

Alt Tarafı Dünyanın Sonu Filminin Göstergebilim Bağlamında İncelenmesi

Analysing the Film 'It's Only the End of the World' in the Context of Semiotics

Demir, B. (2026). Alt Tarafı Dünyanın Sonu filminin göstergebilim bağlamında incelenmesi. *ArtDE Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4, (s.18-36).

Özet

Alt Tarafı Dünyanın Sonu, Xavier Dolan'ın aile içi iletişimsizlik temasını merkeze alan, güçlü dramatik yapısı ve çarpıcı görsel diliyle öne çıkan filmlerindendir. Bu çalışma, bu filmin göstergebilimsel analizini sunarak karakterler arasındaki sözlü ve sözsüz iletişimin nitel yönünü inceler. Roland Barthes'in göstergebilim kuramını temel alan çözümlemeye; filmdeki semboller, renkler, eylemler, nesnelere ve diyaloglardan yola çıkılarak filmin anlam dünyasının seyircide çoğu zaman fark edilmeden işleyen anlam katmanlarını nasıl ürettiğini ve bu katmanların anlatının bütünlüğüne nasıl katkıda bulunduğunu saptamak amaçlanmıştır. Bu bağlamda filmde, bireylerin aidiyet ve kimlik arayışları, iletişim krizleri ve aile içindeki görünmez duvarları çeşitli göstergeler aracılığıyla örülürken özellikle Louis karakterinin içsel yolculuğu ve aile üyeleriyle kurduğu ilişkilerin çıktısının dile gelmeyip filmin mizansenine yoğunluklu olarak yerleştirildiği görülmüştür. Böylece bu çalışma, Dolan'ın estetik tercihleri ile Barthes'in göstergebilim teorisi arasındaki ilişkiyle filmin anlatı stratejilerinin izleyici üzerindeki etkisini görmek açısından önemlidir. Sonuç olarak, Alt Tarafı Dünyanın Sonu bireysel ve kolektif travmaların sinemasal anlatımı açısından güçlü bir örnek olmakla beraber sinemada göstergebilimsel çözümlemenin gerekliliğini bir kez daha gözler önüne sermektedir.

Anahtar Sözcükler: Göstergebilim, Roland Barthes, tiyatro, Alt Tarafı Dünyanın Sonu, Saussure.

Abstract

It's Only the End of the World is one of Xavier Dolan's films that stands out for its powerful dramatic structure and striking visual language, centred on the theme of lack of communication within the family. This study presents a semiotic analysis of this film, examining the qualitative aspects of verbal and non-verbal communication between the characters. Based on Roland Barthes's semiotic theory, the analysis aims to determine how the symbols, colours, actions, objects, and dialogues in the film produce layers of meaning that often go unnoticed by the audience and how these layers contribute to the narrative's integrity. In this context, the film weaves together individuals' quests for belonging and identity, communication crises, and invisible walls within the family through various signs. In particular, Louis's inner journey and the outcomes of his relationships with family members are not articulated but are intensely embedded in the film's mise-en-scène. Thus, this study is significant in terms of examining the effect of the film's narrative strategies on the audience through the relationship between Dolan's aesthetic choices and Barthes's semiotic theory. In conclusion, It's Only the End of the World is a powerful example of the cinematic representation of individual and collective traumas, while also highlighting the necessity of semiotic analysis in cinema.

Keywords: Semiotics, Roland Barthes, theatre, It's Only the End of the World, Saussure.

1. Göstergebilimin Temelleri

Göstergebilim, belli başlı temellere dayanan bir inceleme aracıdır. Kökenine bakıldığında, Yunan dilindeki *semeion* kelimesine denk düşer ve bu kelime; işaret, belirtke, iz gibi anlamlarla açıklanır (Özmağas, 2009, s. 33). 1960'lara gelindiğinde Fransa'da sinemaya ilgi duyan kimi entelektüel çevreler sine-kulüplerde gerçekleştirilen yoğun tartışmalar sırasında öykü temelli sinemayla farklı ilişki biçimlerinin kurulup kurulamayacağı üzerine sorular yöneltmeye başlar. İşte sinema göstergebilimi de tam olarak bu düşünsel atmosfer içerisinde ortaya çıkıp gelişim gösterir (Adanır, 2013, s.13). Göstergelerin tarihi eskilere uzanmakla beraber, göstergebilimsel çözümlenmenin temeli asıl olarak İsviçreli dil bilimci Ferdinand de Saussure ve Amerikalı filozof Charles Saunders Peirce'e dayanmaktadır. Saussure göstergebilimsel çözümlenmeyi; gösterge, gösteren ve gösterilenle başlatmıştır ve kendisi göstergebilimi toplumla yan yana koyarken, Peirce daha çok gösterge ile nesnenin ilişkisi üzerinde durarak göstergenin mantıksal yönünü vurgulamıştır. Çünkü Peirce, göstergenin nesnel arasındaki mantık düzlemini sergilediği için bunun önemli olduğunu söyler (Parsa, 2006, s. 115-116).

Ferdinand de Saussure, göstergenin bir kavramla bir işitimi imgesinin birleşimi olduğunu belirtmiştir. Burada, işitimi imgesinin göstergenin sessel yapısına, kavramınsa anlamsal içeriğe odaklandığı söylenebilir. Ayrıca Saussure göstergebilimi, göstergelerin toplum içindeki yaşam alanını inceleyen bir bilim dalı olarak da tasarlamıştır (Guiraud, 1994, s. 18). Peirce ise, dilsel ve dil dışı göstergeleri kullanarak tasarladığı kuramına semiyotik adını vermiştir. Ona göre, görüntüsel gösterge, simge ve belirti gibi üç ayırım bulunur (Rifat, 2009, s. 30). Diğer taraftan anlamın çözümlenmesi konusunda sistemli bir model geliştiren ve Saussure'u takip eden Roland Barthes'a göre düz anlam ve yan anlam gibi anlamlandırmanın iki yüzü bulunmaktadır. Düz anlam, gösterenden oluşurken, yan anlam içeriğe ve gösterilene karşılık gelmektedir. Yani düz anlam, bir göstergenin neyi temsil ettiğini, yan anlam ise gösterge olanın nasıl temsil edildiğini bize açıklar (Barthes'tan akt. Parsa, 2006, s.116).

Barthes, 1950'lerden 1970'lere Fransa'daki göstergebilim çalışmalarının geleceğini etkilemiş, çeşitlendirmiş ve eleştirmiştir. Özellikle onun ilk denemeleri sosyal mitolojiye dayanmaktadır. 1960'larda ise daha çok bilimselliğe yönelen Barthes'a göre, göstergebilimin inceleme konusu olacak dizgeler ancak dil aracılığıyla somut bir gerçeklik kazanabilir. Barthes, söz konusu *Göstergebilim İlkeleri* adlı eserinde göstergebilimin ilkelerini yapısal dil bilimden türeterek dört temel başlık ve ikili karşıtlık biçiminde sunar: Dil ve Söz, Gösteren ve Gösterilen, Dizge ve Dizim, Düz anlam ve Yan anlam (Rifat, 2009, s. 60-61). Yine *Alt Tarafı Dünyanın Sonu* filminde de kullanılacak olunduğu üzere, filmsel anlamlandırma süreci gösteren ve gösterilen arasındaki etkileşimin kurulmasıyla ortaya çıkmaktadır, bu süreçte gösterge bir nesneyi, düşünceyi, kavramı ve duyguyu akılda canlandırılacak bir göstergeye dönüştürmektedir (Özden, 2004, s. 145). Filmdeki iletişim krizi düşünüldüğünde göstergebilimin etkisi ve önemi anlaşılacaktır. Çünkü insanın iletişim kurmada en çok kullandığı gösterge türü dilsel göstergelerdir, Barthes bu yüzden dil dışı göstergeleri açıklamak için dilsel göstergeleri kullanır (Günay, 2002, s. 182). Barthes, yine *Göstergebilim İlkeleri* adlı çalışmasında Saussure'ün göstergebilimi dil bilimin üstünde konumlandırılan yaklaşımını tersine çevirerek, göstergebilimi dil bilimin bir alt dalı olarak ele alır. Ancak Saussure'ün aksine yazıya odaklanmaz; moda, mutfak ya da edebiyat gibi gösterge dizgelerinin dil aracılığıyla anlam kazandığını vurgular. Ona göre dil, baştan çıkarıcıdır ve her yerde mevcuttur; gücünü ise özellikle edebiyat üzerinden kurduğu etkiden alır. Barthes, göstergebilimin kapsamını tözü ve sınırları ne olursa olsun tüm göstergeler dizgesi olarak tanımlar. Görüntüler, jestler, mimikler, müzik, tören ve protokoller bir dil oluşturmasalar da kendi içlerinde anlamlı dizgeler meydana getirirler. Bu yönüyle Barthes, Saussure'ün göstergeye yüklediği anlamı ve bu anlamın sınırlarını genişletmiştir (Bircan, 2015, s. 19). Özetle Barthes, toplumsal yaşamın sunduğu geniş olgular yelpazesini; örneğin giyim ve moda, mobilya, otomobil gibi konuları doğrudan iletişim amacı taşımadıkları hâlde anlam içerdikleri ve anlamlandırma sürecine konu olabildikleri için, göstergebilimin inceleme alanı olarak değerlendirmektedir (Barthes, 1979, s. 15).

Göstergenin terim anlamı ifade edilecek olursa, en yalın hâliyle gösterge, kendisi dışındaki bir şeyi temsil eden ve temsil ettiği şeyin alanını kaplayabilen, onun yerini doldurabilen, o olabilen her çeşit yapı, şekil, nesne ve olguların doğasını oluşturur. Günlük yaşamın akışındaki temel alfabemiz, belirli giysilerin dokusu, rengi ve deseni, beden hareketleri ve trafik işaretlerine kadar birçok unsur göstergenin en açık ve yalın dizgeleri olarak kabul edilebilir (Rifat, 2009, s. 11-12). Bir sinema filminde, oyuncuların beden hareketlerinin düzeni, onların büyüklüğü, küçüklüğü ve hatta ivmelenme şekli bile yönetmenin elinde büyümlü bir gösterge oluşturma aracına dönüşebilir. Burada, filmde anlatılmak istenen ile seçilen gösterge arasındaki uyum ve paralellik önemlidir.

