

## SİNEMADA BİR GÖSTERGE OLARAK RENK VE ANLAMLANDIRMA SÜRECİ: “FİLLER VE ÇİMEN” RENK ÇÖZÜMLEMESİ

Melis OKTUĞ<sup>1</sup>

### Özet:

Tüm yaşamımızı çevreleyen renk olgusu, hem fiziksel gerçeklik hem de toplumsal, ekinel, bağlamsal bir öge, bir iletişim dizgesi olarak nitelendirilebilmektedir. Bu yaklaşım, algılama sürecinde renge simgesel anlamlar da yüklemektedir. Dışgerçekliği anlamlandırma aracı olarak renk göstergesi, “Filler ve Çimen” filmi bağlamında dilbilim ve göstergebilimin temel kavramlarından yola çıkarak çözümlenecektir.

### Abstract:

The fact of colour which frames our life as a whole can be qualified as a physical reality, a social, cultural and contextual element and a communication system. This approach ascribes symbolic meanings to the colour in the process of perception. Colour indicator as a medium of giving meaning to the external reality will be analysed in the context of the film “Elephants and Grass” on the basis of the basic concepts of linguistics and semiotics.

**Anahtar Kelimeler:** *Renk, dilbilim, göstergebilim, dil, sinema*

### Renk Olgusu

Fizik biliminde renk, ışıkla varolan bir titreşim enerjisidir. Buna göre, “cisimlerin rengi, ışığın rengi ile, üstüne düştüğü ve oradan geri yansıdığı cismin doğasının karışımıdır. Temel olarak bir cismin rengi, ışığın o cisim tarafından emilmeyen dalgaboylarıdır”[1]. Dile getirdiğimiz bu tanım çerçevesinde, fizikçilerin araştırma alanının temel dayanağını nesnelere görülebilir kılan ışık ve dalgaboyu ilişkisinin oluşturduğu söylenebilir. Işığın görülmesi ise, fizyolojik bir süreçtir. Bu bağlamda, renk, göz retinası, görme sinirleri ve beyin etkileşimi sonucunda algılanmaktadır.

Rengi yalnız doğal çevre, insanın anatomik yapısı gibi somut gerçeklikle sınırlandırmak olanaksızdır. Renk olgusu, yalnız fen bilimlerine değil aynı zamanda toplumsal bilimlere de konu olmuştur. Renklerin anlamı, bu bağlamda, budunbilim, dilbilim, göstergebilim, ruhbilim gibi çeşitli alanlara özgü çözümleme yöntemleriyle değerlendirilebilmektedir. Yöntemlerin çeşitliliğinin yanısıra, renk olgusu, döneme, dinlere, ekinlere, uzama, hatta bağlama göre değişkenlik gösterdiği bilinen bir gerçektir. Bu da renge simgesel anlamlar başka bir deyişle yananamlar yüklemektedir.

Doğada varolan çiçeğin rengi sevgiliye sunulan bir armağan olduğunda kimileyin aşkın kimileyin bağlılığın göstergesi olmaktadır. Toplumlar, fizik bilimde nötr olduğu varsayılan siyah ve beyaz renkleri törenlerle bağdaştırmaktadırlar. Batıda cenazelerde giyilen siyah yasin, düğünlerde beyaz gelinlik saflığın simgesi olmaktadır. Siyasal partiler düşüncülerini logolarında kullandıkları renklerle kitlelere aktarmışlardır. Ancak, bu örnekler renklerin evrensel bir dili olduğunu göstermemelidir. Batı toplumlarında kırmızı tehlike göstergesi olarak algılanırken, Afrika’da örneğin, beyaz, tehlike ve ölümü çağrıştırmaktadır. Kısacası, renk, insanlık tarihinin her döneminde ekinel, toplumsal, siyasal yaşamda etkili iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda, rengi, yalnız görsel bir algı ve zihinsel bir süreç olarak tanımlamak yetersiz kalacaktır. Rengin anlamını, toplum, kültür ve bağlam ilişkileri kapsamında ele almak gerekmektedir.

