulusların ortak kaygı, düşünce, duygu, davranış ve her türlü sıradan ya da olağanüstü olay ve durumlarına yönelik göstergeler ile izleyicisine mesajlar iletmektedir. Böylece hem bir medyum olma vazifesi üstlenirken, bir taraftan da mesajın kendisi olabilmektedir. Bu bakımdan göstergelerle donatılmış ve orijini gösterge olan bir olgunun, eserin, ürünün göstergebilim ile incelenmesi gereklilik göstermektedir.

Bu çalışmada da göstergebilimin önde gelen isimlerinden Saussure'ün gösterge anlayışı temel alınarak Roger Corman'ın Kızıl Ölümün Maskesi adlı filmi sahip olduğu gösterge kodları bakımından analiz edilmiştir. Filmin özellikle korku ve ölüm teması ile ilgili manifesto niteliği barındıran göstergeleri araştırmacıların dikkatini çeken en önemli husus olmuştur. Yönetmen ise Ortaçağdaki Avrupa'yı din, ekonomik ve sınıfsal yapıyı ele alıp onları göstergeler aracılığıyla eleştirmiştir. Filmin arkasında yatan mesajlar açığa çıkarılarak, yorumlanmıştır. Göstergeler, açığa kavuşturma aşamasında filme sadık kalınarak yapılmıştır. Filmde kullanılan göstergelerin yaşam ve ölüm üzerine kurulu olduğu saptanmıştır. Göstergelerin filmde yerli yerinde kullanıldığı görülmüştür. Filmin mesajı açık bir şekilde ölümünden kaçışın olmadığı sonucunun göstergelerle ortaya konmuş olmasıdır.

Genellikle filmleri izlerken sadece ekranın kararmasını beklenir ve çoğu zaman filmlerin izleyici nezdinde kredi bölümleri önemsenmez. Ancak bu çalışmada da ortaya konduğu üzere filmin kredisinde ortaya konan göstergeler üzerinden filmin temasına açıkça vurgu yapıldığı değerlendirilmiştir.

Filmdeki bulgular arasında en dikkat çeken hususlar ise göstergeler üzerinden ölümün sürekli vurgulanması, ölüme sınıfsal bir yaklaşım getirilmesi, üst tabakanın ölümünden kaçırılmaya çalışılması ama bunun mutlak başarısızlığı, kırsal/köylü sınıfın ise ölüme terk edilmesi, saraydan evin olsa da ölümünden kaçış yoktur mesajının açıkça göstergeler üzerinden verilmiş olması, üst tabakanın bir nevi terörize ederek masumları ölümle baş başa bırakmalarının aslında ölümü kendi üzerlerine çeken bir neden olarak sunulduğu, ölümün sınıfsal bir fark gözetmeyişi vurgusu çalışmanın temel çözümleme sonuçları arasında yer almıştır. Ayrıca Filmin 13 numaralı tarot kartıyla bitmesinin ve tarot kartlarının birincisinden itibaren

sırayla film boyunca her önemli sahne geçişinde gösteriliyor olması da filmin doğum, yaşam ve ölüm arasındaki sürecin açıkça gösterildiği sonucunu da ortaya çıkarmıştır. Filmin en önemli bulgusu ise, ölümün varlığının olduğu bir dünya da “ötekileştirmenin” mutlak bir felaket getiricisi olduğudur. Ayrıca filmde ölüm olgusunun, gerçek masumiyete karşı olumlu bir tavır takındığı, aşka, sadakate samimi ve saf duygularla bağlı olmanın özellikle şeytani tuzak ve motivelerle oluşturulan, insanın planlı müdahalesi ile gerçekleşen ölüm ve öldürmenin karşısında galip gelen taraf olabileceği hususu göstergeler üzerinden verilmektedir.

Çalışmanın literatür bölümünde ortaya konan korku filmi, gotik unsurlar ve ölüm teması hakkında bilgiler bağlamında yapılan değerlendirme neticesinde, filmde yer alan insanların ölümden kaçma davranışlarını travmatik dışavurumlarla sergiledikleri görülmektedir. Korku ve ölüm temasının işlendiği bu film örneğinde hem filmin hikayesinde yer alan karakterler hem de izleyici ölüm üzerine düşündürülmekte, ölüm duygusu ile bir bağ kurulmaktadır. Bu filmde ölümün bulaşıcılığı ana temasından hareketle, diğer korku filmlerinde olduğu üzere ölüm hikayenin merkezinde bir tema olarak işlenmektedir.

