

PAPER DETAILS

TITLE: Gülün Adi Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi

AUTHORS: Sema Noyan, Arzu Kalafat Çat

PAGES: 448-469

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3491639>

Gülün Adı Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi

A Semiotic Analysis of the Movie The Name of the Rose

Arzu KALAFAT ÇAT* | Sema NOYAN**

Öz

Gülün Adı (1986) filmi, İtalyan yazar, akademisyen, edebiyat kuramcısı, Orta Çağ uzmanı Umberto Eco'nun (1932-2016) 1980 tarihli aynı adlı romanından uyarlanmıştır. *Gülün Adı* filmi, Orta Çağda imparatorluklar ve Hristiyan toplumu üzerinde büyük bir hâkimiyet elde eden Papalığın baskı ve şiddet içerikli uygulamalarını İtalya'da 1327'de bir manastırda işlenen cinayetler izleği üzerinden yansıtmaktadır. Çalışmada *Gülün Adı* filminin anlamlandırma sürecine katkıda bulunmak amacıyla Ferdinand de Saussure'ün gösteren ve gösterilen ilişkisine dayalı göstergebilim yönteminden, Charles Sanders Peirce'ün gösterge türlerinden, Roland Barthes'in anlamlandırma yönteminden ve Algirdas Julien Greimas'ın karşıtlıklar dörtgeninden yararlanılmıştır. Bu kapsamda filmde, Kilisenin dogmatik zihniyetini ve toplum üzerindeki hâkimiyetini yansıtan; "manastır", "kapı", "yoksul halk", "rahip", "kitap", "yangın", "kütüphane", "Regula (Kural)", "kan", "gülme", "Kör Rahip", "ölüm", "mercek", "salgın", "zenginlik ve fakirlik", "kadın", "engizisyon", "taş" göstergelerinin yüzey ve derin anlamları gösteren-gösterilen (düz anlam ve yan anlam) biçiminde ortaya konulmuştur. Göstergelerin derin anlamları ortaya çıkarıldığında, Kilisenin Hristiyanlık öğretisine dayalı dogmatik ideolojisinin yol açtığı ötekileştirme, halk üzerinde baskı ve korkuya dayalı bir tahakküm oluşturma, bilgiyi ve hakikati kendine mal ederek halktan gizleme ve şiddete başvurma gibi sonuçların eleştirel bir bakış açısıyla ele alındığı görülmektedir. Netice olarak *Gülün Adı* filmi metonimi yoluyla Orta Çağda Papalığın menfaatlerini koruma amacıyla benimsediği dogmatik inanç ve ideolojisini yansıtmaktadır. Ancak filmin yangın sahnesiyle bitmesi grotesk anlamda Rönesans'ın getireceği uyanış, aydınlanma ve bilimi işaret etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Umberto Eco, *Gülün Adı*, Orta Çağ, Kilise, Göstergebilim, Sinema.

Abstract

The movie "*The Name of the Rose*" (1986) was adapted from the 1980 novel with the same title by the Italian author, academician, literary theoretician, and the Middle Ages expert Umberto Eco (1932-2016). *The Name of the Rose* (1986) represents the pressure and violent practices of the Papacy, which established a strong hegemony on the empires and the Christian society in the Medieval Times, over the theme of murders committed in an abbey in Italy in 1327. In the study, in order to contribute to the interpretation process of *The Name of the Rose*, Ferdinand de Saussure's semiotics method based on the relationship between the signifier and the signified, the sign types of Charles Sanders Peirce, the signification method of Roland Barthes and the quadrilateral of oppositions of Algirdas Julien Greimas were used. In this context, the superficial and deep meaning of the signs that reflect the Church's dogmatic mentality and its domination over the society such as "abbey", "door", "poor people", "friar", "book", "fire", "library", "Regula (Rule)", "blood", "laughter", "Blind Friar", "death", "lens", epidemic", "richness and poverty", "woman", "inquisition", and "stone" were put forth in the form of signifier-signified (reference and connotation). When the deep meanings of the signs are revealed, it is seen that the outcomes such as otherization caused by the dogmatic ideology of the Church based on Christianity doctrine, establishing a dominance on people based on pressure and fear, appropriate the knowledge and truth and hide them from people, and resorting to violence are dealt with a critical perspective. In conclusion, through metonymy, the movie "*The Name of the Rose*" reflects the Papacy's dogmatic belief and ideology which it adopted in the Middle Ages in order to protect its interests. On the other hand, the ending of the movie with the fire scene points, in a grotesque sense, to the awakening, enlightenment, and science that will be brought along by the Renaissance.

Keywords: Umberto Eco, *The Name of the Rose*, the Middle Ages, Church, Semiotics, Cinema.

*Doç. Dr., Karabük Üniversitesi, Türker İnanoğlu İletişim Fakültesi, Yeni Medya ve İletişim Bölümü, Karabük, Türkiye. Elmek: arzukalafatcat@karabuk.edu.tr https://orcid.org/0000-0003-2960-0790

**Doç. Dr., Karabük Üniversitesi, Türker İnanoğlu İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü, Karabük, Türkiye. Elmek: semanoyan@karabuk.edu.tr orcid.org/0000-0002-8245-4318

Gönderilme Tarihi / Received Date:
27 Temmuz 2022

Kabul Tarihi / Accepted Date:
29 Eylül 2023

Atıf/Citation: Ay F. (2023).
Madame Bovary'nin Türk Edebiyatına
Yansımalarından Biri: Bugünün
Saraylısı'ndaki Aşken
doi.org/10.30767/Diledeara.1149906

Copyright © 2023

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
tded.org.tr | 2023

Extended Abstract

The movie *Gülüin Adı* (1986) was based on 1980 novel of the same name by Umberto Eco (1932-2016) who was an Italian writer, academician, literary theorist and medievalist. *Gülüin Adı* (1986) reflected the pressure and violent execution of the Holy See, which gained great dominance over empires and Christian society in the Middle Ages, through the murders committed in a monastery in Italy in 1327. In this study, Ferdinand de Saussure's semiotic method based on the relationship between the signifier and the signified was used to contribute to the interpretation of *Gülüin Adı*.

Even though semiotics is used in many disciplines to reveal implicit meanings, the semiotic method is very important for communication studies. Semiotics, which systematically deals with how meanings are formed in verbal and nonverbal communication, formulates the meaning-carrying connection with signifiers, signifieds and signs. This formulation is significant in that it focuses on "meaning" rather than linear processes in communication. In other words, in semiotics, while every fundamental like text, movie, advertisement, fashion, behaviors etc. is considered as a sign system, the realization and completion of the work, text and media types depends on the analysis of the signs or sign systems, that is, signification.

The modern semiotics were founded in the 20th century by the work of the Swiss linguist Ferdinand de Saussure and the American philosopher, logician and mathematician Charles Sanders Peirce. One of the most important representatives of post-1960 semiotics in Europe is the Italian Umberto Eco, whom we include in our study. Eco has been influenced by the semiotic theories of Saussure and Peirce, but is more widely regarded as a successor of Saussure. Eco uses the signifier/signified relationship as a narrative/content relationship; accepts the interaction of these two as a semiotic function; and states that semiotics deals with content.

In this respect, the indicators in *Gülüin Adı*, which was based on 1980 novel of the same name by Umberto Eco also a semiotician, were investigated. In the movie, reflecting the dogmatic mentality of the Church and its dominance over society; The superficial and deep meanings of "monastery", "gate", "poor community", "priest", "book", "fire", "library", "Regula (Rule)", "blood", "laugh", "Blind Priest", "death", "lens", "epidemic", "wealth and poverty", "woman", "inquisition", "stone" indicators were presented in the form of the signifier-signified (denotation and connotation). As the profound meanings of the signs were revealed, it was seen that the negative consequences such as the otherization caused by the dogmatic ideology of the Church based on the Christian doctrine, the domination of the people based on oppression and fear, the concealment of knowledge and truth from the public by appropriating them, and resorting to violence, were discussed in a critical point of view. The labyrinth myth, Muslim Ibn Hazm, Aristotle's thoughts and his work called Poetics were referred to through intertextuality in the movie as in Eco's novel.

Finally, *Gülüin Adı* reflected the dogmatic belief and ideology of the Holy See in the Middle Ages to protect its own interests through metonymy. The movie often referred to the strict and violent domination of the Holy See and the Church in 1327, when the effects of the Renaissance period were felt, with indicators representing the so-called "dark" aspects of the Middle Ages. Thus, Eco also interpreted the Middle Ages as an object of criticism. On the other hand, the movie did not have a desperate ending, on the contrary, the destruction of the Monastery by fire also pointed to the enlightenment, rationality, science and truth identified by European historians with

the Renaissance. In this respect, in addition to the signs symbolizing the Middle Ages, a contrast relationship was established with the signs implicating the Renaissance. In the grotesque sense, the darkness of the Middle Ages allowed the new, the New Age.

Giriş

1.Yöntem

Umberto Eco'nun (1932-2016) *Gülün Adı* (1980) romanından uyarlanan *Gülün Adı* (1986) filmi, Orta Çağda İtalya'da bir manastırda işlenen cinayetleri konu alır. Fikrî arka planda, Orta Çağda Kilisenin benimsediği skolastik zihniyetin ve İmparatorlukla girdiği güç ve hâkimiyet yarışının eleştirisine yer verilir. Romanda ve filmde Hristiyanlığın en büyük ve en eski kütüphanelerinden biri olan ve labirent bir biçimde tasarlanan Aedificium, önemli göstergelerden biridir. Labirent kütüphanenin bir yangın sonucu yok olması, tarihî anlamda Orta Çağın bitip Yeni Çağın başlangıcını temsil eder. Çalışmada *Gülün Adı* filminden belirli sekanslar seçilerek söz konusu fikrî arka planı yansıtan göstergeler çözümlenecek, böylece filmin yapısı ortaya çıkarılacaktır. Çözümlemede Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce ve Roland Barthes'in göstergebilim kuramlarından ve Algirdas Julien Greimas'ın karşıtlıklar dörtgeninden faydalanılacaktır. Çalışmanın amacı, gösterilenin yani içeriğin Orta Çağ kültürü ile olan ilişkisini göstergebilimsel çözümleme aracılığı ile ortaya koymaktır. Çünkü sinemada yaygın olarak kullanılan çok anlamlı göstergelerin çözümlenebilmesi için göstergebilim yöntemine ihtiyaç vardır.