1.1.Göstergebilim ve sinema

Saussure, Peirce, ve Barthes gibi kuramcılarının ardından Christian Metz sinemada göstergebilim kavramına çeşitli açılardan yaklaşmıştır. Metz, sinemanın kolay bir sanat dalı olduğunu belirtir ve bu kolaylığın sürekli olarak sürdürülmesi hâlinde, bu kolaylığın bir kurbanı olunması tehlikesine dikkat çeker (Monaco, 2001, s. 157). Bu açıklamasıyla Metz, sinemanın anlamlandırma yönündeki kolaylık ve zorluk dengesine vurgu yapar. Yani sinemanın diğer sanat dallarına göre hem izleyiciye ulaşma hem de anlaşılma açısından kolay bir yapısı olduğunu düşünür. Buradan yola çıkarak üretim ve alımlama sürecinde daha doğrudan, daha hızlı bir etkinin ortaya çıkacağını savunur ve dile getirdiği bu kolaylık sürekli vurgulanıp bir yöntem hâline getirilirse sinemada sanatsal derinliğin yerine geçerek sinemanın yüzeyselleşip kendi değerini kaybedeceğini belirtir. Onun çalışmalarına bakıldığında yaşamının yaklaşık yirmi beş yılını bu alandaki araştırmalara adanmış ve çalışmalarını üç temel ekseninde topladığı görülür. Metz, ilk aşamada yapısal dil bilim ve Barthes'ın yaklaşımlarından yararlanarak sinema ile dil bilim arasında doğrudan bir karşılaştırma yapmış ve sinemanın, kendine özgü kuralları bulunan dilsiz bir dil olarak görülebileceği sonucuna varmıştır. Daha sonra Freud ve Lacan'ın psikanalitik kuramlarını temel alarak çalışmalarını derinleştirmiştir. Son olarak, Metz'in yoğunlaştığı diğer temel alan, filmlerin izleyici tarafından hangi süreçler aracılığıyla anlamlandırıldığı sorunudur.

Metz dışında, Jean Mitry, Peter Wollen ve Umberto Eco gibi kuramcılarının katkılarıyla da gelişen sinema göstergebilimi, anlamın nasıl üretildiğini ve bu üretim sürecinde göstergelerin nasıl işlediğini kuramsal odağına yerleştirir. Bu bakımdan filmdeki göstergelerin neyi ifade ettiği yan anlamla karşılık bulurken, mizansen içerisindeki temel anlamı oluşturan bütün unsurlar, yan anlamların izleyiciye aktarılmasında aracılık eder (Girgin, 2017, s. 316).

Sinema göstergebiliminde bir göstergeyi anlamlı kılan şey aslında onun ne olduğundan çok ne olmadığıdır. Bir gösterge kendi farkının yanı sıra diğer göstergelerle nasıl bir araya geldiğiyle de bir anlam ortaya çıkarabilir. Ayrımlar ve uygunluklar adı verilen bu sistem, sinema dilinin içsel yapısını belirleyen temel çerçeveyi oluşturur. Bu sayede perdedeki her görüntü kendi başına bir anlam taşır ve bir gösterge olarak filme enformasyon kazandırır. Perdede görünen imgeler, gerçek dünyadaki nesnelere yansıtılarak semantik bir düzlem kurar; nesnelere bu görüntülerin temel anlam birimleri hâline gelir. Ancak bu nesnelere ek anlamlar da yüklenebilir ve bu ek katmanlar kamera uzaklığı, yakınlık, ışık düzeni, montaj ritmi ve hız değişimleri gibi sinematografik parametreler aracılığıyla üretilir (Lotman, 1999, s. 55-56). Yani buradaki ek anlam oluşumları yine Barthes'ın çağrışım anlamına gelen konotasyon kavramıyla açıklanabilir. Bu sayede nesnelere Barthes'ın birincil anlam olarak gördüğü denotatif düzeyden uzaklaşarak ikincil anlamlar olan konotatif düzeye yaklaşır. Öte yandan Saussure ve Peirce'ü eleştirmekle birlikte her ikisinden de etkiler taşıyan Eco'nun genel göstergebilim kapsamında ortaya attığı yalan teorisi sinema göstergebiliminde de geçerlidir. Sözlü dillerde olduğu gibi, sinematografik ikonlar da gerçekte var olmayan varlıklara ya da olgulara işaret edebilir (Sivas, 2012, s. 536). Bu teoriyle bir göstergenin gerçekliği temsil etmek zorunda olmadığı sonucuna varabiliriz. Var olan sahne inşa edilmiş veya manipüle edilmiş olabilir. Bu sayede bir görüntünün gerçekliği bozabilmesi, olmayanı gösterebilmesi veya gerçeği temsil etmekle yetinmeyip başka çağrışımlar üretmesi tam olarak yönümüzü Barthes'ın konotasyonu dediğimiz kültürel, ideolojik, duygusal, estetik anlamlar düzeyinin çalıştığı yere çevirir. Çünkü sinemada göstergebilim denince her görüntü çoklu anlam özelliğini içinde barındırır. Gösterenlerin altında sabitlememiş, hareketli bir gösterilenler dizisi yer alır. İzleyici bu anlam seçeneklerinden kimisini seçerken diğerlerini göz ardı edebilir. Çok anlamlılığın görüntünün anlamı üzerinde yarattığı bu belirsizlik çoğu zaman bir tür arıza ya da işlev bozukluğu gibi hissedilir. Yazılı ya da sözlü iletinin düzleminde filmi bir metin gibi görürsek neyin ne olduğu sorusuna neredeyse doğrudan ve sınırlı bir yanıt sunarak diyaloglar sahnenin öğelerini ve sahnenin bütünü tanımlamaya yardımcı olur. Bu yönüyle dilsel mesaj, görüntünün anlam ufkunu daraltarak onu belirli bir yoruma yönlendirir. Barthes'ın sabitleme (ankraj) olarak kullandığı bu kavram, sinema bağlamında büyük önem taşır; çünkü filmdeki diyaloglar yalnızca açıklama sunmakla kalmaz, aynı zamanda görüntüde doğrudan bulunmayan anlamları açığa çıkararak iletler dizisini düzenleyerek aksiyonun teşvikini sağlar. Böylece ankraj, sinemada anlam üretiminin yönünü belirleyen temel bir işlevi üstlenir (Barthes, 2017, 29-31). Ayrıca Barthes (2014), *Camera Lucida*'da fotoğrafın özünü bir gösterge olarak tanımlayarak fotoğrafik imgenin her durumda bir gösterge olduğunu vurgular. Bu yaklaşım sinema için de genişletilebilir. Sinematografik görüntü, aslında art arda akan sayısız fotoğrafik karenin oluşturduğu bir dizidir. Dolayısıyla sinema, teknik olarak fotoğrafın ardışık yapısı üzerine kuruludur ve bu nedenle Barthes'ın fotoğrafa atfettiği gösterge niteliği sinemaya da uyarlanabilir.

Bu çalışmada böylece *Alt Tarafı Dünyanın Sonu* filmi gündelik etkileşimi odağına alan yoğun sahneleriyle, Barthes'ın göstergebilimiyle açıklanmaya uygun görülmüştür. Bu sebeple film sahneleri incelenirken Barthes'ın gündelik hayata olan doğal yaklaşımı düşünülmüştür. Barthes'ın, gündelik alanı kültürel ve ideolojik anlamların en yoğun yaşandığı yer olarak görmesi, filmde bu anlamların anlamın gizlendiği değil, en güçlü biçimde açığa çıktığı yer olarak analiz edilmesine yardımcı olmuştur. Örneğin filmde, tüm olayın başladığı bir aile ziyareti, izleyici açısından ilk etapta “olan ve olması gereken” bir şey gibi değerlendirilebilecekken Barthes açısından bu her zaman nihai değildir. Onun bu gündelik durakları doğalmış gibi sunulan bir mit olarak gördüğünü söyleyebiliriz. Bu bakımdan filmde bir aile yemeği, bir bakış, bir suskunluk ya da tekrar eden bir jest, mit düzeyinde belirli toplumsal değerleri olağan ve kaçınılmazmış gibi sunmaktadır. *Alt Tarafı Dünyanın Sonu* gibi filmler, gündelik anları uzun, sıradan sahneler üzerinden kurarken Barthesçı perspektif, bu gündelik sahneleri önemsiz anlar olarak değil; aksine bastırılmış duyguların ve iletişimsizliğin mit düzeyinde doğal hâle getirildiği anlar olarak okumaya olanak tanır.

Tablo 1. Tanımlar.

Gösterge	Kendisi o olmadığı hâlde o şeyi akla getiren ve anlam üreten herhangi bir şey.
Gösteren	Duyularla algılanabilen somut temsilin herhangi bir hâli. (Biçim)
Gösterilen	Dışımızdaki oluşumların bire bir kopyası olmayıp onların soyutlanmış ve temsile hizmet eden hâli. (Anlam ve içerik)

2. Alt Tarafı Dünyanın Sonu

Yönetmenliğini Kanadalı Xavier Dolan'ın yaptığı 2016 yapımı *Alt Tarafı Dünyanın Sonu* filmi, hikâyesiyle Fransız çağdaş oyun yazarlarından Jean Luc Lagarce'ın (1957- 1995) aynı isimli oyunu olan “*Juste La Fin Du Monde*”a (1990) yaslanır. Film, eşcinsel bir yazar olan Louis'nin amansız bir hastalığa yakalanmasıyla, terk ettiği aile evine ölümünün yaklaştığı haberini vermek için tam on iki yıl aradan sonra dönüşünü anlatır ve beraberinde zedelenmiş aile bağlarını, kurulmakta güçlük çekilen iletişimi gözler önüne serer. Oyuncu kadrosunu beş kişinin oluşturduğu filmde; Louis (Gaspard Ulliel), Suzanne (Léa Seydoux), Antoine (Vincent Cassel), Anne Martine (Nathalie Baye), Catherine (Marion Cotillard) tarafından canlandırılır. Film üzerine, birbirimize olan sevgimizi sonsuz kavgalarla anlattığımız, tüm kırgınlık ve yalnızlıklarımıza rağmen aile buluşmalarının varlığından söz edilmiştir (Le scénario, 2015).