<sup>1</sup>İstanbul Kültür Üniversitesi, İletişim Tasarımı Bölümü, 34156, Ataköy / İstanbul

## Dil Göstergesi-Renk İlişkisi

Çağdaş dilbilim kuramlarının öncülü F. de Saussure, “her dil kendine özgü bir yapı sunar” çıkarsamasıyla, dildışı gerçekliğin her dilde farklı bir biçimde yorumlandığını vurgulamıştır. Saussure, dil göstergesini incelerken “gösterenin bir nedene bağlanamayacağını, daha açık bir deyişle, gerçeklik düzlemiyle hiçbir doğal ilişki kurmadığı bundan ötürü de gösterilen açısından nedensiz olduğunu” [2] belirtmektedir. Bu bağlamda, ağaç kavramının ya da (gösterilen) işitim imgesinin (gösteren) /a+ğ+a+ç/’la hiçbir bağıntısı yoktur. Sesletilen göstergenin duyulması fizyolojik, bu imgenin beynimizde yaptığı çağrışımlar ise anlıksaldır. Bu nedenle, dil göstergesinin iki ögesi, gösteren ve gösterilen, bir kağıdın iki yüzü gibi birbirinden ayrılamaz bir bütün olarak algılanır.

Dil göstergesinin altı çizilmesi gereken bir diğer niteliği ise, toplumsallığıdır. Birinci işlevi toplum içinde iletişimi gerçekleştirmek olan dilin böyle bir nitelik taşıması kaçınılmazdır. Ancak dil, daha önce de sözü edildiği gibi, fizyolojik, anlıksal hatta toplumsal olduğu gibi bireysel nitelikli olgulardan da oluşur. Karmaşık yapısından ötürü, Saussure, dil olgularının tümünü belirtmek için dilyetisi kavramını kullanırken, toplumsal nitelikli dili ve bireysel olan sözü birbirinden ayırır. Saussure’e göre dil “uzlaşımalsal bir düzen sunar. Bütünüyle kimsede bulunmaz. Bireyler arasında bildirişimi sağlayan araç niteliğiyle her türlü söz alışverişinin dayanağını oluşturur ve gücül bir varlık taşır”[3].

Bir iletişim dizgesi olarak nitelendirdiğimiz renk olgusu, bir yandan fiziksel gerçeklik, fizyolojik algı gibi somut değerlendirmelerle ele alınırken öte yandan ekinler bağlamında çeşitlilik gösterebilmektedir. Başka bir deyişle, fiziksel bir gerçeklik olan renk tayfında renklerin sınırları doğal değil yapaydır. Kelt dillerinden Galya dili, çağdaş Avrupa dillerinde iki renk olan yeşil ve mavi aynı alan içinde betimlemektedir. Bunun yanısıra Latin ve Yunan dilleri siyah ve beyazı net bir biçimde ayırmaktadır. Açık-koyu dizisinde üçüncü bir ton griye yer vermemektedir. Bu da “renk tayfında her dilin nedensiz bir biçimde sınırlarını belirlediği”[4] göstermektedir.

William A. Haviland *Kültürel Antropoloji* adlı yapıtında insanın dirim-bilimsel özellikleri ve ekinler bağlamında renk konusuna dikkat çekmektedir: “İnsan popülasyonları bizzat gözün rengi algılaması, yeşilden mavi ya da siyahı veya her ikisini birden ayırıştırması hususunda farklılaşır. Bu nedenle bazı kültürler kendilerini bu renklerle tanımlarlar.” [5]

Bu bağlamda, dil göstergesinin nedensizliği ve bir iletişim dizgesi olarak renk göstergelerinin nedensizliği arasında bir bağıntı kurulabileceği gibi renk olgusu kapsamında göstergelerin toplumsal ve ekinel özelliklerinden de sözedilebilir.

## Görüntü Gösterge-Renk İlişkisi

Saussure’ün çağdaşı olarak nitelendirebileceğimiz Amerikalı mantıkçı ve dilbilimci Charles S. Peirce’e göre gösterge, “birey için herhangi bir biçimde ya da herhangi bir bakımdan bir şeyin yerini tutan şeydir; birine seslenir, anlıkta eşdeğer bir gösterge yaratır, bu gösterge ilk göstergenin yorumlayıcı ya da açımlayıcı olur, nesnenin yerini tutar [6]. Peirce’in gösterge tanımında, bulunan “yorumlayan” kavramı, özellikle görüntü göstergelerinin incelenmesinde önemli bir adım olmuştur.