XX. yüzyıldan itibaren birçok alanda kullanılan göstergebilim, göstergelerin farklı yöntemlerle çözümlenmesine dayanır. Kendisinden başka bir şeyin yerini tutan her şey gösterge olarak tanımlanmaktadır. Göstergebilim, “dilleri, düzgüleri, belirtgeleri vb. gibi gösterge dizgelerini inceleyen bir bilimdir.” (Guiraud, 2016, s.17). Bir anlamlandırma süreci olan göstergebilim, anlamın nasıl yaratıldığını ortaya koymayı amaçlar. Bu bağlamda “anlam göstergelerden ve göstergeler arası ilişkilerden ortaya çıkar.” (Parsa-Parsa, 2004, s.7). Göstergebilim, insana yaşadığı dünyayı ve diğer insanları daha iyi anlama imkânı sunar, gündelik hayatta anlamın hangi vasıtalarla yaratıldığını ve metafor, sembol, metonimi gibi unsurların nasıl yorumlandığını gösterir. Anlatılarda var olan derin yapının ortaya çıkarılmasında rehberlik eder. “Yapılan çözümlemeler öznel bir okuyuştan yola çıksa da kültürel kodların çözümleniyor olması sebebiyle aynı zamanda objektiflik taşımaktadır.” (Civelek ve Türkay, 2020, s.774). Disiplinler arası bir yöntem olan göstergebilim; dilbilim, anlambilim, hermeneutik (yorumbilim) ile yakından ilişkilidir. Göstergebilimin kurucuları, İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) ile Amerikalı felsefeci Charles Sanders Peirce'dür (1839-1914). İki kuramcı birbirinden habersiz olarak göstergebilim ile ilgilenir ve göstergebilimin XX. yüzyıla kadar gelmesine vesile olurlar. Bu nedenle XX. yüzyıldan itibaren göstergebilimle ilgilenen kuramcılarının geneli Saussure ve Peirce'den etkilenmişlerdir. Saussure'ün, *Dilbilim Dersleri* adıyla yayımlanan ders notları göstergebilimin ilk kaynaklarından. Peirce ise göstergelerin mantıkla ilişkisi üzerinde çalışmıştır.

Ferdinand de Saussure'e göre dil, göstergelerden oluşmuş bir dizgedir. Dilbilim alanının ve yapısalcılık kuramının oluşmasına çalışmalarıyla büyük katkı sağlayan Saussure, göstergenin gösteren ve gösterilenden oluştuğunu ifade eder. Gösteren düzlemi anlatım düzlemini, gösterilen düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur. Roland Barthes'ın anlamlandırma yöntemine göre düz anlam ve yan anlam olmak üzere iki düzey vardır. Düz anlam, kavramın değişmeyen, ilk aklı gelen ve zihinde canlanan anlamıdır. Yan anlam ise göstergelerin anlamasında ikinci düzey olan

mit, metafor, metonimi, imge, mecaz gibi türlerle de ifade edilen, kültürel kodlara ve farklılıklara göre yorumlanabilen anlamıdır. “Sinemada bu anlamlandırma biçimi, düz anlam olarak perdeye yansıtılan görüntünün dışında, izleyicinin içinde bulunduğu toplumsal ve kültürel değerleriyle birleşerek, farklı anlamlandırma ve yorumlama biçimine dönüşür.” (Agocuk, 2014, s.8). Mitler üzerinde çalışmaları olan Barthes’a göre “toplumsal gerçeklerin dilsel olarak dönüştürülmesi” ile oluşan mitler, ideolojik anlamları da bünyesinde barındırmaktadır (Bircan, 2015, s.27-28). Barthes, bu bağlamda “Giysi, moda, yemek vb. gösterge sistemlerinin başka bir adlandırma sistemi olan mit tarafından yönetildiğini belirtir. Çünkü mitler pek çok yananlamı içinde barındırır.” (Bircan, 2015, s.28).

Metafor (eğretileme), iki şey arasında benzerlik ilişkisidir. Dolayısıyla benzetme de bir çeşit metafordur. Bilinmeyen bir şeyin anlatımında bilinen bir şeyin özellikleri kullanılarak metafor yapılır. Dolayısıyla metafor, çağrışım gücünden yararlanır ve imgelemseldir. Metonimi (düz değişmece), gerçekliğin bir parçasının bütünü temsil etmek amacıyla kullanılmasıdır. Metafora göre gerçekliğin temsildir.

Charles Sanders Peirce, evrenin göstergelerle dolu olduğunu, insanın da göstergeler yoluyla iletişim kurduğunu ve insanları, dünyayı anladığını savunur. Dolayısıyla Peirce’nün göstergebilimi gündelik hayatın içinde âdeta zorunludur. Peirce, göstergeyi, yorum/yorumlayıcı, gösteren ve nesne olarak üçlü bir yapı olarak değerlendirmiştir. Gösteren, gösterenin biçimini; yorum, gösterenin anlamına dâir yorumu, nesne ise gösterenin göndergesini belirtmektedir. “Nesne ile göstergesi tam olarak örtüşmez, gösterge o nesneyle ilgili, o nesneyi çağrıştıran bir kavramı temsil eder.” (Akerson, 2016, s.102). Peirce, göstergeleri sınıflandırarak göstergebilimin dilbilim alanından başka alanlara da uyarlanabilmesine olanak sağlar. “Peirce, göstergeleri somut biçimleri ve kapsamlarıyla, gönderme yaptıkları nesnelerle ve yorumlayıcılarıyla kurdukları ilişkiler açısından üç temel öbeğe ayırır, daha sonra bunları yeniden üçe ayırır, daha sonra bu kalemleri birbirine çatarak 66 türe ulaşır.” (Akerson, 2016, s.104). Birinci öbek, nitel, tikel ve kavramsal gösterge türlerini kapsar. İkinci öbek ise görüntüsel gösterge, belirti ve simge olarak ayrılır. Üçüncü öbek, ilk gösterge ile yorumlayıcı arasında kurulan ilişkiye bağlı olarak terim, önerme ve sav türlerine ayrılır (Akerson, 2016, s.104).

Görüntüsel gösterge temsil ettiği şeye benzemektedir (Akerson, 2016, s.106). “Görüntüsel gösterge (ikon), belirttiği nesne var olmasa bile kendisini anlamlı kılan özelliği taşıyacak bir göstergedir.” (Rifat, 1998, s.212). Belirti; “Göstergesi ortadan kalktığında kendisini gösterge yapan özelliği hemen yitirecek olan ama yorumlayan bulunmadığında bu özelliği yitirmeyecek bir göstergedir.” (Rifat, 1998, s.212). “Peirce’e göre: ‘Belirtinin, nesnesiyle görünmez bir zorunluluk aracılığıyla doğrudan bir ilişkisi vardır; bu zorunluluk da yorumlayanla gösterge arasındadır.’ (Yıldız, 2021, s.14). Gösterileniyle, göstereni arasında belli oranda nedenlilik ilişkisi kuran simge, Peirce’e göre; ‘yorumlayan olmazsa kendini gösterge yapan özelliği yitirecek olan göstergelerdir.’ (Yıldız, 2021, s.14). ‘Simge, insanlar arasında bir uzlaşmaya dayalı birer simgedir; çünkü bir sözcük belirttiği şeyi yalnızca bu anlama geldiğini anlamamız sayesinde belirtmiş olur.’ (Rifat, 1992, s.22).

Göstergebilimde metin, film, reklam, moda, davranışlar vb. her yapı önce bir göstergeler dizgesi olarak kabul edilir. Dolayısıyla söz konusu yapıtın, metnin, medya türlerinin kendini gerçekleştirmesi ve tamamlanabilmesi göstergelerin ya da gösterge dizgelerinin çözümlenmesine yani anlamlamaya bağlıdır. Mehmet Rifat’a göre göstergebilimsel çözümleme, bir anlamsal bütünün düzenini ayrıştırıp yeniden kurmak, yeniden üretmek demektir ve yüzeyden derine olmak üzere

üç düzeyde gerçekleşir: Söylemsel düzey, anlatısal düzey, mantıksal-anlamsal düzey. Söz konusu çözümlemenin gerçekleşmesi, dikkatli ve yöntemli, var olan yapıyı bozarak yeniden yapılandır- mayaya varan okumaya bağlıdır (1993, s.26-27, 36).

Göstergebilimin XX. yüzyılda birçok alanda başvurulmuş modern bir yöntem olarak gelişme- sinde Louis Hjelmslev, Algirdas Julien Greimas, Roman Jakobson, Julia Kristeva, C. W. Morris, Thomas A. Sebeok, Roland Barthes, Roman Jakobson, Christian Metz, Umberto Eco gibi kuram- cıların her birinin büyük katkıları olmuştur. (Parsa-Parsa, 2004, s.2-7).

A.J. Greimas, anlatıda Gönderici, Alıcı, Nesne, Özne, Yardım Edici, Engelleyici'den oluşan eyleyenler şeması oluşturmuştur. Ayrıca, "A. J. Greimas derin düzeyde, bir anlatının temel man- tığını şema şeklinde gösteren bir kare, göstergebilimsel bir dörtgen sunar." (Uçan, 2016, s.124). Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeni "yaşamda var olan karşıtlıkları ve edebiyatın bunlarla he- saplaşmasını" esas alır. Bu dörtgenin en derin yapısında, "iki ucunda iki karşıt terim olan S ekse- ninin var olduğunu düşünüyor. Bu eksen, doğrudan doğruya edebiyatla ilgili olmayan, var oluşa değin bir karşıtlık eksenidir." (Akerson, 2016, s.137).

1960 sonrası göstergebilimin Avrupa'daki önemli temsilcilerinden biri olan yazar Umberto Eco, Saussure ve Peirce'ün göstergebilim kuramlarından etkilendiği halde daha çok Saussure'ün devamı olarak kabul edilmektedir. Eco, göstergenin, gösteren/gösterilen ilişkisini anlatım/içerik ilişkisi şek- linde kullanır, bu ikisinin etkileşimini ise göstergesel işlev olarak kabul eder. Eco, göstergebilimin içerikle ilgilendiğini dile getirir. İçerik ise kültürle yakından ilişkilidir (Rifat, 1998, s.147-149).