2.1. İletişimsizliği anlamak ve otobiyografik izler

İletişim sürecine farklı bir perspektiften bakıldığında, bireylerin aynı olaya ilişkin düşüncelerini karşılıklı olarak sınama ve öğrenme imkânı bulduğu bir alan olarak değerlendirilebilir. Bu süreçte, iletilerin kendi içsel değerleri önem taşır; iletiler olumlu karşılanabileceği gibi olumsuz da değerlendirilebilir. Ancak bireyler, iletilerin değerlendirilmesini kişiliklerin değerlendirilmesiyle özdeşleştirmeye kalktıklarında, yani iletiler yerine kişilikleri yargılamaya yöneldiklerinde, iletişim kopma noktasına gelerek bir kişilikler çatışması oluşturur. Ne yazık ki, gündelik yaşamda ister bireyler ister gruplar, topluluklar ya da uluslar düzeyinde olsun, bu tür çatışmaların sıkça yaşandığı ve iletişimsizlik becerisinin çoğu zaman iletişime karıştırıldığı görülmektedir (Özer, 1998, 151). Bu filmdeki iletişim krizini anlamak için, bunun sinema dilinde nasıl oluştuğunu ve metinden gücünü alıp bir filme nasıl evrildiğini anlamak gerekir. Çünkü filmin analizinde metnin ve yazarının önemli izleri vardır. Bu sebeple filmin etkileşimini görmek için ana metnin yazarı Lagarce'ın otobiyografisine bakmak yerinde olacaktır. Lagarce için, onun oyunlarında olan biten hiçbir şeyin olmadığı, meselenin söz ve dilin, söylenmiş olanın olduğu dile getirilmiştir. Önemli olan, nasıl söylendiği ya da söylenmediğidir ve onun tiyatrosunda asıl eylem sözcüklerdir (Lagarce, 2009, s. 7).

1990 yılında yazılmış bir tiyatro oyunu uyarlaması olan bu filmdeki söyleyiş özellikleri, karakterlerin ve senaryonun yapısı teknik olarak iletişimsizlik ortamını yaratan asıl faktörlerdir. Filmdeki kısa, net ve basit gibi görünen diyalogların karakterlere bir çözüm oluşturmaktan ziyade, onlar arasında gittikçe tansiyonu yükselten bir görevi üstlenmesiyle bu durum açıklanabilir. Ortada söylenmek istenen, nasıl tepki alınacağı bilinmeyen bir ölüm haberi vardır fakat ailede herkes kendini anlatma derdinde olup dinlemek ve anlamak kavramları es geçtiğinden ana karakter Louis daha da suskunlaşmıştır. Çünkü aradan geçen yıllar inişli çıkışlı sözleri, sorgulamaları beraberinde getirmiş ve mekânın da çoğunlukla ev olması, karakterleri olayla birlikte klostrifobik bir ortama bürüyerek iletişim krizine davetiye çıkarmıştır. Böylelikle film; oyun yapısı ve izleğini korurken sinemanın dramatik aksiyonuna her yönüyle çarpıcı

olarak eklenmiş, kuir temsilcilerinden biri olan Dolan'ın sinemasında hak eden yerini bulmuştur. Dolan'ın tema seçimlerine bakıldığında; anne, anne-oğul, babanın ortada olmayışı ya da silikliği, sevilme ve kurallar sisteminin dışına konulanma güdüsü hep önemli bir yer tutar (Özkurt vd., 2018, s. 47). Otobiyografik açıdan uyarlama oyunun yazarı Jean Luc Lagarce, 14 Şubat 1957 tarihli Fransa Héricourt doğumludur. Yazarın, kendini ana karakter Louis ile ortaya koyduğunu söylemek mümkündür ve hatta ailesini böyle bir oyunda yazarak hayatında bir kez olsun değerli kılmak istemiş olabilir. Lagarce, 1988'de AIDS'li olduğunu öğrenir ve 1990 yılının baharı burs alarak oyunu yazmak için Berlin'e gider. Temmuz gibi bu oyunu tamamlar (Vioux, 2020). Jean Luc Lagarce'in ve Louis'nin ortak noktalarına bakıldığında; ikisinin de eşcinsel oluşu, ölmekte olan Lagarce ile Louis'nin de aynı kaderi paylaşıyor olmaları, Lagarce'in oyunu yazdığı sene otuz üçünde olması ve aynı şekilde oyun karakteri Louis'nin de aynı yaşta olması filmin otobiyografik izlerini ortaya koymaktadır.

3. Filmin Göstergibilimsel Çözümlemesine Giriş

Alt Tarafı Dünyanın Sonu, Louis adlı bir yazarın ailesiyle on iki yıl aradan sonra ilk kez buluşmasını ve onlara ölümcül hastalığını açıklamak için geri dönüşünü konu alır. Ancak bu yüzleşme beklenenden daha zordur; Louis, ailesinin sevgisini, güvensizliğini ve yıllar boyu birikmiş çatışmalarını bir arada deneyimler. Konuşmaların, öfkeli patlamaların ve sessiz gerilimlerin baskısı altında, Louis'nin amacına ulaşması gitgide zorlaşır. Film, ailesiyle yüzleşme sürecinde yalnızca Louis'nin değil, tüm aile üyelerinin içsel çatışmalarını açığa çıkarır.

Film fragmanında Louis'nin bir monologu bulunur. Bu monolog, Louis'nin kimliğini, korkularını ve dönüş amacını önden kodlayarak filmde açılacak olan anlam dünyasının ilk göstergelerini sunar:

Ben ayrılalı 12 yıl oldu.

pek geçinemiyorsunuz sanırım...

-Geçinmek? Kan bağı dahil herhangi bir şey paylaşmayı hayal dahi edemediğim bir aile. Bu yüzden seve seve ayrıldım. 12 yıl... Ve birdenbire bir davet... Kaybolan vakti telafi etmek için mi ya da kalan zamanı açıklamak? 12 yıl uzun ve bihaber geçti. Annem, kız kardeşim de olacak; oldukça az tanıdığım abimin karısı -alımlı, duyduğuma göre- ve abim. Ama neden onlardan korkuyorum? Hoş olmalı aslında. Tıpkı o romantik romanlarda olduğu gibi... Sonsuz aşk, şaşkın kahkahalar... Hataları unutacaklar veya hiç affetmeyecekler. Gözyaşları ve haykırımlar, sırlar, keder, garez... Peki ya onlara gideceğimi söylediğimde? Zamanın sonuna dek... Sonsuza dek hatıralarında kalacağımı... Sonrası? Öngörülemez. Yine de... Bu sadece bir aile yemeği, dünyanın sonu değil (mk2, 2016).

Film, Louis'nin uçaktaki monologuyla başlar. Evdeyse, telaşlı bir hazırlık süreci yaşanmaktadır; anne, süslenip oje sürerken oğlunun tüm eşcinseller gibi renklere olan ilgisinden bahseder. Louis'nin eşcinsel oluşu yalnızca diyaloglarla değil, alt metin aracılığıyla da izleyiciye aktarılır. Örneğin, yengesi Catherine'in 'çocuğu olmadığı için' küçük oğullarına Louis'nin adını verdiklerini söylemesi, filmde karakterin eşcinsel kimliğinin doğrudan belirtilmeyip çocuk üzerinden kurulan dolaylı bir ima ile görünür kılınmasına hizmet eder.

Louis'nin, yıllar sonra geri dönmesi, üstelik ayrıldığı zamanı telafi etmenin ötesinde, kalan zamanını açıklamak için dönmüş oluşu filmdeki en önemli çatışmalardan biridir. Ailenin karmaşık yapısında kendine yer bulamayan Louis, bu durumu dile getiremeyerek içsel bir suskunluğa bürünür. Bu suskunluk, bir yandan kendine hak görememekle birleşerek hayatına ortak etmediği insanları ölümüne ortak etmenin bencilce bir davranış olacağı sezgisıyla ilerler ve Louis'yi kısa cümlelere, pişmanlık dolu gülümsemelere iter. Ailenin geri kalan üyeleriyle olan ilişkileri, Louis'nin sırrını açıklamaktan çekinmesi, dramayı derinleştirir ve filmdeki duygusal çatışmaları daha da açığa çıkarır. Filmde, anlatının başında Louis'nin ölümünün kaçınılmaz olduğu izleyiciye hissettirilirken, sonrasında aslında, kopuk bir aile yapısında olsa olsa ölümün en küçük bir sorun olabileceği duygusu verilmiştir. Ailenin asıl en büyük sorunu, Louis'nin farkında olmadan zamanında ardında bıraktığı büyük enkazla sembolleşmiştir.

Louis'nin abisi Antoine, onu hem seven hem de nefret eden öfkeli bir karakter olarak görünür. Louis'nin yıllar önce gidişinden sonra, anne ve kız kardeşinin sorumluluğu Antoine'ın omuzlarına biner ve böylece Antoine, kendi özgürlüğünü bulamayan, dengeleri yeniden kurmakta zorlanan bir karakter hâline gelir. Antoine, film boyunca, Louis'yi eve gelişte mutlu şekilde karşılayan kişilere dahi öfkelerini yansıtan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Anne ise, ailenin dağılmaması için çaba gösteren, deli dolu ama aynı zamanda bağlayıcı bir figürdür. Louis'nin yazarlık kariyerinden dolayı ona karşı edebi ifadeler kullanması, özellikle annesinin ona duygularını yansıtmaya biçimiyle ilişkilidir. Kız kardeş Suzanne, duygusal bir yapıya sahip olup abisi Louis'yi yeterince tanıyamadığından hem ona öfkeli hem de bir yandan ona hayrandır. Suzanne, filmde öfkelerini abisi Louis dışında herkese gösterir. Ayrıca, Suzanne'ın içsel arzusu,

hayatında kendisini tutup yönlendirecek birinin olmasında yatar. Catherine ise, film boyunca Louis'yi en çok dinleyen karakterdir. Aralarındaki sözsüz anlar, derin bir bağ kurar ve ikilinin uzun göz temaları, Catherine'in Louis'nin ölümünü anlamış olabileceği açısından önemli bir boşluk bırakır. Ancak filmde Louis, hiçbir şekilde sözel bir itirafta bulunmaz; her şeyin sonunda, film kendi ismi olan *Alt Tarafı Dünyanın Sonu* ile en kilit göstergesini sunar. Yani, ölümün tüm olanların yanında hafif kalacağı ön görüşüyle bu isim ölüm kavramına küçümseyici bir bakış bağlamına yerleşir.