Ayrıca insanoglunun yaratılışın başından beri üzerinden düşündüğü ve hala mutlak bir sonucuna varamadığı varlığın kökeni olan bilginin ve bilmenin tanı(m)lanmasında, göstergibilimsel çözümlemeler bir bakıma epistemenin semiyotiğini yapabilmek bakımından da değerli olup, bu çalışmada da bilginin, çalışma detayında ise ölüm ve yaşam kavramlarının semiyotiğinin yapılmasında da önemli bulgular sunmuştur.

Sonuç olarak, sinema ve göstergibilim arasındaki ilişki yeniden gündeme getirilerek, göstergelerle yeni bir film okuması yapılmıştır. Sinemadaki göstergelerin anlamlarının çözüme kavuşturulmasında göstergibilimsel analiz yönteminin ne kadar etkili olduğunu sonucuna varılarak; sinemanın ve göstergibilime her zaman muhtaç olduğu anlaşılmıştır. Bu film iktidarları, yöneticileri ve yönetilenler arasındaki ilişkileri, insanların iyi ve kötü arasındaki seçimlerini sorgulatması bakımından önemli göstergeleri sunarak, iyi bir yaşamın ve ölümün nedeninin semiyotiği yapılmaktadır.

9. Extended Abstract

Signs come together to form a meaningful whole. The pursuit of these meanings has been the main goal of filmmakers. Directors often do not give everything in the film. They make sense within the knowledge of the audience. Semiotics is not interested in how the film is made. They are interested in the adventure of following the signs in the scenes and revealing the meanings they create. It is thought that the film will be more understandable by explaining what is wanted to be told in the films and the indicators given in a closed way. They believe that the film becomes more meaningful when these indicators are revealed. Because of these points, semiotics is needed.

Semiotics, which constitutes the main subject of the study, is an effective method that is frequently used to understand films in cinema as in every art branch. Semiotics, which reveals hidden meanings, makes the films comprehensible by providing an understanding of the language of cinema. As a matter of fact, this study is conducted to create a new example of the relationship between cinema and semiotics. The aim of the study is to investigate the codes and indicators in the film selected as a sample through the semiotics method in cinema and to analyse the messages that the director wants to convey to the audience through the indicators. In this context, certain scenes were selected from the film and the scenes in the film were analysed through the concepts of cinema semiotics such as sign, signifier, signified, oppositions, codes and the findings were revealed.

The study is based on Roland Barthes' method of signification and Saussure's sign analysis. In the study, the film *The Mask of Red Death* (Roger Corman, 1964), which was chosen as the object of research, was analysed on the basis of Saussure's sign analysis. The reason for choosing this film and director is that many signs related to the phenomenon of death, which is the absolute end of human beings, are presented to the viewer/reader throughout the film and Roger Corman is known as one of the leading directors of death and horror-themed films. Based on all these, the researchers selected certain scenes from the film and investigated how the director used signs and codes in the film; the meanings produced by the signs were tried to be analysed and interpreted.

It was determined that the indicators used in the film were based on life and death. It was seen that the indicators were used in their place in the film. The message of the film is clearly revealed by the indicators that there is no escape from death.

Generally, when watching films, one only waits for the screen to go black and most of the time the credit sections of the films are not considered important by the audience. However, as revealed in this study, it was evaluated that the theme of the film was clearly emphasised through the indicators revealed in the credits of the film.

The most striking points among the findings in the film are the constant emphasis on death through the signs, the class approach to death, the attempt to escape death of the upper class but the absolute failure of this, the abandonment of the rural / peasant class to death, the message that there is no escape from death even if there is a house from the palace, the emphasis on the fact that the upper class terrorises and leaves the innocents alone with death is actually presented as a reason that attracts death to them, and the emphasis on the fact that death does not make a class difference can be listed among the basic analysis results of the study.

In addition, the fact that the film ends with the tarot card number 13 and that the tarot cards are shown in order from the first one onwards at every important scene transition throughout the film reveals that the film clearly shows the process between birth, life and death. The most important finding of the film is that in a world where death exists, 'othering' is an absolute disaster.