Göstergebilim yönteminin uygulandığı alanlardan biri olan sinema, göze, kulağa, duygulara hitap edebilen bir anlatı sanatıdır. Sinema, dil dışı göstergelerin meydana getirdiği iletişim diz- gesi olarak metin yerine görsel kullanarak anlamın oluşmasını sağlamaktadır (Çiçek, 2016, s.27). Sinema, kendine özgü dile sahip, güçlü bir anlatım aracı olarak tanımlanmaktadır. Sinemanın sahip olduğu dil, eklemli ve doğal dil olan dilsel (linguistique) göstergelerden oluşan dilden farklı biçimde dil yetisi şeklindedir. Bir diğer ifade ile sinematografik dil, hareketli görseller vasıtasıyla öykü aktarımı sağlayan anlatı dilidir. Görüntü ve diyalogların ardı sıra aktarımı ile oluşan sinema- tografik anlatı "iletişim dizgesi" ve "göstergeler dizgesi" oluşturmaktadır (Küçükcan, 2005, s.9). Sinema göstergebilimi sinema dilindeki göstergelerin neler olduğu ve sinemada anlam oluşturma sürecinde hangi yöntemlerin kullanıldığını çözümlemeyi amaçlamaktadır (Bağder, 1999, s.144). "Sinemada göstergeler ile oluşturulan kodlar aracılığıyla, izleyicinin anlam üretmesi sağlanır ve gerçek ile gerçek olmayan arasında bir bağ kurulur." (Agocuk, 2014, s. 8).

Sinema göstergebilimi konusunda ilk çalışma 1964 yılında Christian Metz tarafından gerçek- leştirilmiştir. Metz, sinema dilinin doğal dilden farklı olduğunu ve sinemada organik dilden ziyade dil yetisinden bahsetmenin yerinde olacağını ifade etmiştir. Çünkü doğal dilin en küçük birimi olan sözcük, ses birimlerinden oluşurken, sinemanın en küçük birimi olan çekim ses birimlerinden yoksundur. Ancak bu yoksunluk onun anlam üretmesine engel değildir. Doğal dillerde kullanılan ses birimleri sınırlı sayıda iken sinemada kullanılan görüntüler sınırsızdır (Bağder, 1999, s.144). Dolayısıyla sinema yalnızca doğal dili kullanarak anlam üretmemekte, özgün anlatı yapısı ile de kendi dilini oluşturmaktadır (Monaco, 2021, s.174). Sinemada gösteren gösterilen ayrımının net olmaması sinemanın anlatı gücünü artırmaktadır. Örneğin bir film karesi filmin en küçük birimi iken anlam bakımından çok zengin olabilmektedir. Dolayısıyla film, anlam birimlerinden değil anlam sürekliliğinden oluşan dinamik bir yapıya sahiptir (Monaco, 2021, s.176).

Sinema filminde izleyicinin filmi anlamlandırma sürecinde faydalandığı düzgülerin yanı sıra yönetmen de anlam aktarımını sağlamak amacıyla dizisel ve dizimsel düzenlemelerden faydalanmaktadır. Sinemada çekim ölçüleri, kamera açıları gibi unsurlar dizisel kategoride değerlendirilirken, dizisel unsurların ne şekilde sunulacağı, kurgu, olay örgüsü gibi unsurlar dizimsel kategoride değerlendirilmektedir (Girgin, 2017, s.316). Dizimsel eksen, sinemada görüntülerin yan yana getirilmesinden ziyade yan yana getirilen görüntülerin birlikte oluşturdukları anlamdır ve sinema göstergebilimi açısından dizimsel düzenlemeler oldukça önemlidir.

Çalışmada *Gülün Adı* filmindeki göstergeler, toplumsal, kültürel, tarihsel ve psikolojik bağlamlarından koparılmadan bütünsel bir yaklaşımla çözümlenecektir.

Filmin Konu Alındığı Orta Çağda Hristiyanlık ve Dinî İktidar

Gülün Adı filmi, Orta Çağda bir manastırda gerçekleşen cinayetleri konu aldığı için göstergebilimsel çözümlemeye geçmeden önce Orta Çağ ve Hristiyanlık hakkında kısaca bilgi vermek faydalı olacaktır. Bilindiği üzere “Sinema filmleri, bir anlatı türü olarak, içerisinde bulunduğu ya da temsil ettiği dönemin siyasal, ekonomik, kültürel ve sosyal yaşantısından beslendiği ve etkilendiği gibi o dönemde yaşananları da izleyiciye aktaran önemli bir araçtır.” (Yıldız, 2021, s.10). Bu bakımdan *Gülün Adı* filmi, Orta Çağda Kilisenin hâkimiyeti altındaki Hristiyanlık dinine ve skolastik zihniyete dâir önemli veriler sunmaktadır.

Avrupa tarihi genel olarak Antik Çağ, Orta Çağ ve Modern Çağ şeklinde dönemlere ayrılmaktadır. Avrupa tarihinin Rönesans tarihçileri ve düşünürleri tarafından olumsuzlanması ve Aydınlanma tarihçilerinin de bu olumsuzlamayı devam ettirmesi ile birlikte, “Orta Çağ tarihi, Antik Çağın görkemli günlerinin ardından Avrupa tarihinin karanlık ve barbar bir dönemi” olarak kabul edilir. Örneğin Erasmus için Orta Çağ, antik bilgeliğin kaybedildiği bir dönemdir ve klasik Yunan ve Latin metinlerinin incelenmesi ve yeniden yorumlanması, esaslı bir eğitim reformunun gerçekleştirilmesi için birinci derecede öneme sahiptir.” (Durgun, 2021, s.16-21).

Umberto Eco, Orta Çağın bir yüzyıl dizisinden oluşmadığını vurgular ve yaygın bir inanışa göre Orta Çağın Roma İmparatorluğu’nun çöküşü (476) ile başladığını ve Amerika’nın keşfi (1492) ile bittiğini ifade eder (2014, s.11). Bu kapsamda Orta Çağ, karanlıklar dönemi değildir (2014, s.13). İzzet Çıvgın, “Avrupa’nın aslında bütünüyle kendi içine döndüğü ve düşünsel yaşamın önderliğini Kiliseye bıraktığı dönemlerde bile, yapısal bir dönüşüm için gerekli olan koşulları adım adım hazırladığını” dile getirir (2008, s.225).

Orta Çağ, yaygın olarak dünyevi ve ruhani iki gücün yani İmparatorluk ile Kilisenin egemenliği ve kontrolü altında yaşanan bir dönemi ifade eder. Başlangıçta Roma İmparatorluğunun reddi ve takibatıyla karşılaşan Hristiyanlık, M.S. IV. yüzyılda İmparator I. Theodosius tarafından Roma İmparatorluğu’nun resmi dini haline geldikten sonra zamanla Kilise, hiyerarşik biçimde örgütlenmiş bir devlet kurumuna dönüşür. Hristiyanlık ise, IV. yüzyılda tüm Hristiyanlarca kabul gören ve Tanrı Baba-Oğul Rab İsa ve Kutsal Ruh’tan oluşan teslis (üçleme) inancıyla tevhit inancından uzaklaşır (Akyol, 2016, s.394-417). I. Theodosius’un ölümü sonrası Roma İmparatorluğunun M.S. 395’te Doğu ve Batı İmparatorluğu olarak ikiye ayrılmasıyla birlikte Hristiyan cemaati de Doğu ve Batı Hristiyanlığı adıyla ikiye bölünür. Batı Roma İmparatorluğunun M.S. 476’da yıkılmasından sonra Doğu Roma (Bizans İmparatorluğu), İslâm Medeniyeti ve Batı Avrupa meydana gelir.

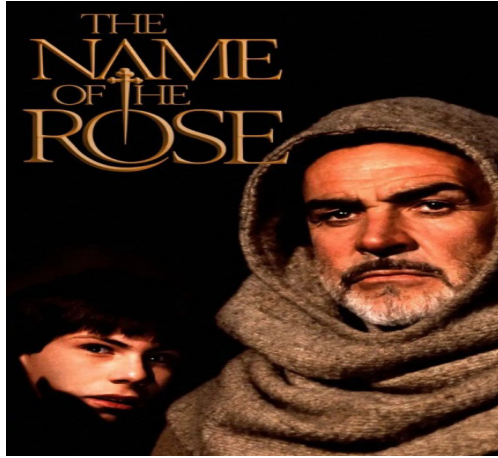
Bir süre sonra Doğu Roma İmparatorluğundan kopan Roma Kilisesi, büyük bir iktidar odağına dönüşerek siyasal otorite üzerinde bizzat pay sahibi olur. Roma Patriği (Papa), V.- VII. yüzyıllar

arasında adım adım İmparator'dan bağımsızlaşır, farklı bir iktidar odağına dönüşerek kendisiyle İstanbul Kilisesi arasındaki bağları da koparır. Böylece Doğu (Ortodoks) ve Batı (Katolik) Hristiyanlığı adı altında kültürel ve dinsel bir bölünmeye de yol açar. Roma Patriği kendi kurumsal örgütlenmesini yapılandırma sırasında İstanbul'daki Bizans İmparatoruna danışma zorunluluğu duymaz. Böylece Roma Patriği (Papa) zamanla Batı Hristiyanlığının ruhani önderine dönüşür. Ruhban hiyerarşisi de Papalık temelinde biçimlenmeye başlar. Buna göre Papa'ya bağlı olan din adamları kardinal, başpiskopos, piskopos, manastır yöneticisi vaiz ve alt rütbeli rahiplerden oluşur. Kilisenin en küçük rütbeli din adamına ise rahip adı verilir (Çıvgın, 2008, s.71).

Orta Çağ'da iyice görünür olan Kilisenin maddi gücü, 728'de Sutri Şatosu'nun Kutsal Petrus ve Paulus'a yani Kiliseye bağışlanmasıyla oluşur. Böylece hem Papalık devletinin ilk çekirdeği hem de papaların dünyevi gücünün somut temeli atılır (Raiola, 2014, s. 154). IX. yüzyılın başlarında İmparator, Papaya göre daha üstün bir konumda olarak piskoposların atamasından sorumludur. Papanın görevi ise İmparatorluğa ilâhî açıdan koruma sağlamaktır. Ancak Şarlman'dan (742-814) itibaren imparatorlar, piskoposlar ve başkeşişlerle iş birliği içerisinde olmayı kendi üstünlüklerini korumada bir fırsat olarak görmüş, onlara idari görevler vererek dokunulmazlık sunmuşlardır (Giolomo, 2014, s.27-28). XII. yüzyılda Papa, İsa'nın vekili kabul edilir ve yeni azizlerin belirlenmesinde rol sahibi olur. XIII-XIV. yüzyıllarda Papalık vergi sistemindeki gelişmelerle Kiliseyi krallığa dönüştürür (Goff, 2017, s.295). Hristiyanlık dogmalarını yayan ve öğreten Kiliselerin zenginliği, halktan günah çıkartma, cennete gönderme ve din uğruna cihat için aldıkları bağışlar ve senyörler tarafından belirlenen vergilerle giderek artar. Ayrıca kendilerine bağışlanan topraklarda çok sayıda serf (köylü) çalıştırırlar (Gül, 2009, s.106-107).