Peirce, göstergeyi üç ayrı düzlemde tanımlamaktadır. Sözkonusu düzeyler arasında “aşamalı bir sınıflandırma” [7] bulunmaktadır. İlklik olarak adlandırılan birinci düzlem, duyuşsal algılama aşamasıdır. Peirce’in sınıflandırmasında, “belirtiler” bu düzlemde yer almaktadır. İkinci düzlemde, algılanan şeyin temsil edilen şeyle bağıntısı kurulmaktadır. Başka bir deyişle, algılanan ikinci bir göstergeye gönderme yapmaktadır. Kara bulut örneğin, yağmurun göstergesidir (belirti). Islaklık ise, yağmurla ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda, ikinci düzey, aynı zamanda, iki öge içermektedir. Üçüncü düzey ise, ilk iki düzeyin ilişkilendiril-

diği aşamadır. Simge ve görüntü göstergeler, anlamlandırma sürecinde ele alınan son basamaktır. Gösterge ve nesne arasındaki bağıntı üçüncü bir ögeyle, başka bir deyişle "yorumlayan"la desteklenmelidir.

Emile Benveniste'e göre, Pavlov'un deneyinde olduğu gibi yemek saatini bildiren çan sesi, en toplumsal hayvan olarak nitelenen kargaların tehlike karşısında attıkları çığlıkları iki durum arasındaki bağıntıyı belirleyen belirtkelerdir. İnsan ve hayvan dilini ayıran en önemli özelliklerden biri de insanın kendi oluşturduğu simgeyi kullanmasıdır. "*Simgenin simgesi olduğu şeyle doğal bir bağlantısı bulunmadığından yalnızca duyumsal bir izlenim olarak algılamak yeterli değildir, simgenin anlamını öğrenmek, simgeyi anlamlama işlevi içinde yorumlayabilmek gerekir*" [8].

Peirce, gösterge tanımında, belirlediği üç düzlem arasında mantıksal bir bağ kurmuştur: Üç, ikinci düzlemin, iki ise birincinin varlığını gerektirmektedir. Üçüncü düzeyin ögesi, "yorumlayan", özellikle görsel göstergebilim alanında gerçekleştirilen çalışmalarda anahtar kavram olmuştur. Bu bağlamda, göstergelerin, ilkece, sınırsız sayıda "gösterilen"e gönderdiğinden sözedilebilir. "Gösterge bir başka görüntünün değerini taşıyan bir görüntüdür. Bu olgu, kendisi de bir gösterge olan, yorumcusunu oluşturan bir üçüncü görüntünün ilişkisiyle gerçekleşir ve bu böyle sonsuz kez ürer" [9].

Peirce'in gösterge sınıflandırmasında yeralan "yorumlayan" sinema göstergebiliminde Christian Metz'in anlam üzerine çalışmalarına yön vermiştir. Metz'in 1964 yılında *Communications* dergisinde yayınlanan ve daha sonra *Essais sur la Signification au Cinéma* yapıtında da yer verdiği temel sorunsallardan biri "Sinema Dil ya da Dilyetisi?" sorusuna verdiği yanıtır. Metz'e göre, sinemada, diğer sanatlarda da olduğu gibi, özellikle dilyetisi kavramını irdelemek gerekmektedir; çünkü sinema bir "iletişim aracı olmaktan çok anlatım aracı"dır [10]. Jean Mitry de sinema dilini benzer bir yaklaşımla ele almıştır. Mitry'ye göre "sinema görüntülerden oluşmakta ve bu görüntüler anlatı içinde simgelere dönüşmektedir. Bu görüntüler sözcükler gibi gösterge değildir. Ancak, değişken, geçici anlamlar yüklenen nesnelere, somut gerçekliktir" [11]. Bu bağlamda, Mitry, Metz'le aynı çizgide yer almaktadır. Sinema bir dil değil, gösterim aracılığıyla ortaya çıkan bir dilyetisidir. Sinemada, Mitry'ye göre simge ya da gösterge ancak belirli bir anlatı, bağlam çerçevesinde anlamlandırılabilir. [12].