Filmin ana teması, Louis'nin geri dönüşü ve ailenin her bir bireyinin onu karşılamadaki farklı tavırları etrafında şekillenir. Ailenin her bireyinin, hem bireysel hem de kolektif travmalarla yüzleşmesi, filmin dramatik yapısını güçlendirir. Bu yüzleşme, özellikle ölümün içsel bir süreç olarak ele alınmasıyla daha da doruğa çıkar. *Alt Tarafı Dünyanın Sonu*; pişmanlık, aidiyet- kimlik, aile bağları ve dinamikleri, iletişim ve duyguları iletme zorlukları, varoluşsalılık gibi temaları barındırmaktadır (The Student's Content Cell, 2024).

Film, seçtiği başarılı müziklerle tiyatrodaki imgelemi yeniden üretirken, kullandığı renk filtresi ile geçmiş ile geleceği ayırt ederek gösterge sistemini güçlendirir. Bu görsel ve işitsel tercihler, filmdeki temaların altını çizmeye yönelik stratejik adımlar olarak işlev görür. Duygusal açıdan yoğun bir başlangıçtan sonra, film ilerledikçe bu duygular birbirleriyle etkileşime girer ve jump-cut teknikleri ile ışık, filmin ana temasını seyirciye etkili bir biçimde iletme için ustalıklı kullanılır ve yönetmenin detaylara olan titiz yaklaşımı, ailenin geri dönüşü olmayan yapısı üzerine etkili bir bakış açısı sunar. Karakterlerin içsel oluşumlarıyla oluşan keskin diyaloglarla, filmi yalnızca görsel değil, aynı zamanda düşünsel bir deneyime de dönüştürür. Bu, izleyicinin filmi sadece bir görsel anlatı olarak değil, aynı zamanda bir düşünsel yolculuk olarak da izlemelerine olanak tanır. Çünkü filmin dramatik yapısı, izleyiciye daha çok düşünmeye teşvik eden bir izleme ortamı sağlar ve bu sayede film, yalnızca duygusal bir deneyim olmaktan çıkarak, daha anlamlı ve katmanlı bir anlatıya bürünür.

3.1.Karakterler

Louis: Filmde merkeze alınan karakter olan Louis; kırılğan, içine kapanık ve ölümün eşliğinde olan bir yazardır. Ailesine olan sevgisini ve bağını korumak isterken, onlarla yüzleşmenin duygusal yükünü taşır. Louis'nin hastalığı; onun sessizliği ve mesafesiyle sembolleşir ve ona karışık duygular arasında sıkışıp kalmış biri olarak derinlik kazandırır. Louis, filmdeki ana karakter olması sebebiyle de onun dönüşü, bir tür gelecekte gelen bir figür olarak okunup yazılı bir metnin sonlanmasından çok, varoluşsal bir kapanış olarak simgelenebilir. Böylece Louis, unutulmuş ya da ölen bir işaret gibi, ailesinin ona ne kadar yabancılaştığını ve kendi kimliğini yeniden kurma çabasını simgeler.

Anne: Louis'nin annesi, ailenin duygusal bağlarını korumaya çalışan biridir. Oğlunun geri dönüşünden memnun olur, ancak uzun yılların ardından gelişen iletişimsizlik onun için de acı vericidir. Anne karakteri, Louis'nin sessiz ve karmaşık iç dünyasına bir ayna tutar ve onu çözmeye çalışırken aynı zamanda kendi kaygılarını ve korkularını da yansıtır.

Suzanne: Louis'nin kız kardeşi olan Suzanne, onu idealize eden, aralarındaki uzaklıktan dolayı özlem duyan biridir. Bu idealize etme durumu, aynı zamanda Louis'nin gerçek kişiliğine ulaşamamasıyla sonuçlanır. Suzanne'ın gençliği ve enerjisi, ailenin diğer üyelerine nazaran daha çok esneklik barındırır.

Antoine: Louis'nin abisi Antoine, sert, mesafeli ve yer yer saldırgan bir karakterdir. Louis ile yıllar süren kopuklukları yüzünden aralarında büyük bir gerilim vardır. Antoine'ın duygusal olarak kapalı kalışı ve öfkesi, Louis'nin aile içinde bulmaya çalıştığı duygusal bağı bir engel hâline getirir. Antoine, dışarıdan gelen öfke ve hırs gibi negatif duyguları simgeler. O, bir toplumsal güç ve baskı figürü olarak, bireysel kimlikler ve ailevi bağlar arasındaki çatışmayı yaratır. Antagonist bir figür olarak Antoine'ın varlığı, bireysel özgürlük ile toplumsal yükümlülükler arasındaki savaşı simgeler.

3.2.Filmin teknik boyutu

Xavier Dolan, filmin görsel dilini kurarken agresif bir aşırı yakın plan estetiği kullanır ve yüzleri parçalayarak izleyiciyi karakterlerin nefes ritmine eşlik eder. Filmde temsilden çok duygusal bir basınç üreten bu tercih ile iletişimsizlik teması yalnızca sözel değil, bedensel bir deneyim olarak da kodlanır. Çünkü yönetmen fiziksel yakınlığa karşılık zihinsel uzaklığı sağlamaya çalışır.

İç mekânlarda sıkça başvurulan telefoto objektifler mekânı optik olarak sıkıştırır ve derinliği azaltır; sonuç olarak yine karakterler ekran üzerinde birbirine yakın fakat ilişkisel açıdan boğucu bir biçimde algılanır. Bu seçimler birlikte ele alındığında, yönetmenin kamerası filmin yan anlamında belirli bağırıışların iletişimden çok boğulma tepkileri olduğuna dair okumayı beraberinde getirir.

Kadraj yerleşimleri ve renk-ışık tasarımı da bu anlam örüntüsünü destekler. Karakterlerin sıklıkla kadraj kenarlarına itildiği veya yarım kadraj hâlinde gösterildiği kompozisyonlar, ev içindeki hiyerarşiyi ve bireylerin kendi küçük duygusal adacıklarında gezindiğini gösterir. Böylelikle söylenmemişler neredeyse her zaman kadraj dışına itilmiş gibidir. Dolan'ın palet tercihlerinde belirgin olan turuncu mavi karşıtlığı zaman ve duygunun sınıflanmasını sağlar: mavi tonlar kopuşu, ölüm ve geçmişi çağrıştırırken, sıcak turuncular aidiyet ve anı atfeder. Filmdeki doğal ışığın kıtlığı ise mekânın klostrofobik havasını sürekli besler.

Film boyunca uzun planların sık kullanımı özellikle Louis karakterinin yüzündeki mikro ifadeleri izlemeye zorlayarak söylenemeyen gerilimi fiziksel biçimde hissettirmeye çalışır. Böylece diyalogların akmasından ziyade suskunlukların, bekleyişlerin ve küçük jestlerin anlam üretimi sağlanır. Takip eden kamera hareketleriyle Louis'nin arkasında kamera karakterin sürekli kaçma eğilimini bedensel bir duyum sağlar ve onun eve ait olmayan bir yabancı gibi dolaşmasını temsil eder.

Kurgu, ritim ve mizansendeki diğer unsurlar da filmin anlatı ve gerilim ilişkisini göstergeler açısından biçimlendirir. Film genelinde görülen yavaş- gerilimin arttığı- kesmeli- yeniden yavaşlayan ritmik döngüler, izleyicinin duygusal nabzını yönetir. Kurgu kimi zaman diyalog akışını bozacak şekilde jump-cut benzeri kırılmalarla rahatsız edici bir tempo yaratır ve bu rahatsızlık, aile içi tıkanıklığın sinematik karşılığıdır. Prodüksiyon tasarımındaki aşırı dekoratif estetik yüzeydeki güzellik ile içerdeki çürüme metaforunu mizansendeki nesnelere (guguklu saat, dekoratif objeler, masa düzeni vb.) gösterge değerini artırır. Son olarak Dolan'ın oyuncu yönetimi, mikro mimiklere ve beden odaklı minimal performansa izin vermiştir. Yönetmen, anlatımı replğin ötesine taşıyarak jestler, bakışlar ve nesnelere aracılıyla söylenemeyeni konuşturmaya öncelik vermiştir.