Özetle maddi, siyasi ve dinî olarak büyük bir güce ulaşan Papalık ve Kilisenin siyasi otorite ile mücadelesi, Orta Çağın temel konularından biridir. Özellikle 1122-1356 arası "Kilisenin siyasi irade üzerindeki üstünlüğünü kabul ettir"diği bir dönemdir (Çıvgın, 2008, s.200-201).

3.Gülün Adı Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Gülün Adı (1986) filmi, Umberto Eco'nun *Gülün Adı* (1980) romanından aynı adla bir uyarlamadır. Dram ve gerilim türünde olan filmin orijinal ismi: *The Name of The Rose*. Yönetmen: Jean- Jacques Annaud. Vizyon tarihi: 24 Eylül 1986. Süre: 130 dakikadır. Umberto Eco, *Gülün*

Adı romanını sinemaya uyarlamak isteyen ilk yönetmen olan Marco Ferreri'nin kendisine “Kitabınız özellikle film senaryosu olmaya uygun biçimde kaleme alınmış, çünkü diyaloglar tam istenen uzunlukta.” dediğini belirtir. Eco, bunun sebebinin, eserini yazmaya başlamadan önce yüzlerce labirent ve manastır şeması çizerek iki kişinin bir yerden bir yere konuşarak ne kadar zamanda gideceklerini hesaplaması sayesinde mümkün olduğunu dile getirir. Bu vesileyle eserin dil olayından daha çok bir evren kurma niteliğine sahip olduğunu ifade eder (Eco, 2011, s.17).

1327’de Papalığın merkezi olan İtalya’daki bir manastırda yedi günde meydana gelen yedi ölümün arkasındaki gerçeği konu alan filmde, Orta Çağın Hristiyanlık, Kilise, bilim, Yunan-Latin klasikleri ve Arapça kitaplar olmak üzere çeşitli dillerdeki kitaplar ve çeviri konularındaki zihniyetine dâir pek çok göstergesel gönderme dikkat çekmektedir. Filmde manastırda işlenen cinayetler, Fransisken Tarikatı üyelerinden Baskerville’li Rahip William ve Papaz adayı Melkli Dom Adso tarafından araştırılır. Filmde, Benedikten ve Fransisken tarikatları arasında yaşanan Hz. İsa’nın mal varlığının olup olmadığına dâir tartışma, Kiliseyle ilgili pek çok ideolojik meseleyi de gündeme taşımaktadır. Fransiskenler, Roma Kilisesi’nin zenginleşmesini ve iktidar mücadeleleri içinde olmasını saf Hristiyanlık inancına aykırı bulurlar, bu nedenle de mülkiyet sahibi olmayı reddederler. Papa temsilcileri ise Kilisenin zenginleşmesine karşı çıkanları yargılayarak hâkimiyetlerini sağlamlaştırmayı tercih ederler (Karaman, 2016, s.270-271). Filmdeki olayların yaşandığı XIV. yüzyıl, pek çok meselesi ve büyük olayları ile Avrupa tarihi için bir dönüm noktası niteliğinde iken Yeni Çağın başlangıcı olabilecek dönüşümleri de beraberinde getirir. Orta Çağ tarihine dâir kitaplarda kabul edildiği şekliyle Geç Orta Çağ olarak adlandırılan XIV.-XV. yüzyıllar bir yandan gerilemeyi, çöküşü, skolastik zihniyeti temsil ederken bir yandan da yeni olana imkân tanır. Dolayısıyla filmde olayların 1327’de geçmesi hem Geç Orta Çağ hem de Rönesansın başlangıcını temsil etmesi yönüyle dikkate değerdir (Durgun, 2021, s.61-62). Bu yönden filmde yer alan Orta Çağ ve Rönesans zihniyetlerine dâir karşıtlıkların, göstergesel çözümleme ile yorumlanabilir olduğunu söyleyebiliriz.

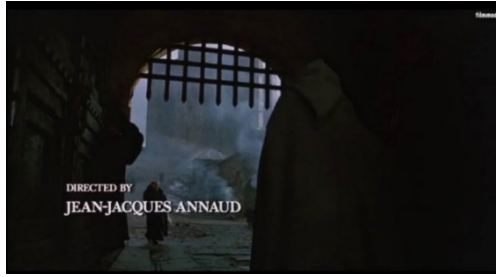
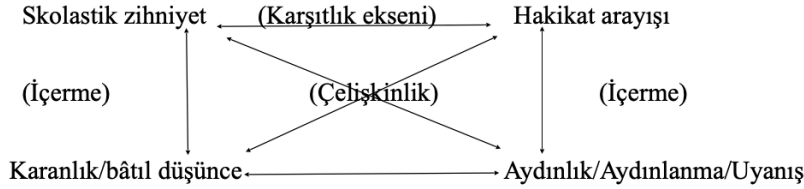


1.Manastıra Gidiş

Gösterge: Manastıra gidiş. Gösteren: Issız dağlar ortasında manastıra doğru at üzerinde yol alan iki din adamı. Gösterilen: Issızlığın ortasında kendi içine kapanmış, kendi hakikatini oluşturmuş bir manastır ve Hristiyanlık öğretisi.

Gülün Adı filmi genel çekimle ıssız dağların, vadilerin görüntüsüyle açılır. Filmde psikolojik, sosyolojik ve politik anlamlar içeren karşıtlıklar vurgulanmaktadır. Filmdeki merkezi karşıtlık, skolastik zihniyet ve hakikat arayışıdır. *Manastıra Gidiş*’teki sekansta Manastırın Rahip William ve Adso ikilisiyle karşı karşıya gösterilmesi, karanlık/bâtıl düşünce ve aydınlanma/uyanış karşıt-

lığını yansıtmaktadır. Manastır, uzakta ve karanlık içinde zirvededir, bu yönüyle ıssızlığı, tekliği, hâkimiyeti ve karanlığı temsil eder. Rahip William ve Adso ise yakın çekimle daha görünür ve daha aydınlıktır. Dolayısıyla aydınlanmayı, uyanışı ve hakikati temsil ederler. Filmin başındaki ıssız dağlar, filmin son sahnesinde tekrarlanır, ancak manastır her şeyiyle yanmış ve yağmalanmıştır. Manastırdan ayrılan Rahip William ile Adso sahnededir. Bu görüntü, Orta Çağın kapanışının göstergesidir. Yeni bir dönemin başlangıcı ise Rahip William'ı örnek alan genç rahip Adso ile müjdelenir.



2. Kapı

Gösterge: Kapı. Gösteren: Büyük ahşap kapı ve mazgallı siper. Gösterilen: Uzlet, halktan uzaklık ve çile. Otorite, halktan kopukluk, saklanma, bilginin ve maddi gücün hâkimiyeti.



Dogmatik zihniyetin ürünü olan Kilise ve manastır, kat kat kapılarla örtülmüş, temsil ettiği değerlerin hâkimiyetini sadece kendisine saklamıştır. Ayrıca zenginliğin merkezi olduğu için de fakir halk ile arasında korunaklı kapılar vardır. Filmde cinayetlerin gizemini çözmeye çalışan Rahip William ile Adso'nun hakikati kütüphanenin şifreli ve engellenmiş kapılarının arkasında aramaları da skolastik zihniyetin korunaklı ve katı yapısını yansıtmaları açısından önemli bir göstergedir. Bu nedenle Kütüphaneci Malachi, hakikati arayanlarının kütüphaneye girme isteklerinin “sıra dışı bir şey” olduğunu itiraf eder. Rahip Jorge ise bilginin değişmeyeceğini bu nedenle de

korunması gerektiğini vurgular. Dolayısıyla Orta Çağın en büyük skolastik göstergesi, bilgiyi saklama yetkisinin Kilisenin elinde olması

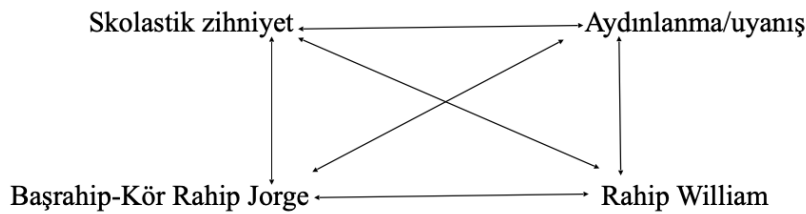
3. Yoksul Halk

Gösterge: Yoksul halk. Gösteren: Kilisenin artıklarını toplayan yoksul halk. Gösterilen: Kilisenin halkın yoksulluğuna sebep olması. Filmde Kilisenin zengin olması ve yoksullara yardım etmesi gerektiğini savunan Benedikten Tarikatı'na rağmen *Yoksul Halk* adlı sekansta görüldüğü üzere halk, Kiliseden aşağıya atılan çürük ve atık niteliğindeki sebze ve meyveleri kapmaya çalışmakta, çöp sayılabilecek gıda artıkları için birbirleriyle mücadele etmektedirler. Oysa önceleri “Kilise batıda yardım işleriyle ilgilenen tek kurum olarak anılmaktadır. *Regula*’da “İsa’yı temsil ettikleri için yoksullarla hacıların barındırılmasına özen gösterilmesi gerektiği söylen”mektedir (Boccardo, 2014, s.308). Dolayısıyla Kilise, kendi zenginlik isteğinin arkasındaki sebep ile çelişerek halkı umursamıyor görünmektedir. Halkın Kiliseye bağışları ise sürmekte, bağış yapan halk, “Yeryüzünde ne verirsen, cennette yüz katını alacaksın” sözleriyle güdülenmekte, daha doğrusu aldatılmaktadır. Çünkü bu bağışlar ile Kilise üyelerinin refah ve konfor seviyesi giderek görünür hale gelmektedir.