Yönetmenin yaratıcılığına bağlı olarak anlam ürettiği düşünülürse, sinema dili toplumsal ve uzlaşım sal nitelikli dilden farklı bir yapı sunmaktadır. Metz ve Mitry'nin, bakış açısının, Saussure' e göre, dilbilim araştırmalarının dışında olan sözle, başka bir deyişle bireysel olanla örtüştüğü söylenebilir. Bugün çağdaş göstergebilim bu kesin ayrımın ötesine geçmiştir. "*Dil herhangi bir konuşucunun doğru yapıda sözcükler üretmek amacıyla sürekli kullanma durumunda olduğu öğeler ve kurallar bütünüdür. Söylem herhangi bir konuşucunun doğru yapıda sözcükler üretmek amacıyla dilin birikimi yaptığı seçimlerin sonucudur*" [12] açıklaması bu koşutluğu kanıtlar niteliktedir. Sinema için de, yönetmenin kendine özgü bir söylemi olduğu saptaması yapılabilir. Kurgu kuramları, aydınlatma yöntemleri, kamera açıları, ölçekler, bu söylemi oluşturmak için birer araç ve birikimdir. Sinema dilinin bir ögesi olarak ele alındığında ise, renk, bu söylem çerçevesinde "her bireyin iç dünyasına seslenen ruhsal bir ileti" eyleme geçiren bir güçtür [13].

Bir söylem biçimi olarak sinema, göstergenin toplumsal ve uzlaşım sal niteliğinden uzaklaştıkça göstergenin nedensizliği de göreceli olarak azalmaktadır. Simgesel değer taşıyan karayolu trafik işaretleri saymacadır ve aynı dildeki birimler ya da sözcükler gibi bu dizgeyi kullananlar uzlaşım olmadığı sürece değiştiremezler. Ancak nedenlilik zayıfsa, "*bir noktadan sonra, her türlü ön sözleşmenin dışında, salt betimlemeye dayalı göstergeler de işlev yapabilir. Birer açık dizelge niteliğinde yeni anlamlar üreten sanatsal göstergeler de bu türdendir*"[12].

Özellikle fotoğraf ve resim sanatları alanında, durağan görüntülerle ilgili göstergebilimsel çalışmalar gerçekleştiren Roland Barthes *Çağdaş Söylenler* adlı yapıtında söylenlerin de göstergebilimsel bir dizge olduğunu vurgularken aynı zamanda gösteren ve gösterilen arasındaki bağın söylenlerde karmaşıklaştığını belirtmektedir. Bu karmaşıklığı ise, söylenin bir üst-dil, üst- anlam olmasına bağlamaktadır. Barthes, saptamasını gül göstergesiyle örneklendirmektedir. Gülün, dil göstergesi olarak bir gösteren ve gösterileni bulunmaktadır. Ancak burada gülün çağrıştırdığı bir üçüncü göstergeden, tutkudan sözedilebilir. Söylende “*üç boyutlu çizelgeyi buluruz: gösteren, gösterilen ve gösterge. Ama söylen özel bir dizgedir, bu da kendisinden önce varolan bir göstergesel zincirden yola çıkarak kurulmasından gelir: ikincil bir göstergesel dizgedir. Bir dizgede gösteren olan ikincisinde gösterge olur*” [14]. Ekinse, toplumsal ve bağlamsal çağrışımları olan renk çerçevesinde, gösterge üç boyutlu bir dizge olarak ele alınabilir. Kırmızı, örneğin, bağlama göre, Türk bayrağının rengi olması nedeniyle “milliyetçiliğin” bir göstergesi olabilir.

Görüntü göstergelerle ilgili kuramların oluşmasında Charles S. Peirce, Umberto Eco ve Roland Barthes’ın katkıları yadsınmaz. Özellikle, Peirce’in göstergeleri Saussure’ün çizgisinden farklı bir yere taşıyarak sınıflandırması bu alanla ilgili yaptığı çalışmalarının temel dayanaklarından biri olmuştur. Ancak göstergebilim alanında yaşanan bu gelişmeler ışığında, sinema göstergebiliminde, özellikle Jean Mitry ve Christian Metz’in yapıtlarında dilbilim ve göstergebilim kavramlarının tartışmaya açık alanlar oluşturduğu görülmektedir. Bu tartışmaların temelinde, sinemanın görüntü ve devinimin toplamından oluşan bir sanat değil; devingen görüntü ve ses birlikteliğinden doğan görsel-işitsel bir sanat olması yatmaktadır. Çözümleme yöntemlerini daha da karmaşıklaştıran “*söylemin konusunu oluşturan gerçek ya da düş ürünü olayların dizimi ve olayların eklemlenme, karşılık, tekrarlanma vb. bağınıtlarıyla*” [15] sinemanın görsel ve işitsel özelliklerinin yanısıra bir anlatı biçimi olmasıdır.