3.3. Analiz tablolarına giriş

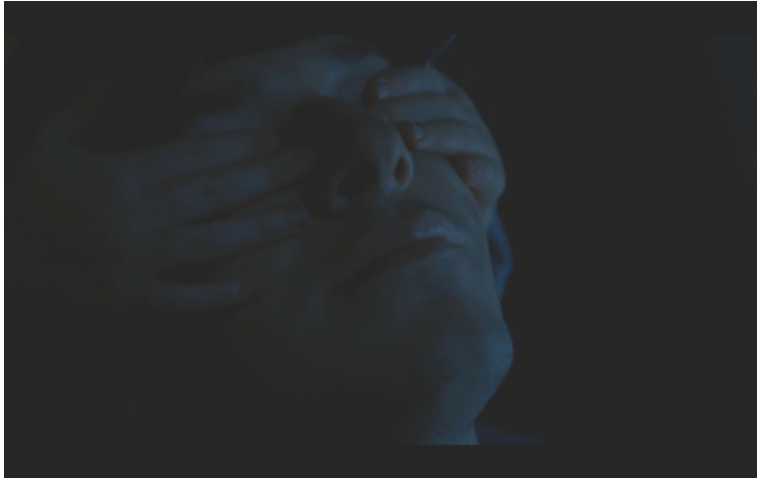
Tablo 2. Film sahnelerine bakış 1

<i>Göstergeler</i>		
<i>Gösterge</i>	<i>Gösteren</i>	<i>Gösterilen</i>
İnsan	Louis'nin konuşmalarındaki belirsizlik, sık sık içine çekilmesi ve yüz ifadeleri.	Louis'nin içinde yaşadığı ölüm korkusu, ailesiyle bağ kurma konusundaki yetersizlik hissi ve kendini ifade edememe durumu. Aidiyet eksikliği, kendini soyutlama.
İnsan	Anne. Annenin, oğluna şefkatle bakması ve bakışlarındaki derin anlam. Sarılma.	Anne karakterinin suçluluk duygusu ve kaybetme korkusu. Pişmanlık ve çözülmüş yaralar.
İnsan	Antoine. Antoine'ın Louis ile konuşmalarındaki saldırgan tonu, belirgin jestleri ve sert duruşu.	Öfke, kıskançlık, kardeşle kurulamayan duygusal bağ.
Eylem (Eve Gelme)	Louis'nin taksiden inişi, ve evin kapısından seneler sonra girişi. Sessizlik, aile üyelerinin ölçülü jestleri.	İletişimsizlik, duygusal kopukluk ve mesafeler. Fiziksel olarak bir arada olunacak anın heyecanı ve şaşkınlık.
Eylem (Tartışma)	Antoine ile Louis. Tartışmanın fiziksel hareketleri, Louis'nin kendini savunamayan tutumu ve Antoine'ın saldırgan tavırları.	Biriken öfke, Louis'nin yargılanma korkusu.
Eylem (Veda)	Finalde Louis'nin ayrılma kararı. (Karakter yakında öleceği haberini söyleyemez, tekrar gitmeye karar verir ve aile onu durdurmada Suzanne dışında isteksizdir.)	Kabullenme, iletişim eksikliği, kaçış arzusu, bağ kuramama ve bağlanma korkusu.



Görsel 1. Yemek sahnesi.

Sözü edilebilecek bir sahne *Görsel 1*'deki yemek sahnesidir. Louis, sofrada eski evlerine ziyarete gitmek istediğini söyler. Antoine, bunu alaycı bir tavırla karşılar. Bu durum için kurduğu cümle şöyledir: "O zaman ben de Auschwitz'e gidip kurumuş kanların içinde şiir yazayım madem!" (Burada, Louis'nin bu isteği, Antoine tarafından gaddarlık olarak görüldüğü gibi tekrar aile olamayız alt metnini vermiştir.) Bu noktada görüntünün anlamı Antoine'ın sözleriyle sabitlenir: Louis'nin dönüş isteği artık bir barışma girişimi değil, aile tarafından yarayı yeniden açma girişimi olarak konumlandırılır. Barthes'ın ankraj kavramı tam da burada görülür. Söz, görüntünün potansiyel çok anlamlılığını daraltır ve tek bir okuma doğrultusunda sabitler. Kadraj yönünden tüm bu ifade desteklenerek kullanılan dar açılı çekim karakterlerin tek bir masa etrafındaki yakınlıklarını saf dışı bırakarak bireysel sıkışmışlıklarını ekrana taşır.



Görsel 2. Kapatılan gözler.

Görsel 2'de görülen yakın planda, uçakta yolculuğa hazırlık yapılmaktadır. Hostes arkadan *kemerlerinizi takın lütfen* der. Ardından arka koltuktaki bir çocuk uçak kalkarken Louis'nin gözlerini elleriyle kapar. Burada Louis bir monolog söyler. Sonrasında Camille'nin *Home is where it hurts* müziği girer. Bu müzik eve dönüşün güçlü bir göstergesini oluşturur. Müziğin sözlerine bakıldığında evin acı veren bir yer olup olmadığı sorgulanır. Bu seçimle giriş sahnesini derinleştirmiştir Xavier Dolan.

Tablo 3. Film sahnelerine bakış 2

Göstergeler		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Sözcükler	<i>Kemerlerinizi takın lütfen!</i> (Uçaktaki görevli söyler.)	Yıllar sonra dönülen ev ve içindeki insanlar aynı durmuyor olabilir, buna hazır ol. Ölümün yaklaştığını söylemenin zoru ve baskısı.
Hareket	Ellerle gözleri kapama.	Güvenlik önlemi, görmeyi engellemek (tüm kötü şeylere gözlerini kapamak.)
Sözcükler	<i>Hayatta arkanıza dahi bakmadan gitmenizi gerektirecek nedenler vardır ve bir o kadar da dönmenizi gerektirecek nedenler...</i> (Louis)	Hayatın zıtlıklarla dolu oluşu, bazı yerlerden gitmenin ve bağları kopartmanın mümkün olamayışı.
Sözcükler	<i>Bu konuşmayı yüz yüze yapıp diğerlerine ve de kendime, son bir kez daha ömrümün sonuna dek kendi hayatımın efendisi olduğum illüzyonunu son bir kez daha göstereceğim.</i> (Louis)	Kendi kararlarını verebilen bir imaj, güç gösterisi.
İnsanlar	Yoldan geçen samimi anne ve oğul. (Louis eve dönüş yolunda sokakta bir anne ve oğlunu görür.)	Louis'nin pişmanlığı. Annesiyle geçirmedığı vakit.
Eylem	Kapı önünde Louis'yi bekleme.	Sabırsızlanma, bir an önce görmek.



Görsel 3. Kadeh süsü.

Görsel 3'de Catherine'in Louis'ye şarap ikram ettiği bu sahnede, kadehin altındaki süs, sofraya verilen önemi ve misafirperverliği simgelemektedir. Özellikle 18. ve 19. yüzyıl Avrupa'sında, sofraya düzenine ve misafirlere gösterilen özenin bir yansıması olarak, kadeh süsleme gibi ayrıntılara dikkat edilirdi. Şarap kültürünün Fransa'da derin bir yer edinmiş olması, filmin Fransa'da geçmesiyle birlikte daha da anlam kazanmaktadır. Bu detay, Catherine karakterinin Louis'ye karşı bir yakınlık, onu anlayan karakter olarak misafirperverlik gösterme isteğini vurgulamakta, onu özel hissettirmek ve hoş karşılandığını ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır. Aynı zamanda bir film sahnesi her zaman birden fazla göstergelimsel okumaya açık olabileceği için bu süs Louis'ye dönük geçici bir misafir, uzaklık olarak da çoklu anlam üretimine dahil edilebilir.



Görsel 4. Besoin de Parler, konuşma ihtiyacı.



Görsel 5. Ayrık flamingolar.

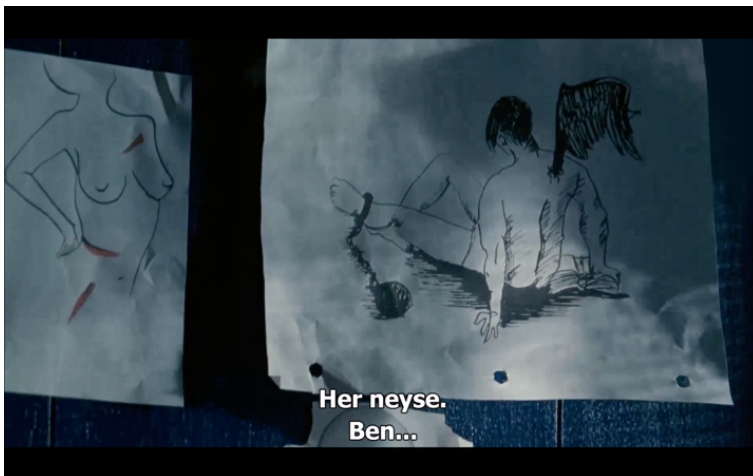


Görsel 6. Öpüşen iskeletler.

Yukarıda yer alan *Görsel 4, 5 ve 6* Louis'nin taksiyle eve gidiş yolunda onun gözünden verilen bazı anların planlarıdır. Bunlara bakıldığında ilkindeki yazı, ikincideki flamingolar, ve öpüşen iki kuru kafa altında bazı göstergeler barınmaktadır.

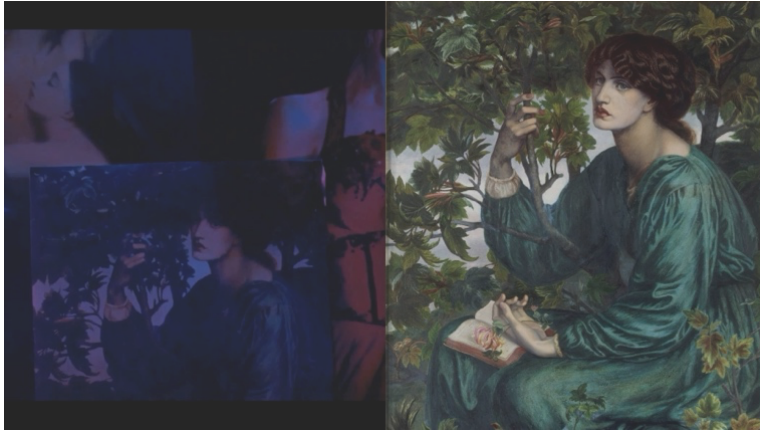
Tablo 4. Film sahnelerine bakış 3

Göstergeler	Gösteren	Gösterilen
Gösterge		
Nesne ve Sözcük	Eve gidiş yolunda tabeladaki <i>Besoin de Parler</i> yazısı: Konuşmam Lazım (Türkçe)	Louis'nin amacı olan ve yapacağı eylemin hatırlatılması, artan baskı.
Nesne	Kalp oluşturmamış pembe ayırık flamingolar.	Bitmiş aşk ve sevgi.
Resim	Öpüşen iskeletler.	Fanilik, ölümle yüzleşme, romantizm, fiziksel bedenler son bulsa da ruhsal olarak devam eden sevgi ve aşk.
Nesne	Filmin başında ve sonunda verilen guguklu saat.	Akan zaman.
Hareket ve Sembol	Eve dönüş yolunda Louis'nin bakış açısından bir fabrikanın bacasından çıkan duman ve zehirlidir sembolü.	Ölümün zehir gibi yavaşça yayılması.
Eylem	Anne karakterinin oje sürmesi ve Louis gelmeden onları kurutmaya çalışması. Yemeklerin hazırlanması.	Louis için süslenme, güzel görünmek. Ona hâlen var olan bir ilgi.
Sözcükler	Antoine'in, eşi Catherine Louis'ye yeğenlerinden bahsederken, <i>Bu çocuklar konusunda onu sıkıyor musun?</i> ifadesinde bulunması.	Antoine'in şahsi alanını ve hayatını Louis'yle paylaşmama arzusu.
Sözcükler	<i>Saçın ne güzel olmuş.</i>	Louis'ye yaklaşma isteği.
Ses	Louis'ye çiçek ve not yolladığından bahsetme.	Özel günleri unutmama.
Eylem	Anneye anne demeyip ismiyle seslenen Louis.	Sıcak bir bağıın yoksunluğu.