4. Rahipler

Gösterge: Rahipler. Gösteren: İlk sırada toprak rengi cüppeli bir rahip, yanında siyah cüppeli iki rahip. Ortadaki rahip, gösterişli bir altın haç takmıştır. Sondaki rahip ise yaşlı ve gözleri görmemektedir. Gösterilen: Orta Çağda Kilise ve din adamı miti. Benedikten mensuplarından siyah cüppeli altın haç kolyeli olan Başrahip, Kilisenin karanlığını ve zenginliğe yönelişini, kör Rahip Jorge, siyah cüppesi ile Kilisenin dogmatik yapısını, körlüğüyle Kilisenin hakikatlere körlüğünü ve hakikatleri örtme yoluyla elinde tutma gücünü temsil etmektedir. Fransisken Tarikatı üyesi Rahip William, temiz yüzü ve sade, açık renkli cüppesiyle güvenilirliği, samimi Hristiyanlık inancını, bilgiyi ve aydınlanmayı temsil eder. Aristoteles'i, Yunanlı filozofları sever, aklına ve mantığına güvenir, cinayetleri bâtıl inanışlara göre değil, akılcı delillere dayanarak çözer. Netice olarak rahipler arasında aydınlanma/uyanış ve skolastik zihniyet karşıtlıkları vardır.



5. Manastır yemek sofrası

Gösterge: Manastır yemek sofrası. Gösteren: Yemek sofrasında belli bir düzenle dizilmiş rahipler. Gösterilen: Kilise miti olan otorite ve gizliliğe dayanan katı kurallar. Yemek masasının biçimi ve rahiplerin oturma düzeni, metinlerarasılık/ göstergelerarasılık yoluyla Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği"ne (Yıldız, 2021, s.87) gönderme yapmaktadır. Gösterge: Regula (Kural Kitabı). Gösteren: Yemek sırasında Rahiplere okunan kitap Regula (Kural). Gösterilen: Manastırın kendi dogmatik kurallarına göre rahip adayları yetiştirmesi. Kitaptan seçilen metinlerin tercümesi şöyledir: "Bir keşiş sessiz kalmalı, sorgulanana kadar düşüncelerini söylememeli, bir keşiş gülmemeli, çünkü kahkahalarla sesini yükselten yalnızca aptaldır." Batıda VI.-VII. yüzyıllar arasında Tanrı'ya kendini adama amacıyla dünyevi değerlerden uzak çileci yaşam tarzı yaygınlaşır. Bu dönemde Aziz Benedictus'un (480-547), Babalar'ın modeli ile kişisel deneyimlerinin bir ürünü olan *Regula (Kural)* adlı eseri, bu yaşam tarzının kurallarını içermektedir (Benvenuti, 2014, s.234-240). *Regula*, zamanla çileci yaşamın ve uzletin en önemli kaynağı haline gelir. Kutsal metin, manastır yaşamının temeli olarak, keşişlere kendi varlıklarının sahihliğini, ilham alınacak örnekleri, erişilecek hedefi sunmaktadır (Canteralla, 2014, s.383).



6. Kan

Gösterge: Kan. Gösteren: Fıçıda biriktirilen domuz kanı. Gösterilen: Şiddet, korku, ölüm. Filmin en korkutucu ve ürpertici sahnelerinden biri domuzların kesilip kanlarının fıçıya boşaltıldığı sahnedir. *Kan* adlı sekansta, genç rahip Adso, uzak çekim ile aydınlıkta gösterilirken kan fıçısı yakın çekim ile karanlıkta kalır. Kamera açısı kanın kırmızılığını gün ışığı ile belirginleştirir. Dolayısıyla göstergenin derin anlamı; karanlıkla özdeşleşen manastırdaki gizli olayların ve yasakların, kanın çok fazla akmasına sebep olacağıdır. Domuzların kanı metonimi yoluyla manastırdaki cinayetlere gönderme yapmaktadır. Adso'nun bu sahneye korku ve şaşkınlık ile uzaktan bakması, genç rahip adayının bu karanlığa ve şiddete mesafeli olduğunu sezdirmektedir. Adso'nun, güneş ışığında, aydınlıkta ve kan fıçısından uzakta yer alması, aydınlanmayı ve Rönesans zihniyetini temsil etmesi şeklinde yorumlanabilir.

Karanlık ←————→ Aydınlik

Kan/Ölüm ←————→ Özgürlük/Yaşam

Skolastik zihniyet/Orta Çağ ←————→ Aydınlanma/Rönesans/Yeni Ç



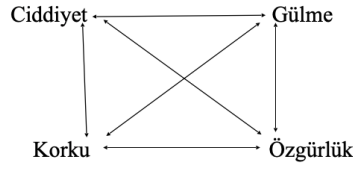
7. Gülme

Gösterge: Gülme. Gösteren: Gülen bir rahip (Yunanlı tercüman Venantius). Gösterilen: Orta Çağa ait gülme miti. Orta Çağda Kilise zihniyeti gülmeyi yasaklamasına karşın, manastır üyeleri tarafından gülmeye dâir eserler merak edilmekte ve gizlice okunmaktadır. Yakın çekim ile Venantius'u gülmesine odaklanılan sekansta, kör Rahip Jorge tarafından yasaklı kitap olarak özel bir bölümde saklanan Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinin komedi hakkındaki ikinci cildinin okunduğu anlaşılmaktadır.

Birçok insan, *Poetika*'nın ikinci cildinin uzun zamandır kaybolduğuna inandırılmıştır. Bu kitabın Rahip Jorge tarafından saklanması, filmdeki temel gizemdir. Kitabın yıllarca özenle tüm dünyadan saklanması'nın nedeni, Aristoteles'in gülmeyi olumlamasıdır. Aristoteles'e göre, "Tüm canlı yaratıklar arasında yalnızca insana bahşedilmiştir gülme." Gülme, diğer yaratıkların sahip olmadığı, ulaşamadığı, insanın en yüksek tinsel ayrıcalığıdır. Aristoteles'e göre bir bebek kırkıncı gündünden sonra gülmeye başlar ve o andan itibaren insan olur (Bakhtin, 2001, s.88-90). Gülme, insanı gerçekler karşısında özgürleştirir.¹ Oysa Orta Çağın dinî iktidarı olan Papalık ve Kilise, güçlerini Hristiyanlık öğretisi aracılığıyla inşa ettikleri korku ve baskıdan edindikleri için gülmenin korkuyu alt etmesinden, kuşkuyu kıskırtmasından çekinmektedir. Bu nedenle gülme, tüm resmî alanlarda ve ideolojide yasaklanmış, bu tavır, halkta korkuyla karışık dinsel saygının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Yine bu dönemde şaka ve gülmenin şeytana ait olduğuna dâir görüşler de ortaya atılmıştır. Bu doğrultuda din adamlarına göre bir Hristiyan, daima ciddiyet ve nedamet halinde olmalıdır. Ancak bu resmî, zorunlu ciddiyet, gülmenin zaman içinde pazar meydanlarında, bayramlarda ve karnavalesk eğlence edebiyatında kısıtlı olarak serbestleşmesine neden olur. Bu bağlamda gülme, Rönesansta "olumlu, hayat verici, yaratıcı" anlamıyla var olur (Bakhtin, 2001, s.91-95). Dolayısıyla dinî iktidarın dayattığı tüm baskı ve korkulardan özgürleşmenin yolu gülme olarak kabul edilir. Gülmeyi normalleştirmek, Kilise zihniyetini temsil eden tüm din adamları için kendi otorite ve güçlerinin sonu demektir. Bu nedenle Rahip Jorge, komik bir şeye gülen rahipleri azarladıktan sonra kahkahanın insan yüzünün hatlarını bozan ve insanı maymun gibi gösteren şeytani bir rüzgâr olduğunu söyler. Rahip William ise Aristoteles'e gönderme yoluyla kahkahanın insana özgü olmasından ve Aristoteles'in ikinci şiir kitabını komedinin gerçeğin aracı olmasına adanmasından söz eder. Filmde Rahip Jorge, gülmeye dâir hakikati sonsuza kadar gizlemek uğruna Aristoteles'in komedi hakkındaki kitabının hiç yazılmadığını iddia eder. Kitaba ulaşılmasını engellemek amacıyla kitabın sayfalarını zehre bulayarak onu bulan ve okuyan rahiplerin ölümünü bilginin saklanması uğruna göze almaktan çekinmez. Filmin sonunda Rahip William ile yüzleştiği sırada kitap sayfalarını büyük bir hırsıyla yemeye başlar, böylece kitabı okuyan son kişi olarak hem kendini öldürmeyi arzular hem de kitabı sonsuza kadar yok etmeyi. Rahip William ve Adso ile mücadelesi sırasında kütüphanede büyük bir yangının çıkmasına neden olur. Böylece yasaklı kitabı ve diğer eski kitapları sonsuza kadar saklama ve kontrol etme hırsı uğruna dev kütüphaneyi küle çevirir. Son sözleri, Kilisenin kahkahadan neden korktuğunun bir açıklaması niteliğindedir: "Kahkaha korkuyu öldürür ve korku olmasa inanç da olmaz, çünkü şeytan korkusu olmadan Tanrıya ihtiyaç kalmaz. Kahkaha sıradan insanların yaratısı olarak kalacak ama ya bu kitap yüzünden

1 Bu konuda *Gülün Adı* romanında Rahip William tarafından şu sözler dile getirilir: "(Rahip) Jorge, Aristoteles'in ikinci kitabından korkuyordu, çünkü o kitap, belki de gerçekten, kölesi olmayalım diye tüm gerçeklerin yüzünü nasıl değiştirebileceğimizi öğretiyordu. Belki de insanların sevenlerin görevi, onları gerçeklere güldürmektir; gerçeği güldürmektir; çünkü biricik gerçek, gerçeğe duyulan çılgınca tutkudan kendimizi kurtarmayı öğrenmektir." (Eco, 1987, s. 679).

eğitimli insanlar her şeye gülmenin normal olmasına inanırsa? Tanrıya gülebilir miyiz? Bütün dünya karmaşaya bürünür, işte bu yüzden söylenmemesi gerekenleri içimdeki mezara gömüyorum.” Filmde diğer bir karşıtlık da Rahip Jorge’nin ciddiyeti ve engellemeleri karşısında Venantius’un ve diğer rahiplerin gülmesidir.