As a result, the relationship between cinema and semiotics has been brought to the agenda again and a new film reading has been made with indicators. By concluding how effective the semiotic analysis method is in solving the meanings of the indicators in cinema; it has been understood that cinema and semiotics are always in need.

Keywords: Semiotics, Cinema, Gothic Film, Death, The Mask of the Red Death.

Araştırmacıların Katkı Oran Beyanı / Contribution of Authors

Yazarların çalışmadaki katkı oranları Salih GÜRBÜZ %50/ Elif ARSLAN %50 şeklindedir.
The authors' contribution rates in the study are Salih GÜRBÜZ %50/ Elif ARSLAN %50 form.

Çıkar Çatışması Beyanı / Conflict of Interest

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

İntihal Politikası Beyanı / Plagiarism Policy

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

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

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

Kaynakça

- Abisel, N. (1999). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2007). *Sessiz Sinema*. İstanbul: De Ki Yayınları.
- Amiri, F. (2012). Korku Sinemasında Doğa Korkusu ve İdeolojik Temelleri. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Radyo ve TV Sinema Anabilim Dalı.
- Andrew, D. (1995). *Büyük Sinema Kuramları*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Andrew, D. (2010). *Büyük Sinema Kuramcıları*. (A. Zahit, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Aquinas, T. (I-II). *The Summa Theologica*. London: R.&T. Washbourn, Ltd.
- Aytekin, M. (2013). Korku Sinemasında Türler. *Atatürk İletişim Dergisi*, (5), 63-84.
- Ayzenştyn, S. M. (1957). *Film Duyumu*. İstanbul: Payel Yayıncılık.
- Büker. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Büker. (2010). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Büker, S. (1991). *Sinemada Anlam Yaratma*. Ankara: İmge Kitabevi. Ankara: İmge Kitabevi.
- Banzhaf, H. (2021). *Tarot ve Kahramanın Yolculuğu*. İstanbul: Ofset Hazırlık Yayınevi.
- Barthes, R. (1979). Göstergibilim İlkeleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (1999). *Göstergibilimsel Serüven*. (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Kaf Yayıncılık.
- Barthes, R. (2018). *Çağdaş Söylenler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Batur, M. (2016). Huzurun Rengi Mavi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(13), 274-292.
- Bağder, D. Ö. (1999). *Sinema Göstergibilimi, Dilbilim Araştırmaları Barthes, Roland Göstergibilimsel Serüven*. (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) Ankara: Kaf Yayıncılık.
- Berger, A. (1996). *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Burton, G. (1995). *Görünenden Fazlası*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Can, G. G. (2022). Animasyon Filmlerinde Gotik Etkiler. İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi.
- Cooke, J. (23.04.2020). Vebanın Mirası. *Skop Dergisi*, s16 [Web Site]. (https://www.eskop.com/skopdergi/vebanin-mirasi/5736#_edn2).
- Cherry, B. (2014). *Korku*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Demir, S. (2009). Göstergibilim, Umberto Eco ve Yapıtları Bağlamında Göstergibilime Katkıları. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Eidsvik, C. (1978). *Cineliteracy: Film Among the Arts*. Random House.
- Ekinci, B. (2015). Toplumun Korkuları Zombi Filmleri ve Ölümçül Deney Serisinin Analizi. *Global Media Journal Turkish Edition*, 220-239.
- Elliot, A. J., & Majer, M. A. (2007). Color And Psychological Functioning. *Current Directions In Psychological Science*, 16(5), 250-254.
- Erkman, F. (1997). *Göstergibilime Giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Fidan, M. (2012). *İletişim Kurmak İstiyorum*. Konya: Tablet Kitabevi.
- Gürsözlü, S. (2006). Reklam Sektöründe İllüstrasyon ve Fotoğraf Kullanımının Tasarım Çözümlerinde Gerekliliği. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Gençer, F. (2016). 1969- 1973 yılları arası Türk filmlerinin mitolojik ve göstergibilimsel çözümlemesi: Tarkan filmi örneği. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Gençöz, T. (1998). Korku: Sebepleri, Sonuçları ve Başatme Yolları. *Kriz dergisi*, 6(2), 9-16.
- Guraud, P. (1994). *Göstergibilim*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Harris, R. (2019). *Elements of the Gothic Novel*. Woodbury University. <https://woodbury.edu/wp-content/uploads/2020/11/Elements-of-the-Gothic-Novel-Handout.pdf>.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. İstanbul: Es Yayınları.
- Johnstone, M. (2005). *The Ultimate Encyclopedia Of Fortune Telling*. London: Arcturus Publishing Limited.
- Küçükdoğan, E. (2014). *Sinemada Kurgu ve Eisenstein*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kanburoğlu, Ö. (2004). *A'dan Z'ye Fotoğraf*. İstanbul : Say Yayınları.
- Katz, M., & Goodwin, T. (2015). *Secrets OfThe Waite-Smith Tarot: The True Story OfThe World's Most Popular Tarot*. Woodbury, Minnesota: Llewellyn Publications.
- Keskin, S. (2018). Sinemada Göstergibilim Çalışmasına Uygulamalı Bir Örnek: Kim Ki Duk'un Bin Jip Filminin İncelemesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi.