Görsel 7. Suzanne'ın odasındaki resimler.

Görsel 7'de görülen resimler Suzanne'ın odasında asılı resimlerdir. Ayağı bir ağırlığa bağlı kanatlı bir melek resmine bakıldığında burada oluşan gösterge Suzanne karakterinin dışarıya açılmamış, evde hayatını sürdürmüş bir genç kız yorumunu güçlendirmektedir. Aynı şekilde sol görselde de yara almış bir beden figürü dikkat çekmektedir.



Görsel 8. The Day Dream, Dante Gabriel Rossetti, 1880.

Görsel 8'de görülen tablo Louis'nin eşcinsel sevgilisi olan Pierre ile anılarının hatırlandığı sahnenin sonunda yer almaktadır. Buradaki ağaç dalları içindeki insan figürlü resim *Pre-Raphaelite* akımının kurucularından biri olarak bilinen İngiliz şair *Dante Gabriel Rossetti*'nin *The Day Dream* eserine karşılık gelmektedir. Tabloda, Rossetti'nin ilham perilerinden biri olan Jane Morris model olarak kullanılmıştır. Jane, bir ağacın dalında otururken resmedilmiş, elinde ise mistik bir hava katan beyaz bir çiçek tutmaktadır. Bu akasya çiçeğidir. Akasya çiçeği, Viktorya döneminde sıklıkla *gizli aşk* anlamını taşıdığı için, tabloda derin ve gizemli bir romantizm simgelerir. Bu, Rossetti'nin Jane Morris ile karmaşık ve gizli kalan ilişkisine bir gönderme olarak da yorumlanır. Buradan hareketle Louis'nin gizli eşcinsel ilişkisi gösterge olarak açığa çıkar. Yine aynı sahnede sevgilisi pencereden çıkarak odayı terketmektedir. Bu gizlilik ve toplumsal baskı durumu Louis'nin on iki yıl önce evi terkedip gitme nedenlerinden birini oluşturmuş olabilir.

Tablo 5. Film sahnelerine bakış 4

Göstergeler		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Sözcükler	<i>Postacı bile bize ne yazdığını görebilir. Bazen eve posta geldiğinde ismine bakmıyorum ve böylece üzerinde düşünüp keşfedecek bir uğraşım oluyor.</i> (Suzanne)	Louis'nin ailesine karşı özensizliği, değer sorgusu. Bilinçli bir belirsizlik, merak, heyecan yaratma isteği. Suzanne'ın rutinin dışına çıkma isteği.
Nesneler	Depoda var olan Louis'nin oda eşyaları. (Eşyaları hâlen muhafaza ediliyor.)	Louis'ye olan sevginin yıllara rağmen eksilmemesi, onun bir gün döneceğine dair umut ya da eşyaların bir köşeye toplanıp atılmasıyla oluşan dışlanma.
Sözcükler	<i>Eski evimizi ziyaret etmek istiyorum.</i> (Louis)	Duygusal boşluğu anılarla giderme ihtiyacı.
Ses	Pazar günlerinin anlatılması.	Louis'yle bağ kurma arzusu. Tekrar aile olabilme düşüncesi.
Eylem	Suzanne ve Annenin eğlenceli hareketleri, dans.	Ortamı neşelendirmek, aile hissi oluşturma.
Sözcükler	<i>Ne kadar vaktin var?</i> (Anne)	Ölüme mi gitmeye mi ikilemi oluşturarak tedirginlik yaratma.
Nesne	Tozlu yatak.	Geçen zaman.
İnsan	Pencereden kaçan sevgili.	Gizlilik.

Filmde yer alan mavi ve turuncu ışık seçimleri, filmde zaman kavramına denk düşmüştür. Mavilik geleceği temsil ederken, kahve ve turuncu tonlar geçmişe dönüştür. Turuncu sahnelerden biri, Louis'nin sevgilisiyle olan anılarını hatırladığı ana, bir diğeryse final anına denk gelir. Finalde, tıpkı yıllar önce gittiği gibi tekrar geliyor oluşu geçmişe gönderme yapar.

Film içerisinde birçok yerde Louis'nin yazar olması sebebiyle mesleğine aile üyeleri tarafından hep vurgu yapılır. Suzanne ile Louis arasındaki diyalog şöyledir:

-O çirkin yere neden gitmek istiyorsun? (Eski evlerinden bahsedilmektedir.)

-Bilmiyorum...

...nostalji için.

-Oyununda mı kullanacaksın?

-Hayır.

Filmin en dramatik sahnelerinden biri de annenin oğluluyla gizlice konuştuğu sahnedir. Anne, Louis'ye kardeşlerine onay vermesi, yol göstermesi ve cesaretlendirmesini söyler. Öyle olmasa bile bu konuşmayı onlara yapmasını ister. Hatta annesiyle ilk defa baş başa gizlice sohbet edebildiği bu sahnede anne karakteri Martine, *"Seni anlamıyorum ama seni seviyorum ve bunu kimse benden alamaz."* şeklinde bir söylemde bulunmuştur. Burada gösterilen, annenin ona ve yaptıklarına anlam veremeyişi olsa da hiçbir şeyin Louis'ye olan sevgisinin önünde engel olamayacağıdır. Anne karakterinin bu ifadesi denotatif düzeyde bir sevgi beyanı gibi görünürken, Barthes'ın konotasyon kavramı doğrultusunda kültürel bir kodu devreye sokar: Anne sevgisinin koşulsuzluğu ve açıklanamayan yönleri.

Ardından annesi bu söylediği lafı için *"bir oyununda kullanırsın"* diye devam eder. Böylelikle annesi kendi söylediklerinin Louis'nin kendi hayatında değerli bir karşılık bulamayacağına çoktan inanmıştır. Bu söz, annenin kendi ifadelerinin Louis için yalnızca bir malzeme olabileceğine, gerçek bir yaşamsal karşılık bulamayacağına dair bir farkındalık içerir. Böylece anne, kendi söylemini istemeden de olsa estetik bir alana iter ve sözün duygusal ifadesi kırılarak Louis'nin sanatsal dünyasına ait bir metne dönüşür.

Film genelinde oyun yazma ve yazarlık mesleği düşünüldüğünde gösterge olarak, Louis'nin en iyi yaptığı şeyin kurmak ve kurgulamak olduğu, gerçeklerden uzak olduğu göstergesi kullanılmıştır. Sahnedeki önemli diğer diyaloglarsa şöyledir: *"Neden buradasın? On iki sene sonra arka bahçede bir şeyler mi atıştıralım dedin?"*, *"Zamandan korkuyorum, bize tanıdığın zamandan. Çünkü burada uzun kalacağını sanmıyorum. Onlar korkacaklar, onlara vereceğin bu azıcık zamandan korkacaklar"* (Anne, Louis'nin tekrar gideceğinden emin ve aileye vereceği zamanın azlığından korkuyor. Çünkü kısa süreli kuracağı bir samimiyet tekrar gittiğinde aileye yine zarar verecek.)

Bir diğer ifadeyse annenin oğlu Louis'ye kaç yaşında olmasını sormasının ardından, Louis'nin otuz dört demesiyle annenin hayrete düşmesi ve benden de bir o kadar yıl gitmiş demesi üzerine geçen zamanın sözcüklerle etkileyici bir şekilde gösterilmesidir. Louis'nin *"peki sadece verecek cevaplarım yoksa, söyleyecek sözlerim de varsa"* diyaloguna karşılık annesi *"o zaman şanslıyız"* şeklinde bir geri cevap verir. Burada, Louis kendi diyaloguyla söylemek istediklerinin olduğunu gösterir. Annesinin şanslıyız ifadesiyle Louis'nin daha fazla konuşacak oluşuna ufak bir sevinçtir.



Görsel 9. Esrar içme anı.

Görsel 9'da Louis'nin flashbackleri, onu ve sevgilisi Pierre'i bir arada görebileceğimiz özel anlar sunar. Bu anlar, ikilinin esrar içtikleri anlarla birlikte gelir. Burada, esrar bir gösteren olarak karşımıza çıkar ve yalnızca bir maddeyi simgelemekle kalmaz, aynı zamanda bir anlam taşır. Bu tür sahneler, karakterlerin toplumun dayattığı normlara, yargılara ve beklentilere karşı koymalarını, özgürlük arayışlarını ve kendi kimliklerini bulma çabalarını sembolize eder. Aynı zamanda, bu davranışların

toplumda marjinalleşmiş olmasının bir yansımasıdır. Bu şekilde, esrarın bir sembol olarak kullanılması, ikilinin toplumsal yapı ile olan gerilimli ilişkisini, özgünlüklerini ve bu özgünlük üzerinden toplumsal tabu ve baskılara karşı direnişlerini ortaya koyar.



Görsel 10. Louis sabunu kokluyor.

Görsel 10'da Louis'nin ellerini yıkayıp sabunu kokladığı bu sahne karakterin ve belleğin duyuşal bir kip üzerinden yeniden etkileşime geçmesini temsil eder. Sabun burada temizlik aracının dışında, aynı zamanda geçmişe, eve ve diğer karakterlere dair bastırılmış duyguların tetikleyicisi olan bir göstergeye açılır. Denotatif düzeyde bu yalnızca hijyenle ilgili gündelik bir eylem gibi görünürken, konotatif düzeyde sabun, koku duyusunun belleği harekete geçirme gücü sayesinde Louis'nin bastırılmış geçmişine açılan bir eşik hâline gelir. Böylece Louis açısından ev ve dönüş kavramı nostaljik olarak yeniden üretilir.