Tzvetan Todorov’un *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*’da önerdiği tanımlamada, anlatı, “belli bir zamana yayılmış göndergesel bir metin”dir [16]. Bu metinde, gönderge, dildışı gerçeklik, gerçek ya da düşsel bir evren olarak algılanmalıdır. Todorov’un, anlatı tanımlamasında, olayların, aynı dilde olduğu gibi dışgerçekliğin, yani göndergenin bir yansımaları olmadığını ancak kendine özgü bir evrenin göstergesi olduğunun altı çizilmektedir.

Dilde “elma” birimi e/l/m/a sesleriyle işitim imgesine dönüşmektedir. Ancak bu imge dışgerçekliğe değil, zihinsel bir sürece, bireyin deneyimlerinden yola çıkarak beyninde oluşturduğu kavrama gönderme yapmaktadır. Ressamın tuale çizdiği elma da dışgerçekliğin birebir karşılığı değildir; resim sanatının araçları ve yöntemleriyle, sanatçının kendine özgü anlatım biçimiyle oluşturduğu bir düzenlemedir. Tualdeki elma ne düşsel ne de gerçek dünyaya aittir. Anlatı ise, yaratıcının “düşsel ya da gerçek olaylara gönderme yaparak tasarladığı düzenlemenin bir sonucudur. Bunu da kurmaca olarak adlandırıyoruz” [17]. Bu düzen anlayışı, bir anlamda, işleyişi, kuralları kendine özgü bir dünya yaratmaktır, yönetmenin söylemidir.

### Çözümleme

Göstergebilimsel çözümleme genörneğinde, filmsel anlatının oluşturduğu “kendine özgü dünya” kapsamında renkler bir gösterge olarak incelenecektir. Bu çerçevede, doğada ve toplumsal / uzlaşım, ekinse nitelikli göstergeler dizgesinde yeralan renkler, filmsel anlatının oluşturduğu, deyim yerindeyse, 3. boyutta incelenecektir.

Çözümlemede anlatı kişileri renk göstergelerinin anlamlandırılmasında belirleyici bir işlev yüklenmektedir. André Gardies, *Le Récit Filmique* [18] adlı yapıtında anlatı kişilerini de birer gösterge olarak nitelendirmektedir. Sinemada kişi, iki farklı kimliği yansıtır: yorumcu-

oyuncu ve filmdeki rolün karşılığı olan kişi. Sonuç olarak, perdede görünen kişi, oyuncunun kendisi değil, görüntüsü ve sesidir; başka bir anlatımla gösterendir. Kişinin anlatı içinde diğer kişilerle kurduğu bağıntılar onun işlevini açıkça ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, Saussure'ün "değer" kavramıyla özdeşleştirilebilir. Dilsel birimlerin kavramsal yönü (gösterilen) açısından değerini belirleyen, dizgenin diğer birimleriyle kurduğu karşıtlık ilişkisidir. Saussure, bu kavramı Fransız para birimi franktan yola çıkarak örneklendirmektedir. Bir frankın değerini belirleyen onu başka bir şeyle, örneğin ekmek, ya da benzer, bir dolar gibi, karşılaştırılmasıdır. Filmde bir oyuncunun anlatı içindeki değerini belirleyen de bu türden bağıntılardır.

Bu çalışma kapsamında, toplumlara ve kültürlere özgü bir iletişim dizgesi olarak nitelendirilebileceğimiz "renklerin dili", "Filler ve Çimen" filmi bağlamında ele alınacak; gösteren-gösterilen ilişkisinden yola çıkarak görüntü göstergenin aktardığı anlam göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle betimlenecektir.