- Leavitt, J. (2007). *Esoteric Symbols: The Tarot in Yeats, Eliot, and Kafka*. Lanham, Md: University Press Of America. Md: University Press Of America.
- Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları*. Ankara: Öteki Yayınları.
- Lotman, Y. M. (2012). *Sinema Göstergibilimi*. Ankara: Birleşik Dağıtım Kitabevi.
- Lyle, J. (1999). *Modern Tarot Fal Kitabı*. İstanbul: Gün Yayıncılık.
- Meegan, W. (2020). *Major Arcana Tarot Cards' Secrets Esoterically Revealed*. Place Of Publication Not Identified: Outskirts Press.
- Metz, C. (1998). *Sinema: Dil mi, Dilhetisi mi?* İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.
- Mutlu, E. (2012). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Sofos Yayınları.
- Orient, G. (1996). *A Manual Of Cartomancy: Fortune-Telling and Occult Divination*. Health Research Books.
- Ouspensky, P. D. (2021). *Tarot Sembolizmi*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Oskay, U. (1998). *Çağdaş Fantazya*. İstanbul: Der Yayınları.
- Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Özden, Z. (2000). *Film Eleştirisi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Pierce, S. (1982). *Writings of Charles S. Pierce. Cilt: 1*.
- Poe, A. E. (2019). *Kızıl Ölümün Maskesi*. İstanbul: Notus Yayınevi.
- Rifat, M. (2009). *Göstergibilimin ABC'si*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Ryan, M., & Keller, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Scognamillo, G. (1996). *Korkunun Sanatları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Sherwin, B. (2006). *Kabbalah: An Introduction To Jewish Mysticism*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Şimşek, G. (2013, April). Küreselleşme Yerelleşme Ekseninde Bir Örnek: Ada: Zombilerin Düğünü. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, TOJDAC*, 2(3), 29-37.
- Türkel, E., & Kasap, F. (2014). Türk Sineması'nda Korku: 2000 Sonrası Türk Korku Sineması'nda Dinsel Motifler Üzerine Bir İnceleme ve Yaratım Sorunları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(32), 711-721.
- Taş, T., & Özcan, F. (2015). MS 4.-7. Yüzyıllar Arasında Haç Motiflerinin Gelişimi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(21), 247-275.
- Terzi, Ö. (2021). Mecid Mecidi Sinemasına Göstergibilim Açısından Bakış: Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi Filminin Göstergibilimsel Bağlamada İncelenmesi . İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Turancı, E., & Özgen, Ö. (2018). Türk Kültüründe Ağaç Sembolizmi ve Filmlere Yansımaları. *Etkileşim Dergisi*, 1(1), 154-171.
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Waite, A. (2012). *Pictorial Key To The Tarot*. Dover Publications.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Wood, R. (2003). *Hitchcock Sineması*. İstanbul: Kocabalçı Yayınları.
- Yalom, I. (2008). *Güneşe Bakmak- Ölümle Yüzleşmek*. İstanbul: Kocabalçı Yayıncılık.
- Yücel, T. (2015). *Yapısalılık*. Ankara: Can Yayınları.
- Ziegler, G. (1988). *Tarot: Mirror Of The Soul: Handbook For The Aleister Crowley Tarot*. Newyork: Me: S. Weiser.