Tablo 6. Film sahnelerine bakış 5

Göstergeler		
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem ve Ses	Kusma.	Louis'nin psikolojik durumunun somatik yansıması.
Eylem	Saatlere bakma.	Ölüm haberini açıklama stresi.
Eylem	İlk defa sigara içen Louis.	Sevgilisinin kanser yüzünden ölümünü öğrenmesinin acısı.
Görsel	Bulanık çocukluk anları.	Silikleşmiş bağlar.
Sözcükler	<i>Tekrar geleceğim, yazmaya devam edeceğim ve artık iki üç kelime değil.</i> (Louis)	Louis'nin sırrını açıklamadan gitmeyi kabullenmesi.
Sözcükler	<i>Babanın gözlerini almışsın. Fotoğrafını çekmek isterdim şu an.</i> (Anne)	Evladının değişimini görmek, gözlerini bilemeyecek kadar var olan uzaklık.
Nesne	Duvarda gazeteden kesilmiş Louis'nin resmi.	Ona olan hayranlık.
Eylem	Sabunu koklamak.	Hâlen aynı olan o kokunun hatıralara geri dönmesi ve özlem. Eve geldiğini hissetmiş.
Hayvan	Yerde ölmekte olan kuş. (Final)	Özgürlüğün bitişi, zamanın dolması ve evden alınan yarayla geri dönüşün tekrar başlaması. Louis'nin kendisi.

Başka bir sahnede, Suzanne abisi Louis'ye, ona karşı bir çeşit hayranlık duyduklarını söyler. Yazma konusunda yetenekli olup kendilerine karşı bu yeteneği hiç kullanmadığından hep bir yerlerde tatildeymiş gibi görünmek istediğinden, yazdığı çalاکalem cümlelerinden yakınır. Louis'ye ailenin özel günlerini hiç unutmadığını ve bu yüzden de kimsenin onun yokluğuna dil uzatmadığını söyler. Bu sahnede, geçmişle hesaplaşma bağlamında karakterin pişmanlığı daha da tetiklenir ve artık bunları telafi edeceği bir zamanı yoktur, dramatik aksiyon karakterlerin sözlerinin keskinliği üzerinden devamlı olarak ilerler.

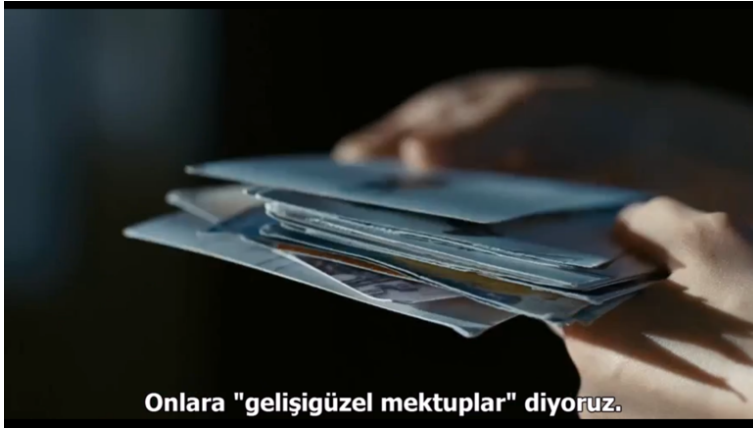
Tablo 7. Film sahnelerine bakış 6

<i>Göstergeler</i>		
<i>Gösterge</i>	<i>Gösteren</i>	<i>Gösterilen</i>
Sözcükler	<i>Makalelerini okuyoruz.</i>	Louis'ye olan merak.
Sözcükler	- <i>Neden onun beni sana karşı doldurduğunu düşündün?</i> (Catherine) - <i>Sadece bir düşünce, Antoine'ı tanırım.</i> (Louis) - <i>Tanır mısın ciddi?</i> (Catherine)	Peşin hükümlülük. İletişimsizlik ve yabancı kalmak.
Sözcükler	<i>Ben miyim zalim?</i> (Antoine)	Zalim olanın bırakıp giden Louis olduğu.
Sözcükler	<i>Bana bir sirk ucubesi gibi davranıyorsunuz.</i> (Antoine)	Ciddiye alınmama ve hep günah keçisi ilan edilme.
Nesne	Eldeki yaralar. (Antoine)	Şiddet eğilimi, mazoşizm.



Görsel 11. Rüzgârın içeriye girişi.

Görsel 11'deki sahnede Louis'nin pencereden içeri süzülen rüzgârı ve perdenin savrulmasını izlerken annesiyle o esnada sarılır. Esen rüzgâr, bir yandan huzur ve ferahlığı simgelerken, diğer yandan bu kucaklaşmanın tekrar yaşanamayacağı hissiyle göstergeler açısından rüzgâr özgürlüğün sınırlanması ya da tükenişi olarak da yorumlanabilir. Rüzgâr burada yalnızca doğal bir olay olarak değil, aynı zamanda sahnenin duygulanımını yönlendiren bir indeks işlevi görür. Dışarıdaki hareketlilik ile anne-oğul sarılmasının durağanlığı arasında bir tezatlık üretir. Bu, filmde dışarı ile içeriyi ayırarak dış mekânın akışkanlığını içerideki duygusal sıkışmayla çarpıştırır. Konotatif anlam, görüntünün kendi malzemesinden türeyen çağrışımlarla oluştuğundan, görsel 11'deki bu sahnede rüzgârın hareketliliği ile sarılmanın durağanlığı arasındaki ilişki, izleyiciye yaklaşan kopuşun duygusal zeminini sezdirir.



Onlara "gelişigüzel mektuplar" diyoruz.

Görsel 12. Mektuplar.

Görsel 12'de "gelişigüzel mektuplar" ifadesi, Louis'nin ailesiyle olan bağını sürdürmek için yalnızca zorunluluktan gönderdiği, özen göstermediği iletişimlerin sembolü olarak öne çıkar. Louis'nin bu mektupları, onun "ben buradayım" demesinin en yüzeysel, en hızlı yolu olarak görülür; yani ailesine tam olarak kopmadığını, ancak mesafeli durduğunu gösterir. Bu nedenle, kardeşi Suzanne'ın "gelişigüzel" ifadesini kullanması, Louis'nin aile bağlarını sürdürme konusundaki isteksizliğini ve soğuk yaklaşımını vurgulayan bir yorum olarak okunabilir. Dildeki bu tür nitelermeler, anlatıya hem denotatif (mektupların gerçekten gönderilmiş olması) hem de konotatif (iletişimin niteliği, duygusal mesafe) düzeyinde anlam yükler. "Gelişigüzel" sözcüğü, mektupların içeriksel özeninden çok onların ürettiği anlam çıktısını düzenler; yani izleyiciyi Louis'nin iletişimi yalnızca sürdürüyormuş gibi yaptığı düşüncesine yönlendiren bir ankraj görevi görür.



Tuhaf, sanki tatildeymişsin de bize oradan
kartpostal atıyormuşsun gibi geliyor.

Görsel 13. Louis ve Suzanne sahnesi.

Görsel 13'te "tatil" kavramı, sembolik bir anlam kazanarak aile ilişkilerindeki mesafeye ve duygusal kopuşa işaret eder. Tatil, genellikle dinlenme ve geçici bir uzaklaşma olarak algılanır; burada ise Louis'nin ailesiyle arasına koyduğu fiziksel ve duygusal mesafeyi simgeler. Louis'nin, evi terk ettikten sonra ailesine "sanki hiçbir şey olmamış gibi" kartpostallar göndermesi, onlara hayatında küçük bir alan açarak uzak ama kopmayan bir bağ sürdürdüğünü gösterir. Ancak, bu kartpostallar aynı zamanda, Louis'nin ailesini terk etmenin yarattığı duygusal etkiyi hafife aldığını ve onların hislerine duyarsız kaldığını ima eder. Suzanne'ın vurgulamak istediği de budur; Louis'nin bu tavrı, derin bir yaraya neden olmuşken, tatil havasında yazılan kartpostallarla geçiştirilmeye çalışılmaktadır. Barthes'ın açıkladığı ankraj kavramı, burada diyalog aracılığıyla görünür. Suzanne'ın "sanki hiçbir şey olmamışçasına tatildeymiş gibi kartpostal gönderiyordun" ifadesi, görüntüdeki mesafeyi belirli bir anlamlandırma yönüne sabitler. Böylece kartpostallar, sadece iletişimsel bir nesne olmaktan çıkarak kültürel olarak uzaktan sevgi belirtisi ve mesafe içinde ilişkiyi sürdürmeye evrilir. Louis'nin görünürde sürdürdüğü bu iletişim, ailede açtığı yaranın büyüklüğünü perdeleyen yüzeysel bir maskedir.



Görsel 14. Antoine bakış.

Görsel 14'te filmde genellikle sinirli ve sert görülen Antoine karakteri, annenin pazar günlerine dair mutlu anılarını anlattığı sahnede kısa bir an için gülümser ve Louis'yle göz göze gelir. Bu gülümseme, Antoine'ın tüm öfkesi ve kırgınlığına rağmen geçmişteki güzel anılara hâlâ duyarlı olduğunu ve benzer duyguları paylaşabilmeye açık bir yanı olduğunu gösterir. Ancak bu duygusal kırılma anı, aynı zamanda onun umutlarının tükendiğini ve aile bağlarındaki çatışmaların derinliğini hissettirir. Bu anlık gülümseme, Antoine'ın katı tavrının altında yatan kırılabilirliği ortaya çıkarır.



Görsel 15. Yemek uzatma.

Görsel 15'te anne karakterinin Louis'ye yemek uzattığını görürüz. Göstergibilim açısından bu eylem, diyalogda da belirtildiği gibi, on iki yıllık ayrılığa rağmen Louis'nin aile tarafından iyi karşılanmasını sembolize eder. Ailenin, Louis'ye yönelik olumsuz bir tavır sergilemesi beklenirken ona değer verildiğini gösteren bu eylem, beklenmedik bir zıtlık yaratır ve Louis'ye duyulan bağlılığı vurgulayarak yalnızca bir yiyecek ikramına değil, kültürel olarak aile içi yakınlık ve affedilebilirlik mitini destekleyen bir imgeye dönüşür. Yıllarca haber vermeden uzaklaşmış bir oğulun sert biçimde karşılanması beklenirken, tam tersi bu mitik söylemle Barthes açısından eylemin konotatif yükü genişletilerek, Louis'nin geçmişte ailesini neden terk ettiğine dair soruyu izleyicinin zihnine yerleştirir.

Filmin finalinde Louis veda ederken denotatif olarak anne, gelecekte yapacakları bir buluşmaya daha iyi hazırlanacaklarını söyleyerek oğlu Louis'ye sıcak ve umut dolu bir gelecek tasarımı sunar. Konotatif düzeyde ise bu söz, izleyicinin Louis'nin öleceğini bilmesi nedeniyle, artık gerçekleşmesi mümkün olmayan bir buluşmaya ilişkin boşlukta asılı kalmış bir vaat olarak kalır. Gitmeden Louis'nin Catherine'e yönelttiği eliyle sus işareti, onun kendisinin ölümünü biliyor olabileceği fikrini akla getirerek bunu ailesinden saklamayı seçtiğini gösterir. Bu hareket Catherine'in sezdiği gerçeği doğrularken aynı zamanda bu gerçeğin ifade edilmesini sınırlandırarak bir tür sonun sabitlemesi olarak boşlukta bırakılır.

Sonuç

Bu inceleme *Alt Tarafı Dünyanın Sonu* filminin sözlü ve sözsüz göstergeler üzerinden ürettiği anlamın açığa çıkarılması amacıyla oluşturulmuş ve en temelde filmin Barthes'ın gösteren ve gösterilen kavramları çerçevesinde incelenmeye olan yatkınlığı görülmüştür. Ayrıca çalışma, filmin öğelerinin denotatif düzeyde sunduğu temel anlamların, izleyici tarafından her zaman konotatif bir art alanla yeniden üretilebileceğini göstermiştir. Çalışmada filmin semboller, renkler, jestler ve diyaloglarla kurduğu çok katmanlı anlatısı görünür kılinarak Dolan'ın estetik tercihlerinin işlevini somutlaştırmasının yanı sıra her bir karakter için bu tercihlerin oyunculukları şekillendirdiği fark edilmiştir. Bu sayede Dolan'ın hem anlatıyı yapılandırdığı hem de her bir karakterin oyunculuk biçimini belirgin biçimde etkilediği gösterilmiştir. Örneğin, ana karakterimiz Louis nasıl bir karakter olduğunu, neyi hedeflediğini, temel motivasyonunu ve iç aksiyonunu tek bir sebep olan ölüm haberini açıklama sınırları dahilinde aktarıyor gibi görünse bile, filmin alt metninin sorumluluğu çoğunlukla mizansene yüklenmiştir. Louis'nin nefes alma seslerinin diegetik düzleme eklenmesine kadar, film boyunca nesnelere kurduğu minimal fakat anlam taşıyan mikro etkileşimler, oyunculuğunu sahne öğeleriyle derinleştirmesine olanak tanımıştır. Çalışmada ayrıca sözlerin, mekânın klostrofobik atmosferinin ve jestlerin (özellikle bakışların ve yemek uzatma gibi küçük hareketlerin) iletişim kurma çabası ile kurulamayan bağ arasındaki gerilimi açığa çıkardığı görülmüştür. Bu bulgular, Dolan'ın sinema dilinde küçük ayrıntıların büyük anlam katmanları üretebildiğini ortaya koymaktadır. Louis ile Catherine arasındaki uzun bakışlar ya da annenin oğluna söylediği ama hemen ardından "bir oyununda kullanırsın" diye küçümsediği sözler, aile bireylerinin birbirlerine yaklaşmaya çalıştıklarında bile anlamı hep eksik bıraktıklarını göstermektedir. Diğer taraftan film boyunca yönetmenin her karaktere haklı bir sebep vererek tarafsız bir yönden yaklaşma çabası, sadece Louis'yi haklı görüp filmi ilerletmemesi göstergebilim açısından filmde nesnel bir inceleme alanı da sunmuştur. Bu sebeple analiz, özellikle Louis karakterinin suskunluğunu, konuşmamak edimini sinematik bir ifade aracına dönüştürmesiyle önemlidir. Ayrıca Louis'nin sözsüz varlığı, modern sinemada sessizliğin ve bedensel göstergelerin nasıl bir anlatı gücü kazanabileceğini kanıtlamaktadır. Bu durum, aynı zamanda Dolan'ın sinemasında queer kimliklerin temsilinde dilin yetersizliğine karşı görüntünün ve bedeninin yüklediği anlamların altını çizer ve film, yalnızca bir aile dramı değil, aynı zamanda kimlik, aidiyet ve ölüm temaları etrafında örülmüş felsefi bir sorgulama olarak okunabilir.

Çalışmanın bulguları, Barthes'ın kuramını çağdaş sinema örnekleriyle ilişkilendirme açısından literatüre katkı sağlamaktadır. Göstergebilimin çoğunlukla edebiyat ya da görsel kültür incelemelerinde öne çıkan kullanımının aksine, bu filmde dramatik aksiyonun çözülmesine doğrudan katkı sunduğu gösterilmiştir. Ayrıca Dolan'ın yönetmenliği ile Lagarce'nin otobiyografik izlerinin birleşiminin sinemada metinler arası bir derinlik yarattığı saptanmıştır. Bu açıdan film, yalnızca bir uyarılma değil, aynı zamanda sessizliğin ve suskunluğun bir dil hâline getirildiği bir yeniden yazımdır. Suskunluksa, bir filmde çoğunlukla konuşmamak, replik söylememek olarak ifade balsa da bu çalışmayla suskunluğa aslında hiçbir şey söylememek olarak değil, daha az söyleyerek geri kalanı filmin görünen kısmına aktarmak olarak yaklaşmıştır. Bu bakımdan *Alt Tarafı Dünyanın Sonu* filminin tiyatro oyunu uyarlaması olması sebebiyle ileriye dönük yapılacak incelemelerde tiyatro oyunlarından uyarılma filmlerin göstergebilim açısından incelenmesi önerilebilir. Çünkü tiyatro metninin boşluklu ve yoğun alt metinli yapısı filmlerde yönetmene daha özgür ve işlenmesi geniş bir alan sunmaktadır. Bununla birlikte araştırmanın sınırlılığı tek bir film örneğine odaklanmasıdır. Yine gelecek çalışmalarda aynı yönetmenin bir başka filmi ya da farklı yönetmenlerin veya dönemlerin aile içi iletişimsizlik teması, benzer bir göstergebilimsel perspektifle karşılaştırmalı biçimde incelenebilir veya tiyatro kitabıyla metinler arası bir çalışma yapılabilir. Sonuç olarak diyalog ve görüntü üzerine kurulu bu film seyircisine insanlığın karmaşık konulardaki dilsizliğini de göstermiştir.

Kaynakça

- Adanır, O. (2013). *Göstergebilimsel film kuramı*. In Z. Özarıslan (Ed.), *Sinema kuramları-2: Beyazperdeyi aydınlatan kuramcılar* (s.13). Su Yayınevi.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri* (Berke Vardar, Mehmet Rifat, Çev.). Kültür Bakanlığı.
- Barthes, R. (2014). *Camera lucida: fotoğraf üzerine düşünceler* (R. Akçakaya Çev.). Altıkkırbeş Yayınları.
- Barthes, R. (2017). *Görüntünün retorijı, sanat ve müzik* (A. Koş ve Ö. Albayrak, Çev.; 2. bs.). Yapı Kredi Yayınları.

- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve göstergebilim. *SBAD*, Cilt (26), (s. 19).
- Girgin, Ü. H. (2017). Sen aydınlatırsın geceyi filminin göstergebilimsel çözümlemesi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 45(Güz), (s.316).
- Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim* (Prof. Dr. Mehmet Yalçın, Çev.). İmge Kitabevi.
- Günay, V. D. (2002). *Göstergebilim yazıları*. Multilingual Yayınları.
- Lagarce, Jean Luc. (2009). *Toplu oyunları 1, evdeydim ve yağmurun gelmesini bekliyordum, alt tarafı dünyanın sonu* (A. Erkey, Çev.) Mitos Boyut.
- Le scénario: synopsis, Juste La Fin Du Monde (Scénario). (2015). [Web page].
<https://www.theatre-contemporain.net/textes/juste-la-fin-du-monde-Xavier-Dolan/>
- Lotman, Y. M. (1996). *Sinema estetiğinin sorunları: Filmin semiotiğine giriş*. Öteki Yayınevi.
- mk2. (2016, 8 Eylül). Juste la fin du monde - Xavier Dolan (Bande-Annonce Officielle) VF HD [Video].
YouTube. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=wbwkPf0cHHw>
- Monaco, J. (2001). *Bir film nasıl okunur?* (Ertan Yılmaz, Çev.). Oğlak Yayınları.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi*. İmge Kitabevi.
- Özer, A. K. (1995). *İletişimsizlik becerisi*. Varlık Yayınları.
- Özkurt, D., Demirkaya, E., Küçükbatman N. (2018, Nisan). Xavier Dolan sinemasında aile bağları, queer ittifaklar ve tekillik. *Kaos Q+*, 7, 47.
- Özmkas, U. (2009). Charles Sanders Peirce'in gösterge kavramı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2/1, (s. 33).
- Parsa, S. (2006). *Film çözümlemeleri*. Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin abc'si*. Say Yayınları.
- Sivas, Â. (2012). Göstergebilim ve sinema ilişkisi üzerine bir deneme. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(21), (s.536).
- The Student's Content Cell. (2024, 12 Nisan). Juste la fin du monde de Jean-Luc Lagarce: analyse de l'œuvre pour le bac de français.
<https://www.letudiant.fr/lycee/methodologie-lycee/article/juste-la-fin-du-monde-de-jean-luc-lagarce-analyse-de-loeuvre-pour-le-bac-de-francais.html>
- Vioux, Par Amélie. (2020, 8 Haziran). Juste la fin du monde, Lagarce: fiche de lecture.
<https://commentairecompose.fr/juste-la-fin-du-monde-lagarce/>

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1-15.** Xavier, D. (Yönetmen). (2016). *Alt Tarafı Dünyanın Sonu* [Film]. Sons of Manual MK2 Productions