8. Kör Rahip Borgoslu Jorge

Gösterge: Kör Rahip Borgoslu Jorge. Gösteren: Toz bulutu içinden çıkarak gülme sesini susturan Rahip Jorge şöyle der: “Bir keşiş gülmemel, sadece aptal kahkahayla sesini yükseltir.” Gösterilen: Korku ve baskı yoluyla hakikatlerin örtülmesi, özgürlüğün, gülmenin ve merakın kötü özellikler olarak gösterilmesi, rahipler üzerinde yönlendirici gücü kaybetme korkusu ve kaygısı.



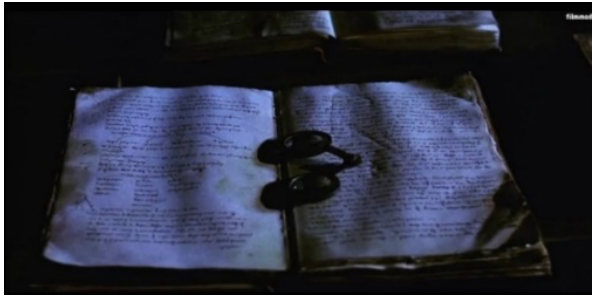
Borgoslu Jorge, kütüphanedeki bütün kitapları okuduğu için gözlerini kaybetmiştir. Bilge olmasına rağmen hakikati örtmekten yanadır. Bilgiyi, istediği ölçüde, istediği zaman istediği kişilere sunmayı kendinde hak olarak görür. Bu yönüyle Orta Çağın dogmatik zihniyetinin tecessümüdür. Rahibin gözlerinin görmemesi metonimi yoluyla kalbinin de hakikatlere kapalı olduğunu gösterir. Ayrıca “Rahibin gözleri kilisenin körlüğünün göstergesidir.” (Yıldız, 2021, s.89).



9. Ölüm

Gösterge: Ölüm. Gösteren: Kan fışısı içine baş aşağı atılmış bir rahip cesedi. Gösterilen: Kilise, bilgiyi saklamak uğruna insanların ölümüne göz yummaktadır. Manastırda ikinci ölüm, Yunanlı tercüman Venantius'un öldürülmesidir. Film, romandaki kurgunun benzeri olarak yedi günlük zaman diliminde yedi kişinin ölümüyle sonuçlanıyor.

Filmde Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinin komedi hakkındaki ikinci cildini merak edip okuyanlar ya da okumak isteyenler öldürülmektedir. Yukarıda da bahsedildiği üzere ilgili kitabın sayfaları Rahip Jorge tarafından zehre bulanmıştır. Kilise, yasakları dinlemeyenleri her şekilde cezalandırarak kendi statüsünü korumayı "yasa" olarak benimser. Ancak tüm baskılara rağmen manastırda merak duygusu ve özgürleşme isteğinin peşinden gidip hayatını kaybedenler oldukça fazladır. Dolayısıyla Kilisenin çizdiği yoldan sapanların varlığı, yanlış ve sapkın bilgilerle hükmetme ve cezalandırma mekanizmasının sonunun yaklaştığının da işaretidir. Bu bağlamda Kilise'de yaşam, Greimas dörtgenine göre yasak ve korkuları içermekte, hakikati merak saikiyle aramak ise özgürlüğü içermektedir.² Ayrıca "ölüm" göstergesi, Yeni Ahit'in son kitabında ikinci borazanın kehanetlerine de metinlerarasılık yoluyla gönderme yapmaktadır. Buna göre filmdeki yedi gün ile Yeni Ahit'in son kitabındaki kehanetlere gönderme yapılmaktadır.



10. Mercek

Gösterge: Mercek. Gösteren: Yasaklı kitap üzerindeki mercekler. Gösterilen: Yasaklı kitabın açığa çıkması, bilim, hakikatin ifşası.

Yeni Çağın ve Rönesans döneminin başlamasında Antik Yunan-Latin eserlerinin rolü büyüktür. *Mercek* adlı sekansta, Aristoteles'in *Poetika*'sının komedi cildi, metonimi yoluyla kadim Yunan-Latin eserlerini temsil eder. Kütüphanede Yunan-Latin dönemine dâir çok sayıda eser vardır ve rahipler izin verilen eserlerin çeviri ve kopya işlemlerinden sorumludur. Kütüphane görevlileri Malachi ve Berengar, istenilen kitapları almakla ve rahiplere dağıtmakla görevlidir. Nitekim "Yunan bilimleri, VI. yüzyıldan itibaren baskın Hıristiyan kültürünün öğretilerine bağlı olarak kültürel açıdan birtakım bağımsızlıklara sahip teolojik tefekkür merkezleri olan manastırların bazılarında elden geldiği kadar incelenir ve sonraki nesillere aktarılır." (Strano, 2014, s.411-412). Aristoteles'in eseri üzerindeki mercek, metonimi yoluyla hakikate ulaşmanın yolunu işaret eder. Mercek, gaflet ve baskıdan uyanışta sembolik bir araç olarak kadim eserlere yeniden dönüşü ve bilimi temsil eder. Nitekim merceklerin sahibi olan Rahip William, Yunan ve Latin çağı filozoflarına ve eserlerine bağlı olduğu için Rönesans zihniyetinin tecessüm etmiş örneğidir.

2 *Güllün Adı* romanında Eco, Rahip William'a şu sözleri söyler: "Gerçek bizi özgür kılar." (Eco, 1987, s.501).



11. Yakma

Gösterge: Yakma. Gösteren 1: Başrahip, bir kâğıdı yakmaktadır. Gösteren 2: Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinin ikinci cildi yakılmaktadır. Gösterilen 1: Hakikati gizleme. Rahip William, manastırdaki cinayetlere dâir bulduğu şifreli nottan Başrahibe söz eder. Ancak manastırda eşcinsel ilişkilerin ve yasaklı kitaba gizlice ulaşma isteğinin sebep olduğu cinayetlerin Papalık ve Kilise tarafından bilinmesini istemeyen Başrahip, hakikate götürecek ipucunu yakma yoluyla yok etmek ister. Görüldüğü üzere Kilise, bilginin ve hakikatlerin gizlenmesinde mühim bir rol oynamaktadır. Gösterilen 2: Kilisenin kendi ideolojisine aykırı Antik Yunan-Latin kaynaklarının yasaklı kitap haline getirilmesi ve ortadan kaldırılması.

Eco, “Orta çağda kitap yakma[nın] kimi zaman yanlış ve tehlikeli bilgilerden dolayı kimi zaman da cahillikten, hırstan ve gafletten dolayı oldukça yaygın rastlanan bir olay” olduğundan söz eder (Eco, 2016, s.133). *Yakma* adlı iki sekansta da görüldüğü üzere, Kilisenin büyük bir güç haline gelmesi, Hristiyanlık öğretisini kendi çıkarına yönelik oluşturma sürecinde istediği bilgiyi gizleme ve uydurulmuş olanı hakikat olarak sunmada kendisine büyük imkânlar sunmuştur. Dolayısıyla hakikati/bilgiyi/geleneği “yakma”, Kilisenin, hırs, şirk ve güç zehirlenmesinden doğan ve skolastik temellere dayanan iktidarını sonsuza kadar devam ettirme isteğinin göstergesidir. Eco, Orta Çağın, klasik Antikçağın tüm bilimsel keşiflerini, kutsal metinlerle çelişki yaratmaması için görmezden geldiğini kabul eder (Eco, 2014, s.21). Nihayetinde, Kilisenin dayattığı din öğretisinin kabul edilmediği durumlarda ceza ve baskıların artması, “dogmatik tahtın yıkılma tehlikesi”ne karşı Kilisenin şiddete dayalı bir çözümü olarak özetlenebilir.

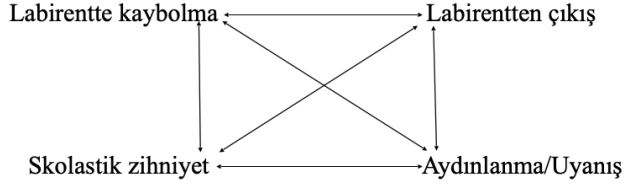


12. Yakma



13. Labirent Kütüphane

Gösterge: Kütüphane. Gösteren: Belli bir sistematığe göre düzenlenmiş, dünyanın en büyük manastır kütüphanelerinden biri. Gösterilen: Labirent metaforu. Yunan Mitolojisindeki labirint-hos'a, labirente hapsedilen ve insan etiyle beslenen yarı insan yarı boğa görünümlü canavar Minotauros'a ve labirente girdiği kapıya ip bağlayarak dönüş yolunu bulan ve kendisiyle birlikte on dört genci Minotauros'tan kurtaran Theseus'a gönderme yapılmaktadır (Hamilton, 1964, s. 97, 106). Adso, kütüphaneden çıkmak için klasik eserlerden öğrendiği yöntemi kullanır ve kıyafetinden söktüğü bir ipi bulunduğu yere bağlar, bu ip sayesinde Rahip William ile çıkış yolunu bulurlar. Netice olarak labirente saklanan bilgiye ulaşmanın ve labirentin tuzaklarına düşmeden çıkmanın yolu Antik Yunan-Latin klasiklerine dönüş olarak yorumlanabilir.



Labirent, çıkışı zorlaştırmak için kullanılmıştır. Rahip Jorge, Kilisenin Hristiyanlık öğretisine aykırı bulduğu birçok eserle birlikte yalan, sapkın ve Hristiyanlık inancı üzerinde şüphe uyandıracak kadim kitapları, girişi yasak, çıkışı zor olan labirent tarzı bir kütüphanede saklamaktadır. Rahip Jorge, çok eski olan kütüphanenin labirent planını bilen tek kişidir. Kendi dogmatik kurallarına göre yaşadığı için gözleri görmemesine rağmen yolunu bulabilmektedir. Burada körlük, kendi yanlış anlayış ve düşüncelerinin esiri olmasının metaforudur. Kör olmasına rağmen bütün kitapları ezbere bilmesi, Arjantinli yazar/şair, Jorge Luis Borges'e metonimi yoluyla bir göndermedir. Eco, *Gülü'n Adı*'nı yazarken kütüphaneyi oluşturma aşamasında Borges'ten etkilendiğini itiraf eder. Bilindiği üzere Borges, bir kütüphanede görev yapmıştır ve kitapların yerini ezberlemiştir. Borges'in gözleri görmeyen bir yazar/şair olarak kütüphanede görev yapması nedeniyle Eco, kütüphaneciyi kör olarak kurgular ve Borges'i çağrıştıracak şekilde, ona da Jorge de Burgos adını verir (2016, s.153). Ayrıca, Borges de eserlerinde içinden çıkılamayan bir kütüphane imgesinden söz etmiş ve onu da içinden çıkılamayan evrene benzetmiştir. Bu kütüphanenin bir diğer özelliği "sınırsız ve belli zaman aralıklarıyla yinelenen bir dizilim üzerinde yer alan odalarda muhafaza ettiği sonsuz ciltlere sahip olmasıdır." (Eco, 2016, s.133).