### Filmin Genel Betimlemesi:

Yönetmen / Senaryo:	Derviş Zaim
Görüntü Yönetmeni:	Ertunç Şenkay
Sanat Yönetmeni:	Mustafa Ziya Ülkenciler
Müzik:	Serdar Ateşer
Kurgu:	Mustafa Preshava
Oyuncular:	Bülent Kayabaş, Ali Sürmeli, Sanem Çelik, Uğur Polat, Haluk Bilginer, Taner Barlas, Taner Birsnel, Erdiç Olgaçlı
Yapım:	Pan Film
Gösterim Tarihi:	Ocak 2001

Film, "Filler oynaşırken olan çimenlere olur" yazısıyla başlamaktadır. Öykü de bu söz üzerine kurulmuştur. İlk sahnede, siyaset-mafya-uyuşturucu satıcıları arasında gelişen kirli ilişkilerin başrol oyuncularından biri, Devlet Bakanı Aziz Bebek, iki kadınla uygunsuz bir biçimde otel odasında görülür. Bakan gizli kamerayla görüntülenir ve fotoğrafları çekilir. Bu görüntülerle, istifa etmesi için şantaj yapılır. Ancak, Bakan şantajcıyı öldürterek uyuşturucu hesaplaşması süsü verir. Gizli Haber Alma Servisi'nin önde gelen adı Egemen Terzi, uyuşturucu ticareti yapan ve bölücü örgütlerle bağlantıları olan Cem Okay (Camoka) tarafından olayların arkasındaki kişi olarak basına ihbar edilir. Devlet Bakanı Cem Okay'a yeni bir kimlik para ve silah vererek ortada görünmemesini ister. Ancak Camoka, bu çarpık ilişkiler içinde kolaylıkla taraf değiştirebilmektedir. Kamuoyunda saygın bir işadamı olarak tanınan uyuşturucu mafyasının başı olan Sabit Üzücü, sus payı olarak Bakana iletilmek üzere Camoka aracılığıyla para göndermekte ancak para Bakana ulaşmadan Camoka tarafından uyuşturucu satın almak için kullanılmaktadır. Milli atlet Havva'nın yolu, rastlantılar sonucu, tetikçiler, uyuşturucu kaçakçıları, kirli siyasetçilerle kesişir. Havva, Avrasya Maratonu'nda akçasal ödülü kazanmak için kendi olanaklarıyla antrenman yapmaktadır. Bu ödülü, askerliği sırasında bölücü örgüte karşı savaşırken mayına basarak gazi olan ağabeyinin tedavisinde kullanacaktır. Ebru atölyesinde çalışan Havva'ya tek destek, orduya balık konservesi satarak zengin olan ZX Oteli'nin sahibi Ali Kansız'dan gelen yemek yardımıdır. ZX Oteli'ni, Sabit Üzücü satın almak istemektedir. Ancak Ali Kansız oteli satmamakta direnince Sabit'in adamları tarafından vurulur. Suçu, iki işsiz, Hızır ve İlyas para karşılığı üstlenir. Ali Kansız'ın oğlu Devrim'in de oteli satmaması, çıkar üzerine kurulmuş ilişkilerin bir dizi cinayete dönüşmesine neden olur. Filmin başlangıcında yer alan "Filler oynaşırken olan çimenlere

olur” sözü sonucu göstermektedir. Kirli siyasetçiler, mafya babaları, tetikçiler filleri, onların altında ezilen çimenleri ise, Havva ve ağabeyi İldem ile Hızır ve İlyas simgelemektedir. Karmaşık ve çarpık bağlantılar arasına sıkışan Havva ve ağabeyi, hiçbir ilgilerinin olmadığı olayların bedelini öderler.

Filmin adı “Filler ve Çimen” anlatının temel yapısını oluşturan iki temel karşıtlığa gönderme yapmaktadır: kirli ilişkiler içinde olan karanlık kişiler karşısında masum insanlar Bu karşıtlıktan yola çıkarak film kişileri aşağıdaki gibi sınıflandırılabilir:

Tablo 1

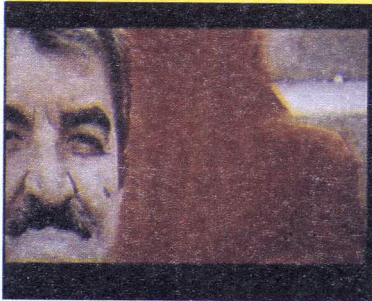
<b>FİLLER</b> <b>Karanlık Kişilikler</b>	<b>ÇİMEN</b> <b>Masum İnsanlar</b>
Aziz Bebek	Havva Adem
Sabit Üzücü	İldem Adem
Cem Okan	İlyas
Egemen Terzi	Hızır

“Filler” nitelemesiyle tanımlanan Bakan Aziz Bebek ilk sahnede televizyon ekranında ulusal bir bayram kutlaması sırasında gerçekleştirilen geçit töreninde görülmektedir. Daha sonra ekranın sol köşesinde Bakan’ın Türk bayrağı üzerine düşen görüntüsü yer alır. Burada, kırmızı renk Devlet’i simgelemektedir. Bunu izleyen sahnede ise, Bakan, iki kadınla bir otel odasındadır. Arka planda kırmızı kadife perde vardır. Dekor ve oyuncu kostümleri, kırmızı renge cinsellik anlamını yüklemektedir. Böylece, ilk sahnelerden başlayarak tüm anlatıya egemen olan karmaşık ve çarpık ilişkiler düzeni yansıtılmaktadır. Çimeni simgeleyen iki kardeş, Havva ve İldem için de kırmızı bir simge oluşturmaktadır. Kırmızı renkli kum saatinde renk göstergesi kardeşlerin yaşamını göstermektedir.

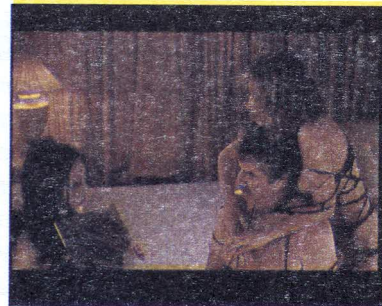
Film bağlamında, kırmızı renk göstergesinin anlamlandırma sürecinde gösteren ve gösterilen bağlantısı aşağıdaki gibidir:

Tablo 2

<b>Gösteren</b>	<b>Gösterilen</b>
Bayrak	Devlet
Perde	Cinsellik
Kum Saati	Yaşam



Şekil 1



Şekil 2



Şekil 3



Şekil 4

Filmde yeralan diğer sahnelerde, anlatı kişileri arasında karşılıklı bağıntılarını ortaya koyan gösteren kostümler belirleyici işlev yüklenmektedir. Aziz Bebek siyah takım elbise ve beyaz gömlek ve kravatın oluşan bir kostüm giymektedir. Bu giysilerin, biçim ve renk açısından, Devlet adamı kimliği taşıması nedeniyle "resmiyet", "yetke", "güç" kavramlarına gönderdiği söylenebilir. Ayrıca, gizli haber alma örgütünün başında bulunan Egemen Terzi de film boyunca siyah takım elbise, beyaz gömlek ve kravatla görülmektedir.

Filmde, kırmızı renk üç ayrı gösteren ve gösterilenle gerek filler gerekse çimen ekseninde anlamlandırılırken; koyu sarı, filleri simgeleyen kişilere gönderme yapmaktadır. Tetikçiler ve uyuşturucu ticaretiyle uğraşan kişilikler, Cem Okan ve Sabit Üzücü için "sadakat-sizlik", "kirlilik" ve "düzenbazlık" simgesi olan koyu sarı renklerde kostümler kullanılmıştır.



Şekil 5

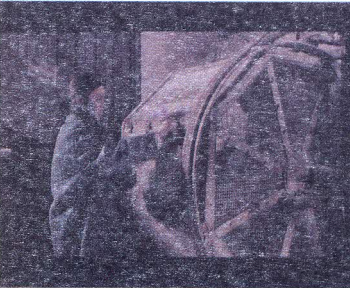


Şekil 6



Şekil 7

Havva ve İldem Adem ise, gençlik ve umudu simgeleyen yeşil renkli kostümler giymektedir. Ayrıca, evlerinin duvarları yeşil renge boyanmıştır.



Şekil 8



Şekil 9



Şekil 10

## Sonuç

Film, öyküleri birbirleriyle rastlantısal olarak kesişen kişiler üzerine kurulmuştur. Kesilen öykülerde, özellikle "filler"i simgeleyen kişilerin çıkar çatışmaları "çimen"lerin yaşamlarını altüst etmiştir. Havva'nın öyküsü, tekerlekli sandalyeye mahkum olan kardeşinin tedavisi için başvurduğu Devlet Bakanı Aziz Bebek ve uyuşturucu mafyasıyla ilişkileri olan işa-

damı Sabit Üzücü ile yemek yardımı aldığı ZX Oteli'nin sahipleri Ali-Devrim Kansız üzerinden keşismektedir. Havva, uluslararası uyuşturucu ticareti, mafya, gizli haber alma örgütü, bölücü örgütle rastlantısal olarak aynı zaman ve uzamda yer almıştır.

Bu rastlantısallık, filmde yaratılmak istenen karmaşa ortamının da bir göstergesidir. Bu karmaşa ve çarpık ilişkilere bir gönderme olarak filmde sadakatsizliği simgeleyen sarımsı bir atmosfer egemendir. Böylece, kişilikleri niteleyen sarı ve yeşil renkler bağlamında oluşturulan karşıtlık, renkleri betimlemede kullanılan en temel karşıtlıktır: soğuk renkler / sıcak renkler. Ruhbilimsel etkileri açısından, sıcak renkler, devingenlik ve etkenlik; soğuk renkler ise durağanlık ve edilgenlik özellikleriyle tanımlanmaktadır. Sıcak renkle bağdaştırılan kişiler çerçevesinde, kirli ilişkiler içinde devingenlik ve etkenlik öne çıkarken; soğuk renkle nitelenenler, gerçekte, sıcak renkle tanımlanan karmaşanın dışında, sıradan, sakin bir yaşam süren insanlardır.

Filler ve Çimen'de kişi adları da bu karşıtlığı kanıtlar niteliktedir. Havva ve Adem, ilk insanlar olarak yaratıcılığın ve bereketin simgesidir. Hızır ve İlyas ise, yılda bir kez buluştuklarına inanılan bolluk ve bereketi simgeleyen kişilerdir. İslam dini inancına göre, o gün dünya yeşile bürünmektedir. Bu bağlamda, çimenle özdeşleşen anlatı kişileri, umut ve yaşamın göstergesidir. “*Kul dara düşmeyince Hızır yetişmez*” sözü de bu inancı destekler niteliktedir. Ayrıca, Havva Adem'in kardeşi İldem'in “*yaşamda herkesin bir mayını vardır*” sözü de filler ve çimenin keşismesini göstermektedir.

Tablo 3

	Filler	Çimen
Renk	Koyu Sarı	Yeşil
Özellik	Sıcak	Soğuk

Sonuç olarak, renk olgusu, sinemada anlam yaratma sürecinde etkin bir biçimde kullanılmıştır; anlatıyı ve anlatı kişilerinin yüklendikleri işlevleri tamamlayan bir öge olarak değerlendirilmiştir.

#### Kaynaklar

- [1] Brown, B., (2006), “*Sinematografi Kuram ve Uygulama*”, Çev. Selçuk Taylaner, İstanbul, Hil Yay.
- [2] Saussure, F.de., (1985), “*Genel Dilbilim Dersleri*”, Ankara, Birey ve Toplum Yay.
- [3] Vardar, B., (2001), “*Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*”, İstanbul, , Multilingual Yay.
- [4] Hjelmslev, L., (1966), “*Prolégomène à une Théorie du Langage*”, Paris, Ed. Minuit.
- [5] Haviland, W.A., (2002), “*Kültürel Antropoloji*”, İstanbul, Kaknüs Yay.
- [6] Güz, N., (2002), “*Etkili İletişim Terimleri*”, İstanbul, İnkılap Yay.
- [7] Fontanille, J., (2003), “*Sémiotique du Discours*”, Limoges, PULIM Yay.,
- [8] Benveniste, E., “*Genel Dilbilim Sorunları*”, Çev. Erdim ÖZTOKAT, İstanbul, 1995, Yapı Kredi Yay.,
- [9] Gündeş, S., (2003), “*Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları*”, İstanbul, İnkılap Yay.
- [10] Metz, C., (1975), “*Essais sur la Signification au Cinéma Tome I*”, Paris, Ed. Klincksieck.
- [11] Mitry, J., (1987), “*La Sémiologie en Question*”, Paris, , Ed. Cerft.
- [12] Giraud, P., (1994), “*Göstergebilim*”, İstanbul, İmge Kitabevi.
- [13] Küçükerdoğan R., (2005), “*Reklam Söylemi*”, İstanbul, Es Yay.
- [14] Barthes, R., (1996), “*Çağdaş Söylenler*”, İstanbul, , Metis Yay.
- [15] Genette, G., (1972), “*Figures III*”, Paris, Seuil.
- [16] Todorov T., (1979) “*Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*”, Paris, Seuil.
- [17] Ricardo, J., (1973), “*Le Nouveau Roman*”, Paris, Seuil, Collections Ecrivains de Toujours.
- [18] Gardies, A., ,(1993), *Le Récit Filmique*, Paris, Hachette.