Labirent kütüphanenin çok sayıdaki odasında bulunan kitaplar, Borges'in *Babil Kitaplığı* adlı öyküsünde yer alan altıgen planlı dehlizleri olan kütüphaneye ve bu kütüphanenin sayısız odalarındaki sayısız kitap raflarına metaforik bir göndermedir. Borges, bu hikâyesinde birbirini sonsuz tekrar eden kütüphane yapısını evrene benzetmektedir (Yatağan, 2007, s.34). Eco'ya göre kütüphane, eserin kişilerden birisidir ve Tanrı'yı temsil etmektedir. Eco, bir söyleşide kütüphaneyi Tanrı'nın bir vekili, insanlığın belleği olarak da yorumladığını dile getirir. Tanrı her şeyi bildiği için bir çeşit büyük kütüphanedir. Borges'in evren tasavvuruna karşılık kütüphanenin Tanrı olduğunu ifade eden Eco, kütüphane yangınının derin anlamını şöyle dile getirir: Modern bir insan için büyük bir kütüphanenin dehlizlerinde dolaşmak, onun Tanrı'nın 'her şeyi bilme' özelliği konusunda edinebileceği tek somut gizli görüntüdür. Buradan da düşman Tanrıyı yok etmekten oluşan bir kütüphane yangını düşüncesi doğar. Eğer ben bunu, kitabı yok edersem, senin de artık gerçeğin

kalmaz. Teolojin kalmaz (1991, s.63-65). Filmdeki kütüphane yangını, Eco'nun Tanrı ve gerçek benzetmesi ışığında yorumlanacak olursa, kütüphanenin, derin yapıda Orta Çağın bozulmuş din ve hakikat anlayışını³ temsil ettiğini, yeniden doğuşun gerçekleşmesi için grotesk anlamda eski düzenin/eski din anlayışının yıkılması gerektiği söylenebilir.⁴



14. Örümcek Ağı

Belirtisel Gösterge: Örümcek ağı. Gösteren: Kütüphaneci Malachi'nin başına yapışmış bir örümcek ağı. Gösterilen: Malachi'nin de yasaklı kitabın saklandığı özel odaya girmesi ve kitabı okuması, sıradaki ölünün kendisi olması. Manastır kütüphanesi, uzun yıllar labirent bir yapı olarak kapalı kapılar arkasında bırakıldığı için örümcek ağları ile kaplanmıştır. Malachi'nin âyine geç geldiği gün, kamera açısı başının üzerindeki örümcek ağına odaklanır. Bu durum, Malachi'nin kütüphanenin pek ziyaret edilmeyen gizli bölmelerine girdiğinin belirtisel göstergesidir.



15. Salgın

Belirtisel Gösterge: Salgın. Gösteren: Kütüphaneci Malachi'nin dilinde ve işaret parmağında görülen siyah leke. Gösterilen: Manastırda veba kadar tehlikeli bir salgının varlığı. Bilgi üze-

3 *Gülün Adı* kitabında kütüphanenin hakikatle ilişkisi bağlamında şöyle bir diyaloga yer verilir: "Öyleyse bir kitaplık gerçeği dağıtma aracı değil, onun ortaya çıkmasını geciktirme aracı mıdır? diye sordum, hayretten donakalmış. "Her zaman ille de öyle olması gerekmez. İçinde bulunduğumuz durumda öyle." (Eco, 1987, s.405).

4 *Gülün Adı* romanında manastır, dünyanın küçük bir örneğine benzetilir.

rinde kontrol ve hâkimiyet kurma salgını, halkın zihnini kontrol etme hırsı ve karşısında bilgiye ulaşmak için ölümü göze alan rahipler. Bu durumda bilginin belli kişilerce saklanması ve bilgiye ulaşma merakı karşıtlık ilişkisi içindedir. Zehre bulanmış yasaklı kitabın sayfalarını parmaklarını ıslatarak çevirdikleri için ölen rahiplerin parmak ve dillerinde görülen siyah leke, metonimi yoluyla dönemin ölümcül salgınlarından biri olan vebaya gönderme yapmaktadır. Ayrıca manastırın kütüphanesinde ve çevresinde dikkat çeken fareler de belirtisel gösterge olarak salgın tehlikesini işaret etmektedir.



16. Zenginlik ve Fakirlik Tartışması

Gösterge: Zenginlik ve yoksulluk karşıtlığı. Gösteren: Kilise mensuplarının yoksulluğunu savunan Fransiskanlar ve Kilisenin gücünü koruması, halka yardım etmesi için zengin olması gerektiğini savunan Papalık üyeleri ile Benedikten tarikatı mensupları karşı karşıya oturmaktadır.

Gösterilen: Kilisedeki yoksulluk ve zenginlik taraftarı iki ayrı tarikatın karşı karşıya gelişi, Kilisedeki çatışmaların varlığını işaret etmektedir. Fransiskanlar, Hz. İsa'nın yolundan giderek fakirliği savunurlar ve belirtisel gösterge olan sade kıyafetleriyle yoksulluğu temsil ederler. Papalık üyeleri ise güçlerini korumak ve imanı yaymak adına zenginlikten yana olduklarını dile getirirler. Belirtisel gösterge olan gösterişli kıyafetleri, zenginlik isteklerini yansıtmaktadır.



17. Kadın

Gösterge: Kadın. Gösteren: Engizitörün askerleri tarafından suç üstü yakalanmış bir kadın. Gösterilen: Orta Çağın kadın miti, kadını olumsuzlayan, "cadı" nitelemesiyle ötekileştiren zihniyet.

Filmde genç kadın, geceleri gizlice manastıra alınır. Engizisyon Mahkemesi⁵ yargıcı tarafından yakalandığında ise “cadı” olarak büyü yaptığı ve şeytanla iş birliği içerisinde olduğu iddiasıyla engizisyon üyelerince yargılanmak ve yakılmak üzere tutuklanır. Oysa gerçek bambaşkadır, yoksul kadın, geceleri yiyecek bulma ümidiyle manastıra girmekte, karşılığında rahiplerle cinsel ilişkiye zorlanmaktadır. Ancak Kiliseye göre kadın suçludur, çünkü şeytanla iş birliği içindedir. Bu anlayışın sebebi Orta Çağda kadına dâir bazı olumsuz düşüncelerin Kilisenin çıkarları doğrultusunda yaşatılmasıdır. Orta Çağda kadının zayıf karakterli ve baştan çıkarılmaya meyilli olduğuna inanılmakta, şeytan tarafından aldatılarak şeytanın kölesi haline geldiğine inanılmaktadır. Şeytanın bu yolla insanların Tanrı’yı ve Hristiyanlık inancını reddederek, kendisine bağlanmalarını sağladığı düşünülür. Dolayısıyla Kilise için şeytan ve onun köleleri Hristiyanlık için büyük tehlike olarak kabul edilmektedir. Cadılık ise, şeytanın emrine girerek diğer insanlara ve hayvanlara zarar verecek büyüleri şeytandan öğrenme ve kötülük yapmaktan zevk almaktır. Cadı avı, bu tür kadınları yakalayıp yargılama ve şeytan hakkında bilgi alma amacıyla yaygınlaşır (Akın, 2001, s.97-99). Orta Çağın Kilise anlayışı, şeytanı, büyük bir güç ve tehlike olarak kabul eder. Şeytan bütün felaketlerin ve kötü olayların sebebidir.” (Akın, 2001, s.119-120). Le Goff, XIII. yüzyılda cadı avının başlatılmasında devletin yüksek çıkarının Roma hukukunu yeniden canlandırmaya duyduğu ihtiyacın rol oynadığını belirtir. Bu nedenle cadılar, tıpkı sapkınlar gibi kralla karşı işlenen suçların kışkırtıcıları, Hristiyan düzenini bozan kişiler olarak Papanın düşmanlığını kazanırlar (2017, s.353). Filmde, manastırdaki ölümlerin sorumluluğu da şeytana yüklenir ve şeytandan ayrı bir düşman olarak bahsedilir. Oysa kötülük yapmak insanın sorumluluğundadır. İnsanın nefsanî kötülüklerini terbiye etmemesi, zaafardan doğan kötülükleri artırmaktadır. Kilisenin dogmatik düşüncesine göre dünyanın her yeri şeytanlarla doludur ve şeytanla iş birliği yapan cadıların cezası da ölümdür. Umberto Eco, Orta Çağın daima kadın düşmanı olmadığını ancak Kilise Babalarının cinsel ilişkiden nefret ettiklerini, hatta bazılarının kendilerini hadım ettirdiğini, onların kadınlara daima günah kaynağı gözüyle baktıklarını ifade eder. Bu yönden mistik kadın düşmanlığının Orta Çağ manastırında varlığını kabul eder (2014, s. 26). Filmde, Rahip William, yoksul genç kadına âşık olan Adso ile aşk ve kadın hakkındaki düşüncelerini paylaşırken Thomas Aquinas’ın “kadının erkeğin ruhunu ele geçirdiğini ve ölümden daha acı şey olduğunu” ifade eden sözlerini aktarır. Netice olarak yoksul genç kadın, diğer kâfirlerle birlikte manastır meydanında halkın gözü önünde yakılmaya karar verilir.



18. Taş



19. Yangın

5 Kutsal Engizisyon Mahkemeleri’nin XIII. yüzyılda kuruluş amacı sapkın ve aşırı grupların, Hristiyanlıktan sapanların, büyü yapanların takibi ve imhasıdır. Ancak Engizisyon’dan önce de Roma imparatoru 1. Theodosios M.S.382’de Hristiyanlığa karşı gelmenin ölüm cezası gerektirdiğini ilân etmiştir, sadece engizitörlerin (sorgulamacı) Kilise ile ilgisi yoktur. XIII. yüzyıla kadar heretik gruplara karşı soruşturma ve yargılama devlet tarafından yapılır, ancak çok sert cezalar verilmez. Hristiyanlığa aykırı akımların Kilisenin varlığını tehdit etmeye başlamasıyla Kilisenin inisiyatifinde adli ve cezaî bir mekanizma olan Engizisyon Mahkemeleri oluşur (Demirci, 1995, s.238).

Gösterge: Taş. Gösteren: Taşa uzanıp tutan bir yoksulun eli.

Gösterge: Yangın. Gösteren: Yanan Kilise, kütüphane ve manastır.

Gösterilen: Taşa uzanan el, metonimi yoluyla halkın uyanışı ve Kilisenin katı dogmatik uygulamalarına karşı isyanı temsil eder. Taşın Engizitörlere fırlatılma isteği ile kütüphanedeki yangının manastırda büyümesi ve her şeyi yok etmesi paralel olarak gerçekleşir. Taşı fırlatmak için harekete geçen el, kaçmaya çalışan Engizisyon üyelerinin arabasının halk tarafından devrilmesi, Engizisyon Yargıcı Bernardo Gui'nin ölümü; Orta Çağın kapanışını, kötülerin cezalandırılmasını ve arınmayı temsil eder. Yangından arda kalan değerli eşyalar ise yoksullar tarafından yağmalanır. Rahip William ve Adso'nun kütüphanedeki yangından kurtuluşu ise yeniden doğuşun simgesidir.

Sonuç

Papalık, Orta Çağda siyasi gücü elde edince, dinî öğretiyi dogmatik düşünceyle besleyerek kendi varlığını bilimin ve dinin tek hâkimi olarak ilân eder. Antik Yunan-Latin kaynaklarını çeviri ve kopyalama vazifesini elinde tutan Papalık ve Kilise, elde ettikleri gücü kaybetmemek için Engizisyon Mahkemelerini bir araç olarak kullanır. Bu doğrultuda bâtıl inançların ve büyüün yaygınlık gösterdiği Hristiyan toplumlarda cadı ilân edilen kadınlar, büyü yapanlar ve kâfir olarak suçlananlar ağır işkenceye maruz kaldıkları gibi diri halde yakılma cezası ile yargılanırlar. Söz konusu uygulamalar Orta Çağın, Avrupa tarihinde Kilise merkezli “karanlık” dönem olarak tanınmasında fazlasıyla etkili olmuştur.

Çalışmada Umberto Eco'nun *Gülü'n Adı* romanından uyarlanan *Gülü'n Adı* filmi göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile incelenmiştir. Metinlerin birbirleriyle ilişkili olduğuna inanan Eco'nun romanında yer verdiği metinlerarasılık, filmde de dikkat çekmektedir. Bu kapsamda filmde metinlerarasılık yoluyla Aristoteles'in *Poetika* adlı eseri, Yunan mitolojisindeki labyrinthos miti, *Yeni Ahir*'in son kitabı, Arjantinli yazar Jorge Luis Borges, Müslüman âlim ve şair İbn Hazm, Engizisyon Yargıcı Bernardo Gui'ye göndermeler yapılmıştır. Filmde Rönesans döneminin etkilerinin hissedildiği 1327'de Papalık ve Kilise'nin katı ve şiddet içerikli hâkimiyeti, Orta Çağın “karanlık” yönlerini temsil eden göstergeler yoluyla yansıtılmıştır. Orta Çağda dinin, bilimin ve hakikatin skolastik zihniyete sahip dinî iktidarın kontrolü altına girmesinin olumsuz sonuçları, Papalığın merkezi olan İtalya'da bir manastırda işlenen cinayetler izleğiyle izleyiciye sunulur. Dolayısıyla Eco, Orta Çağ'ı bir eleştiri nesnesi olarak yorumlar.

Filmin sonunda manastırın yanması, Rönesansın getireceği aydınlanmayı, akılcılığı, bilimi ve hakikati işaret etmektedir. Bu bağlamda filmde Orta Çağ'ı yansıtan göstergeler ile Rönesansı sezdirenen göstergeler arasındaki karşıtlık ilişkisi filmin sonuna kadar korunmaktadır. Greimas'ın karşıtlıklar dörtgenine göre Antik Yunan-Latin klasiklerine ve Müslüman âlimlerin kaynaklarına dönüşle birlikte Kilisenin skolastik zihniyeti son bulur. Bu bağlamda skolastik zihniyetin içerdiği yasaklar, korku ve ciddiyetin zorunluluğu da ortadan kalkar. Aydınlanma ve uyanışın içerdiği özgürlük, akılcılık ve bilim merkeze alınır. Netice olarak filmde grotesk anlamda Orta Çağın karanlığı yeni ve akılcı olana, Yeni Çağın aydınlığına ortam hazırlamaktadır.

Kaynakça

- Agocuk, Pelin (2014), “Amarcord Filmi Özelinde Göstergebilimsel Film Çözümlemesi ve Anlamlandırma”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7 (31): 7-18.
- Akerson, Fatma Erkman (2016), *Göstergebilime Giriş*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Akın, Haydar (2001), *Ortaçağ Avrupası’nda Cadılar ve Cadı Avı*, Ankara: Dost.
- Bağder, Öztin Duygu (1999), “Sinema ve Göstergebilim” *Dilbilim Araştırmaları*, 143-152.
- Bakhtin, Mikhail (2001), *Karnavaladan Romana*, çev. Cem Soydemir, der. Sibel Irzık, İstanbul: Ayrıntı.
- Benvenuti, Anna (2014), “Monastisizm”, s.234-244, *Ortaçağ, Barbarlar, Hristiyanlar, Müslümanlar* içinde, ed. Umberto Eco, çev. Leyla Tonguç Basmacı, İstanbul: Alfa, 3.bs.
- Bircan, Ufuk (2015), “Roland Barthes ve Göstergebilim” *SBARD*, 13 (26): 17 – 41.
- Boccardo, Giuliana (2014), “Yoksullar, Hacılar ve Yardım Sitemi” s. 304-308, *Ortaçağ, Barbarlar, Hristiyanlar, Müslümanlar* içinde, ed. Umberto Eco, çev. Leyla Tonguç Basmacı, İstanbul: Alfa, 3.bs.
- Canterella, G. Maria (2014), “Felsefe ve Monastisizm” s.381-390, *Ortaçağ, Barbarlar, Hristiyanlar, Müslümanlar* içinde, ed. Umberto Eco, çev. Leyla Tonguç Basmacı, İstanbul: Alfa, 3.bs.
- Civelek, Makbule, Türkay, Oğuz (2020), “Göstergebilim Kuramsal Açıdan İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma”, *Alanya Akademik Bakış Dergisi*, 4 (3):771-787.
- Çıvgın, İzzet (2008), *Ortaçağ Tarihi*, Ankara: Maya Akademi.
- Çiçek, Mehmet (2016), “Göstergebilim ve Sinema ya da Sinema Göstergebilimi”, *Kesit Akademi Dergisi*, 2(3):25-41.
- Demirci, Kürşat (1995), “Engizisyon” mad. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 11. Cilt, İstanbul: TDV Yay. s.238-241.
- Durgun, Fatih (2021), *Ortaçağ Avrupa Tarihi Üzerine*, İstanbul: Ketebe.
- Eco, Umberto (1987), *Gülün Adı*, çev. Şadan Karadeniz, İstanbul: Can Yay. 4.bs.
- Eco, Umberto (1991), *Alımlama Göstergebilimi*, çev. Sema Rifat, İstanbul: Düzlem Yay.
- Eco, Umberto (2016), *Edebiyata Dair*, çev. Betül Parlak, İstanbul: Can Yay.
- Eco, Umberto (2011), *Genç Bir Romancının İtirafı*, çev. İlknur Özdemir, İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Eco, Umberto (2014), “Ortaçağa Giriş”, s.11-41, *Ortaçağ, Barbarlar, Hristiyanlar, Müslümanlar* içinde, ed. Umberto Eco, çeviri, Leyla Tonguç Basmacı, İstanbul: Alfa, 3.bs.
- Girgin, Ümit Hüseyin (2007), “Sen Aydınlatırsın Geceyi Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (45): 314-344.
- Goff, Jacques Le (2017), *Ortaçağ Batı Uygarlığı*, çev. Hanife Güven, Uğur Güven, hzl. Taşkın Takış, Ankara: Doğu Batı Yay. 2.bs.
- Guiraud, Pierre (2016), *Göstergebilim*, çev. Prof. Dr. Mehmet Yalçın, İstanbul: İmge, 3.bs.
- Gül, Muammer (2009), *Orta Çağ Avrupa Tarihi*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yay.
- Hamilton, Edith (1964), *Mitologya*, çev. Ülkü Tamer, İstanbul: Varlık.
- Karaman, Yasin (2016), “Postille: Eco’dan Sonra Gülün Adı”, *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 3(1): 265-272.
- Küçükcan, Ufuk (2005), *Film Çözümlemesinde İki Yaklaşım: N. Chomsky ve C. Metz*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Monaco, James (2021), *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. çev. Tufan Göbekçin, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Parsa, Seyyide, Parsa, Alev Fatoş (2004), *Göstergebilim Çözümlemeleri*, İzmir: Ege Üniv. Basımevi.
- Raiola, Marcella (2014), “Roma Kilisesi ve Papaların Dünyevi Gücü”, s. 151-156, *Ortaçağ, Barbarlar, Hristiyanlar*,

Müslümanlar içinde, ed. Umberto Eco, çev., Leyla Tonguç Basmacı, İstanbul: Alfa, 3.bs.

Rifat, Mehmet (1992), *Göstergebilimin ABC'si*, İstanbul: Simavi Yay.

Rifat, Mehmet (1993), *Homo Semioticus*, İstanbul: YKY.

Rifat, Mehmet (1998), *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, İstanbul: YKY.

Strano, Giorgio (2014), “Yunan Mirasının Geri Kazanılmaya Başlanması” s.409-414, *Ortaçağ, Barbarlar, Hristiyanlar, Müslümanlar içinde*, ed. Umberto Eco, çev. Leyla Tonguç Basmacı, İstanbul: Alfa, 3.bs.

Uçan, Hilmi (2016), *Yazımsal Eleştiri ve Göstergebilim*, İstanbul: İz, 2.bs.

Yatağan, Deniz (2007), *Jorge Luis Borges'in Yazınında Evren Kurgusu*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü: (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi).

Yıldız, Gökhan (2021), *Sinema Sanatında İkonik Simgelerin Göstergebilimsel Çözümleme Modeline Örnek ve Uygulama*, İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü: (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi).