

Sergei Parajanov Sineması ve Kültürel İkonografi: Narın Rengi (1969) Filminin Göstergebilimsel Analizi

Murat Aytaş¹
Yasemin Demir²

Öz

Tarihi boyunca insanlar sürekli olarak anlam arayışında bulunmuş ve çevrelerindeki dünyaya anlam katma çabası içinde olmuşlardır. Bu süreçte, toplumlar nesnelere, kelimelere ve evrendeki her şeyden benzer anlamlar çıkarmış ve bu anlamları günlük yaşamlarına entegre etmişlerdir. Bu şekilde, insanlar yaşadıkları dünyayı anlamlarla şekillendirmişlerdir. Bu bağlamda, anlamlandırma sürecini derinlemesine inceleyen ve bu sürecin nasıl işlediğini açıklamaya çalışan göstergebilim ya da diğer adıyla semiyoloji bilimi önemli bir rol oynamaktadır. Bu çalışma, Sergei Parajanov'un *Narın Rengi* filminin göstergebilimsel çözümlemesini sunmaktadır. Araştırma, filmin görsel ve sembolik dilini, Charles Sanders Peirce ve Roland Barthes'ın teorileri ışığında incelemekte ve Parajanov'un sinematik anlatımındaki derinliği ve çok katmanlılığı ortaya koymaktadır. Filmin, dini ritüeller, ikonografi ve mitolojik hikâyelerle zenginleştirilmiş görsel yapısı, Parajanov'un bölgesel ve kültürel kimliği güçlendirme becerisini göstermektedir. Ayrıca, filmin sembolik imgeleri ve alegorik anlatıları, izleyicilere politik ve sosyal yorumlar sunarak çok katmanlı bir yorumlamaya olanak tanımaktadır. Çalışma, *Narın Rengi* filmindeki imgeleri, sembolleri ve figürleri göstergebilimin üç bileşeni (gösterge, gösteren ve gösterilen) ile çözümlemekte ve filmin anlatı yapısını bu unsurlar üzerinden ele almaktadır. Parajanov'un sinemasının, sadece sanatsal vizyonunu yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda kültürel ve politik manzaraları eserlerine nasıl dahil ettiğini de göstermektedir. Araştırma, Parajanov'un filmlerinin, Sovyet ve Sovyet sonrası sinemanın zengin dokusuna bir pencere sunduğunu ve onun eserlerinin, izleyicilere ve bilim insanlarına, sinemanın anlam ve sembolizm dünyasında derin bir yolculuk sunduğunu vurgulamaktadır. Bu çalışma, Parajanov'un sinematik dili ve göstergebilim arasındaki ilişkiyi detaylı bir şekilde ele alarak, sinema ve göstergebilim arasındaki bütünleşmeyi ve bu bütünleşmenin anlam üretimindeki rolünü ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Sinema, Sergei Parajanov, Narın Rengi, Kültürel ikonografi.

¹Doç.Dr., Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü, ORCID NO: 0000-0 003-2744-0519, mrtaytas@gmail.com

²Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-TV ve Sinema Anabilim Dalı, ORCID NO: 0009-0009-9382-7333, yasemindemir@gmail.com

Sergei Parajanov Cinema and Cultural Iconography: Semiotic Analysis of The Color of Pomegranates (1969)

Abstract

Throughout history, humans have continually sought meaning, extracting similar interpretations from objects, words, and everything in the universe, integrating these meanings into their daily lives. This process has shaped the world with meanings. In this context, semiotics plays a crucial role in deeply examining and explaining the process of creating the meaning of things. This study presents a semiotic analysis of Sergei Parajanov's *The Color of Pomegranates*. It explores the film's visual and symbolic language in light of Charles Sanders Peirce and Roland Barthes' theories, revealing the depth and complexity of Parajanov's cinematic narrative. The film's rich visual structure, embellished with religious rituals, iconography, and mythological stories, demonstrates Parajanov's ability to reinforce regional and cultural identity. Moreover, its symbolic images and allegorical narratives offer multi-layered interpretations, providing political and social commentary. The research analyzes the film's imagery, symbols, and figures through the three components of semiotics (sign, signifier, and signified), examining the narrative structure through these elements. It highlights how Parajanov's cinema not only reflects his artistic vision but also incorporates cultural and political landscapes into his works. The study underscores that Parajanov's films offer a window into the rich texture of Soviet and post-Soviet cinema, providing audiences and scholars with a profound journey into the world of meaning and symbolism in cinema. This work delves into the intricate relationship between Parajanov's cinematic language and semiotics, showcasing the integration between cinema and semiotics and its role in the creation of meaning.

Keywords: Semiotics, Cinema, Sergei Parajanov, The Color of the Pomegranates, Cultural iconography.

Bu çalışmada, Sergey Parajanov'un yönetmenliğini üstlendiği 1969 tarihli *Narın Rengi* (*Sayat Nova*) filmi göstergebilim ışığında analiz edilmiştir. Çalışmanın temel problemi, *Narın Rengi* filminin dini ritüeller, ikonografi ve mitolojik hikâyelerle zenginleştirilmiş görsel yapısıyla semboller ve imgeler aracılığıyla nasıl anlam ürettiği ve bu anlamları izleyiciye nasıl ilettiği üzerine kurulmuştur. Çalışmada, filmin görsel ve işitsel dilini çözümlmek için Charles Sanders Peirce ve Roland Barthes'ın teorileri kullanılmaktadır. Araştırmanın amacı, filmin semboller, imgeler ve figürler aracılığıyla nasıl anlamlar ürettiğini ve bu anlamların izleyici üzerindeki etkilerini incelemektir. Göstergebilimin sinema ile nasıl bütünleştiğini ve sinemanın anlam üretiminde nasıl bir rol oynadığını açıklamak için bu film, zengin görsel ve sembolik yapısı nedeniyle ideal bir örnek teşkil etmektedir. Filmin dini ritüeller, ikonografi ve mitolojik hikâyelerle dolu görsel dünyası, Parajanov'un bölgesel ve kültürel kimliği nasıl güçlendirdiğini gözler önüne serer. Ayrıca, sembolik imgeler ve alegorik anlatılar aracılığıyla izleyicilere politik ve sosyal yorumlar sunar. Araştırma sürecinde, filmin tamamı detaylı bir şekilde incelenmiş ve bu göstergelerin sembolik değerleri ile izleyici üzerindeki potansiyel etkileri değerlendirilmiştir. Çalışmanın teorik temeli, göstergebilim ve film teorisi literatürüne dayanmaktadır. Bu yazıda, okuyucular Parajanov'un sinematik anlatımının derinliğini ve çok katmanlılığını keşfedeceklerdir.

Göstergelere (işaretlere) ve onların anlam iletme biçimlerine ilgi göstermenin uzun bir tarihi vardır. Bu tür çalışmaları Orta Çağ düşünürlerine, John Locke'a kadar indirmek

mümkündür. İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) ve Amerikalı mantık-bilimci Charles Saunders Peirce (1839-1914) göstergebilimin kurucularıdır. Saussure'ün ölümünden sonra öğrencileri tarafından kitap haline getirilen *Genel Dilbilim Dersleri* (1916) adlı ders notlarında yazar, genel bir göstergebilimin varlığından söz etmektedir (Parsa, 1999). Göstergebilim göstergeleri inceleyen bilim dalıdır (Rifat, 1989). Göstergebilimin orijinal karşılığı olan *semiotics* Yunanca kökenlidir, göstergelerin, başka ifadeyle gerçek dünyadaki işaretlerin yorumu anlamına gelir. Gösterge terimi *işaret* kelimesini kapsar, işaretle eş anlamda kullanıldığı bile olmuştur. Ancak bir disiplin içinde göstergebilim, en basit anlamda göstergelerin analizi veya işaret sistemlerinin nasıl işlediği üzerine yapılan araştırmaları ifade eder (Barthes, 1994). Göstergebilim, sözcükleri, nesnelere, işaretleri ve diğer tüm görsel ve işitsel unsurları anlamlandırma biçimidir. Evrendeki her şey, resimden tiyatroya, edebiyattan sanata, reklam ve film afişlerinden sinemaya, işaretlerden dile ve mimari yapılar ile metinlere kadar göstergebilim içerisinde yerini almıştır. Göstergebilim, gösterge, gösteren ve gösterilen olmak üzere kendi eksenine üç temel bileşeni de dâhil etmiştir ve bu kavram, bilimin temelini oluşturmuştur. Ayrıca, göstergebilim bir filmin nasıl yapıldığını ve tanımlandığını ortaya koyan bir araç görevliliğini üstlenmiştir.

Sinemada göstergebilimine bakıldığında, Christian Metz (1968) sinemanın bir dil yetisi olduğunu ortaya koymuştur. Metz (1974), sinemanın bir anlam üretim süreci olduğunu ve bu sürecin göstergebilimsel bir analizle açığa çıkarılabileceğini savunmuştur. Ona göre, film bir dizi gösterge (İng. *sign*) içerir ve bu göstergelerin izleyici tarafından deşifre edilmesiyle anlam üretilir. Sinema alanında göstergebilimsel çözümleme çalışmaları bununla da sınırlı kalmaz, Peter Wollen ve Umberto Eco gibi isimler de sinema göstergebilimi üzerine araştırmalar yapmışlardır. Bu teorisyenler, görsellik anlamında göstergebilimin temel niteliği ve uygulama şeklini irdelemiş, sinema alanında gösterilenin ne olduğu üzerine bir fikir ortaya koymuşlardır. Metz (1982), sinemaya semiyolojik bir tanım getirmiş ve semiyolojik çalışmalarına anlamlandırma konusuyla başlamıştır. Anlamlandırma, filmdeki mesajların izleyiciye taşındığı bir oluşumdur ve bu kodlar filmde doğrudan görülmez, mesaj yoluyla dağıtılır (Andrew, 2007).

Sergei Parajanov, dünya sinemasında benzersiz estetiği ve filmlerinin derin etkisiyle öne çıkan önemli bir figürdür. Parajanov, filmlerinde dini ritüelleri, ikonografiyi ve mitolojik hikâyeleri sıkça kullanır. Bu unsurlar, eserlerine mistik bir hava katmakla kalmaz, aynı zamanda bölgesel ve kültürel kimliği de güçlendirir. Kültürel ikonografinin sıklıkla kullanıldığı Parajanov'un eserleri ayrıca sembolik imgeler ve alegorik anlatılarla doludur. Bu, izleyicinin filmleri çok katmanlı bir şekilde yorumlamasına olanak tanır ve genellikle politik ve sosyal yorumlar içerir. Çalışma kapsamında yapılan analizlerde, Charles Sanders Pierce'in ve Roland Barthes'ın göstergebilim kuramından yararlanılmış; filmdeki görsel ve işitsel göstergelerin anlam katmanlarının çözümlenmesi amaçlanmıştır. Veri toplama sürecinde, filmin tamamı detaylı bir şekilde incelenmiş, önemli sahneler ve bu sahnelerdeki göstergeler belirlenerek, bu göstergelerin sembolik değerleri ve izleyici üzerindeki potansiyel etkileri değerlendirilmiştir. Araştırmanın teorik temeli, göstergebilim ve film teorisi literatürüne dayanmaktadır. Çalışmanın amacı, yönetmenin filmde kullandığı imgeleri, sembolleri ve figürleri göstergebilimin üç bileşeniyle (gösterge, gösteren ve

gösterilen) ortaya koyarak çözümlenmektedir. Filmdeki semboller, figürler ve diğer unsurlar, anlam üretme açısından filmin anlatı yapısı ele alınmış ve film içerisinden seçilen plan ve sahnelerle çözümlene yoluna gidilmiştir. Filmin, göstergebilim çerçevesinde analizi neticesinde ortaya çıkan bulgular sonuç bölümünde verilmiştir.

Kavramsal Çerçeve: Kültürel İkonografi

İkonografi, belirli bir toplumun veya dönemin sanat eserlerinde görsel dili ve sembolleri aracılığıyla oluşan anlamları ve kullanımları inceleyen bir disiplindir. Bu alanda yapılan çalışmalar, görsel imgelerin ve sembollerin nasıl anlamlandırıldığını, nasıl kullanıldığını ve toplumsal, tarihsel ve kültürel bağlamlarda nasıl işlev gördüğünü araştırır. İkonografi, Orta Çağ'dan günümüze kadar farklı kültürlerde ve dönemlerde çeşitli temaları ve sembolleri ele almıştır. Örneğin, Anadolu Selçuklu Sanatında Ab-ı Hayat Sembolizmi gibi belirli sembollerin kültürel etkileşimlerini ve ikonografik seyrini değerlendiren çalışmalar bulunmaktadır (Çoraklı, 2020). İkonografi, ayrıca resimlerin konu seçkisini, kökenini, sanatsal üslubunu ve diğer unsurlarını yorumlayarak resimlerle metinler arasındaki ilişkiyi inceler (Zenbilci, 2021). Bu kapsamda ikonografi, sadece sanatsal ifadeleri değil, aynı zamanda toplumsal ve siyasi bağlamları da değerlendirir. Örneğin, otoriter ikonografinin siyasi uyumu artırıp artırmadığını inceleyen çalışmalar, otoriter sembollerin politik destek üzerinde anlamlı bir etkisinin olmadığını göstermektedir (Bush ve diğerleri, 2016). Bu tür araştırmalar, ikonografinin toplumsal algı ve tutumlar üzerindeki etkilerini anlamak için önemli bir referans noktası sağlar. Kültürel ikonografi ise, sanat eserlerinde, sembollerde ve diğer görsel imgelerde yatan anlamları ve kullanımları anlamak için önemli bir araştırma alanıdır. Kültürel ikonografi, belirli bir toplumun veya dönemin kültürel dinamiklerini ve sosyal yapısını yansıtan görsel unsurları incelemeye odaklanır. Bu bağlamda, görsel imgelerin ve sembollerin toplumların kolektif hafızasında ve kimliğinde nasıl bir rol oynadığını araştırır. Farklı disiplinlerden gelen araştırmacılar, ikonografinin kültürel, sanatsal ve siyasi bağlamlardaki rolünü anlamak için çeşitli yöntemler ve yaklaşımlar kullanmaktadır. Kültürel ikonografi çalışmaları, görsel sanatlar, tarih, antropoloji ve sosyoloji gibi alanlardan gelen katkılarla zenginleşir. Bu çalışmalar, sembollerin ve imgelerin sadece estetik değerlerini değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel anlamlarını da ortaya koyar. İkonografinin bu iki dalı, sanat eserlerinin ve sembollerin çok katmanlı anlamlarını ve işlevlerini keşfetmek için önemli araçlar sunar.

Kültürel ikonografi ve sinema, modern toplumların kendilerini ifade etme ve anlamlandırma biçimlerinde merkezi bir rol oynar. Sinema, görsel ve işitsel öğeleri kullanarak hikâyeler anlatırken, kültürel ikonografi bu hikâyelerin derinliklerine işaret eden semboller, imgeler ve motiflerle zenginleştirilir. Sinema bu görsel dili, hikâyeler anlatarak ve duygusal deneyimler yaratarak kullanır. Xie (2006) kültürel ikonografinin, belirli bir yerin veya etkinliğin imajını nasıl güçlendirdiğini vurgular. Sinema da benzer bir şekilde, kültürel ikonografiyi kullanarak filmlerin çekiciliğini artırır ve izleyiciler için çekici bir deneyim yaratır.

Göstergebilim ve Sinema İlişkisi

Göstergebilim kuramı, 20. yüzyılda önemli bir gelişme göstermiş olmasına rağmen, bu disiplinin kökleri çok daha eski dönemlere dayanmaktadır. İnsanlık tarihi boyunca, toplumlar nesnelere ve sözcüklere üzerine düşünmüş ve bunlara anlamlar yüklemiştir. Antik çağlardan itibaren, bazı düşünürler bir şeyin adının (sözcük) o şeyin özüne uyması gerektiğini savunurken, diğerleri adların (sözcüklerin) doğru ya da yanlış olamayacağını, bunların toplumsal uzlaşmaya ve alışkanlıklara dayandığını belirtmiştir (Sivas, 2012).

Göstergebilim, dünya üzerinde olup biten her şeyin bir anlama dayandırıldığı, bu anlamın sürekli çoğaltıldığı ve farklılıklar dizgesi olarak tanımlanabilir. Görsel imgeler, nesnelere ve sözcüklerle dünyayı anlamlandırma süreci, göstergebilimin temelini oluşturur. Türkçede göstergebilimin karşılığı semiyotik olup, eski Yunancada *semeiotike* kavramından türemiştir. Bu kavram, *semeion* (gösterge) ve *logia* (bilim) terimlerinden gelir (Rıfat, 2009). Ferdinand de Saussure (1985) göstergebilimi, göstergelerin toplum içindeki yaşam biçimini imleyen bir bilim dalı olarak tanımlar. Göstergebilim, gösterge, gösteren ve gösterilen olmak üzere üç temel bileşenden oluşur ve bu bileşenler birbirlerini karşılıklı olarak anlamlandırır ve tamamlar. Roland Barthes (1979), göstergelerin birbirinden bağımsız bir anlam üretmeyeceğini ve diğer göstergelerle birlikte anlam yarattığını belirtir. Gösteren ve gösterilen arasındaki bağ, somut ve soyut kavramları gerçekliği gösterir. Barthes, göstergebilimi dört serüven içerisinde ele alır: yan anlam-düz anlam, dizge-dizim, gösteren-gösterilen ve dil-söz. Göstergebilim, dilin mekaniğini ve anlamlandırma sürecini açığa çıkarır. Peirce (1982) ise göstergeyi, *görüntüsel*, *belirti* ve *simge* olarak üçlü bir dizimde ele alır ve göstergeyi bir işaret ve ilişki ifadesi olarak tanımlar. Peirce ve Saussure, gösterge ve nesnesi arasında keyfi bir ilişki olduğunu, bu ilişkinin dilin kendi evreninde temellere dayandığını belirtirler.

Göstergebilim, seslerden, işaretlerden, imgelerden, kelimelerden anlam çıkarmayı amaçlayan bir bilim dalıdır ve nesnelere merkeze alan göstergebilimde insanla alakalı her şeyin göstergeler aracılığıyla incelenebileceği varsayılır (Erkman ve Akerson, 2005). Göstergebilim, sinema gibi kitle iletişim araçlarında da önemli bir yer edinmiştir. Sinema, görsel ve işitsel göstergeleri kullanarak anlam üretir ve iletişim sağlar. Sinema alanında göstergebilim kullanımı, bu disiplinin sinemayla olan ilişkisinin önemini artırmıştır. Kutbay'ın (2019) belirttiği gibi, "Sessiz sinemanın hemen ardından sinemaya ses girmesi ile hem görsel hem de işitsel göstergeler sinemaya dâhil olmuştur" (s. 5). Christian Metz (1974), sinemanın bir dil olduğunu savunmuş ve bu dilin görsel ve işitsel unsurlarını analiz etmiştir. Metz'in bu yaklaşımı, göstergebilim ve sinema arasındaki bağı güçlendirmiştir. Aynı şekilde, Wollen (1969), Peirce'ün göstergebilim teorisini sinema alanına uygulayarak bu disiplinin sinemadaki rolünü daha da pekiştirmiştir. Metz, Ferdinand de Saussure'den etkilenmiş, Eco ise Peirce ve Saussure'ü hem eleştirmiş hem de onlardan etkilenmiştir. Wollen, Metz'in yaklaşımını sınırlı bulmuş ve pragmatist filozof Peirce'ün göstergebilimini sinemaya uyarlayarak, sinemanın estetik zenginliğine katkıda bulunmuştur. Wollen'a göre, Peirce'ün belirlediği göstergebilim kategorileri -görüntüsel, belirti ve simgesel- sinemada bir dil ve yetkin bir gösterge düzlemi oluşturur. Wollen (1972), sinemada Peirce'ün görüntüsel ve belirtisel kategorilerinin daha baskın olduğunu belirtmiştir. Film yapımcıları

“göstergeleri iletişim kurma amacıyla değil, göstergelerin belirttikleri şeyleri görme amacıyla kullanır. Dilin aksine film iletişim amacıyla kullanılmaz, filmin anlam ve anlamları vardır” (Harman, 1985). Umberto Eco ise (1985) göstergebilimin yasalarının sinemanın ve filmin dışında, genel anlama yasaları olduğunu vurgular. Göstergebilim, dil, sanat, edebiyat ve sinema gibi birçok alanda anlam üretme sürecini inceleyen kapsamlı bir bilim dalıdır. Bu disiplin, göstergelerin nasıl kullanıldığını, anlamlandırıldığını ve toplumsal, tarihsel ve kültürel bağlamlarda nasıl işlev gördüğünü araştırır. Göstergebilim, insanların dünyayı nasıl algıladıklarını ve anlamlandırdıklarını anlamamıza yardımcı olur ve bu süreçte dilin, sanatın ve sinemanın rolünü açığa çıkarır. Göstergebilim ve sinema, modern toplumların kendilerini ifade etme ve anlamlandırma biçimlerinde iç içe geçmiş, zengin ve karmaşık bir ilişki içindedir. Göstergebilime dayalı analizler sinema filmlerinde sembolize edilen anlamların ortaya çıkartılmasında sıklıkla kullanılır.

Sergei Parajanov Sineması

Ermeni-Sovyet sinemasının önemli isimlerinden biri olan Sergei İosifoviç Parajanov, filmlerinde ikonografi, kültür ve bellek gibi konuları görsel sembolizm ve alegori ile harmanlayarak dünya sinemasında benzersiz bir estetik ve derin etki yaratmıştır. Parajanov, Ermeni asıllı olup Gürcistan’da doğmuştur ve yaşamı boyunca sürgün ve sansürle mücadele etmiştir. Sovyet ideolojisine meydan okuyan filmleri nedeniyle birçok kez yasaklanmış ve hapse mahkûm edilmiştir. Parajanov’un sanatı, materyalist bir bakış açısının ötesine geçerek, ruhsal ve derin bir anlatıma yönelmiştir. Yönetmenin filmleri, hayatı ve eserleri hakkında yapılan çok çalışma olmadığından dolayı detaylı bilgilere ulaşmak zordur (Usitalo, 2014). İngilizce kaynaklarda Parajanov’un hayatı ve eserleri hakkında yeterli bilginin bulunmaması, onun sanatını gizemli bir aura ile çevreler. Bu durum, sanatçının eserlerinin ve yaşam öyküsünün daha fazla araştırılmasını zorlaştırmakta ve sanatçı hakkında tam bir anlayış geliştirmeyi engellemektedir.

Parajanov’un *Unutulmuş Atalarımızın Gölgeleleri* (1964), *Âşık Garip* (1988), *Suram Kalesi Destanı* (1984) ve *Narın Rengi* (*Sayat Nova*, 1969) gibi filmleri, kendine özgü bir sinema dili yaratmıştır. Bu filmlerde kullanılan semboller, renkler, metaforlar ve imgeler, yönetmenin şiirsel yönünü yansıtır ve keder, umut, aşk ve güzellik gibi temaları görsel bir dille anlatır. Parajanov’un sineması, yerel kültürel geleneklerden beslenen zengin ve katmanlı yapısıyla dikkatleri üzerine çeker ve aynı zamanda Sovyet politik bağlamı tarafından şekillendirilir (Steffen, 2013). Özellikle *Narın Rengi* (1969) ve *Suram Kalesi Destanı* (1985) filmleri, stilistik olarak benzersizlikleri ve zaman, algı ve kimlik gibi temaları derinlemesine incelemeleriyle öne çıkar. Bu eserler, klasik sinemanın anlatı yapısını parçalayarak, alışlagelmiş algılarımızın altında yatan ham gerçeklik katmanına dair farkındalığı teşvik eder (Efird, 2018).

Parajanov'un sineması, sadece onun sanatsal vizyonunu yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda kültürel ve politik manzaraları yönlendirme ve bunları eserlerine dâhil etme yeteneğinin de bir kanıtıdır. Onun eserleri, izleyicilere ve bilim insanlarına, Sovyet ve Sovyet sonrası sinemanın zengin dokusuna bir pencere sunmaya devam etmektedir. Reynolds (1997) Amerikan kültürel ikonografisinin, görsel temsillerin gerçeklikle olan ilişkisini nasıl sorguladığını ve görsel medyanın bireylerin dünyayı algılama biçimlerini nasıl şekillendirdiğini ele alır. Sinema, bu sorgulamayı, görsel hikâyeler ve karakterler aracılığıyla yapar. Filmler, izleyicilere, görsel imgelerin ve sembollerin, bireylerin gerçekliği anlamlandırma ve yorumlama süreçlerindeki rolünü gösterir. Drechsler (2023, s. 135) tarafından yapılan bir çalışma, kültürel ikonografinin, farklı kültürler arasındaki etkileşim ve entegrasyon süreçlerindeki rolünü vurgular. Sinema, bu tür kültürel etkileşimleri ve entegrasyonları, farklı zamanlarda ve mekânlarda geçen hikâyelerle gösterir. Bu, izleyicilere, farklı kültürel ve tarihsel bağlamlarda görsel imgelerin ve sembollerin nasıl yeni anlamlar kazandığını gösterir.

Kültürel ikonografi ve sinema, modern toplumların kendilerini ifade etme ve anlamlandırma biçimlerinde iç içe geçmiş unsurlardır. Sinema, kültürel ikonografiyi kullanarak hikâyeler anlatır, duygusal deneyimler yaratır ve toplumsal değerleri, tarihi olayları ve kültürel kimlikleri yansıtır. Kültürel ikonografi çalışmaları, sinemanın bu görsel imgeleri ve sembollerini nasıl kullandığını ve yorumladığını anlamamıza yardımcı olur. Bu etkileşim, sinemanın sadece bir eğlence formu olmadığını, aynı zamanda kültürel ve tarihsel anlatıların güçlü bir aracı olduğunu gösterir. Parajanov sinemasında, anlatılmak istenen ana temalar sembollerle aktarılmıştır. Yönetmen aktarmak istediği duyguları sembolize ederek şiirsel bir görsellik yoluyla izleyicilere sunmuştur. Parajanov, filmlerinde katı gerçekliklerin yerini kusursuz bir estetik, semboller ve metaforlarla örülmüş şiirsel bir anlatım sunmuştur. Parajanov sineması, aslında günümüzde hâlâ keşfedilmeyi bekleyen bir literatürdür.

Narın Rengi (1969) Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi

Şiirsel sinemanın öne çıkan eserlerinden biri olan *Narın Rengi*, anlatsal sinemanın sınırlarını zorlayan, görsel bir şiir olarak kabul edilir ve göstergibilimsel analiz için zengin bir materyal sunar. Film, 18. yüzyılda yaşamış ve Şarkıların Kralı olarak tanınan ünlü Ermeni ozan Sayat Nova'nın hayatını, aşkını, manastıra kapanışını ve trajik ölümünü, şiirsel bir dil ve görsel bir zenginlikle anlatır. Parajanov'un sineması, benzersizliği ve olağanüstü görsel zenginliği ile dikkat çeker. Filmde, Nova'nın yaşam öyküsü boyunca sembolik anlam taşıyan halılar, tüyler, koyunlar, mumlar, ekmekler, balıklar, güller ve narlar gibi nesnelere kullanılarak, Hıristiyan dünyasının gelenek ve görenekleri görsel bir şiirsellikle sunulur. Ayrıca, siyah, beyaz ve kırmızı renklerin kontrastı, film boyunca bir devamlılık sağlayarak, izleyiciyi derin bir görsel deneyime davet eder. Parajanov'un bu eseri, diyalog ve kamera hareketlerinin olmamasıyla da dikkat çeker; bu özellikler, onun *Narın Rengi*, *Âşık Garip* ve *Unutulmuş Atalarımızın Gölgeleleri* gibi filmlerinde benzersiz bir sinema dili oluşturmasını sağlamıştır. Parajanov, bu eserleriyle, taklit edilmesi güç bir sinematografik dil geliştirmiş ve sinema sanatına eşsiz katkılarda bulunmuştur.

Parajanov, filmde renkleri, kostümleri ve mekânları sembolik bir şekilde kullanır. Örneğin, nar ve kırmızı renk, tutku, yaşam ve ölümü simgelerken; mavi renk, maneviyatı ve huzuru temsil eder. Her bir görsel unsur, izleyicinin filmi çok katmanlı bir şekilde yorumlamasına olanak tanır. Parajanov, zaman ve mekânı geleneksel anlatı yapılarından farklı bir şekilde kullanır. Film, kronolojik bir sıra takip etmez; bunun yerine, Sayat Nova'nın hayatının farklı dönemlerini, şiirsel ve metaforik bir yaklaşımla ele alır. Bu, izleyicinin zaman ve mekân algısını sorgulamasına ve filmi bir gösterge dizisi olarak deneyimlemesine yol açar. *Narın Rengi*, Ermeni kültürüne ve tarihine derinlemesine göndermelerde bulunur. Kostümler, müzik, dans ve ritüeller, Ermeni halkının zengin kültürel mirasını yansıtır. Bu unsurlar, filmi sadece bir görsel şölen yapmakla kalmaz, aynı zamanda kültürel bir gösterge olarak işlev görür. Parajanov, geleneksel anlatı yapılarını reddeder ve yerine, izleyicinin aktif bir yorumcu olarak katıldığı, açık uçlu bir anlatı sunar. Film, izleyicinin kendi anlamını oluşturmasını bekler, bu da her izleyicinin filmi farklı bir şekilde deneyimlemesine olanak tanır.

Nar İmgesi. Film, beyaz çarşaf üstünde olan üç nar ile başlar. Nar imgesi, kadim bir meyve olup Antik Yunan'da yaşam, aşk ölümü temsil ederken, Hıristiyan kültüründe ise Meryem'in İsa'yı dünyaya getirdiğinde çektiği acıları ve sıkıntıları sembolize eder. Filmde nar imgesi diğer nesnelere anlam yükleyerek tasdik eder. Bu sahnede narın parçalanmış hâli verilir ve içindeki tohumlar görülür (Görsel 2). Oradaki nar taneleri

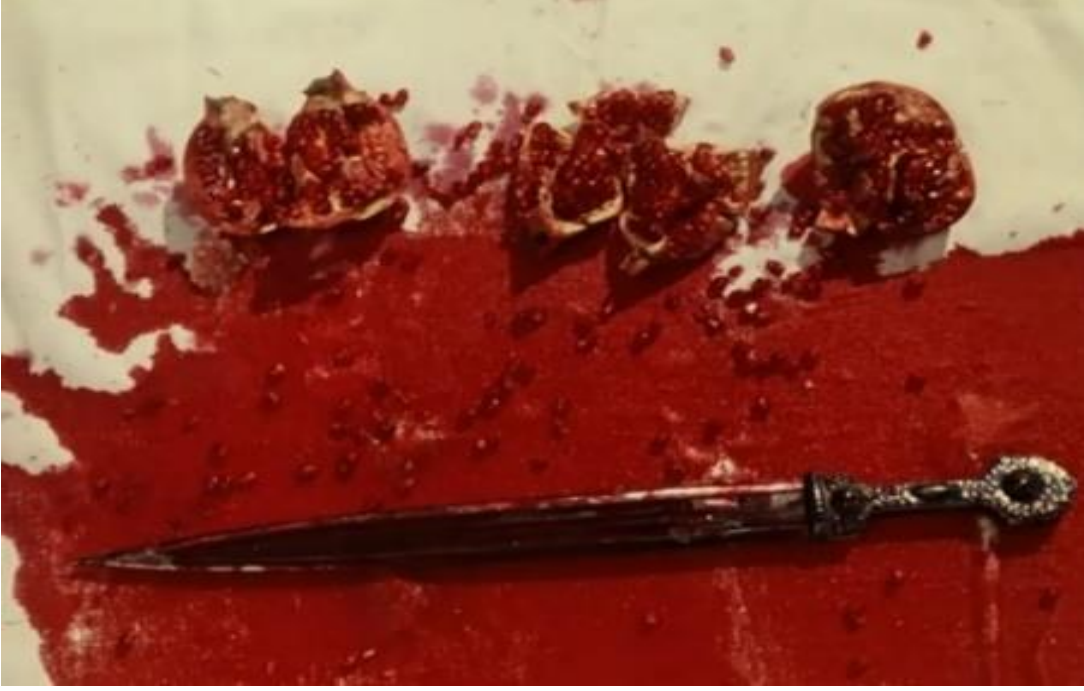


Görsel 1. Sergei Parajanov, *Narın Rengi*, 3' 45"

çokluk ve bereket anlamı da taşır. Nar meyvesi doğurganlıkla da özdeşleştirilebilir. Bunlarla beraber narın, İsa'nın doğumunda Meryem'den çıkan ve İsa'nın tutkusunda dökülen *kutsal kan* kavramının alegorik bir yorumu olarak değerlendirilmesi de mümkündür (Kayalıoğlu, 2023). Nar imgesi hem ozanların hem de Meryem ve İsa'nın acılarının ve hüznlerinin bir işaretidir. Parajanov, Sayat Nova'nın yaşamını, aşkını, ölümünü anlatmasının yanı sıra Meryem ve İsa'ya nar imgesi üzerinden gönderme yapar. Üç narın parçalanmış görüntüsünün verildiği bu karede kan rengine boyanmış hançer ile Nova'nın ölümüne atıfta bulunulur (Görsel 2).

Tablo 1. Görsel 1 ve 2'nin göstergebilimsel analizi

Gösterge	Nesne	Nesne	Nesne
Gösteren	Çarşaf	Nar	Hançer
Gösterilen	Bakir beyazlık, temiz	Bereket, çokluk, kutsallık, yaşam, acı, hüznün	Cellat ve Ölüm



Görsel 2. Sergei Parajanov, *Narin Rengi*, 14' 6''

Roland Barthes (1979), göstergebilimde, işaretlerin ve sembollerin iki temel anlam düzeyi olduğunu öne sürer: denotasyon ve konotasyon. Denotasyon, bir işaretin temel, yüzeysel anlamını ifade ederken, konotasyon, bu işaretin kültürel ve toplumsal bağlamda taşıdığı derin, örtük anlamları kapsar. Parajanov'un filminde kullanılan imgeler, Barthes'ın bu ikili anlam düzeyleri çerçevesinde incelendiğinde, filmdeki her bir nesnenin ve sembolün hem yüzeysel hem de derin anlam katmanlarına sahip olduğu görülür. Örneğin, filmde sıkça karşımıza çıkan nar imgesi, yüzeyde bir meyve olarak denotatif anlam taşıırken, konotatif düzeyde bereket, kutsallık, yaşam, acı ve hüznün gibi çeşitli kültürel ve dini anlamları barındırır. Charles Sanders Peirce, işaretleri üç ana kategoriye ayırarak inceler: ikon, indeks ve sembol (1982). İkonlar, benzerlik yoluyla anlam taşır; indeksler, neden-sonuç ilişkisi yoluyla anlam kazanır; semboller ise kültürel olarak öğrenilen anlamlarla ilişkilidir. Peirce'ın bu sınıflandırması, Parajanov'un filmindeki imgelerin analizinde önemli bir rol oynar. Örneğin, filmdeki nar imgesi, ikon olarak nara benzeyen bir meyve olarak görülürken, indeks olarak bereket ve yaşamın göstergesi olarak işlev görür. Aynı zamanda sembol olarak da dini ve kültürel bağlamda derin anlamlar taşır.

Balık İmgesi ve Hristiyanlık. Parajanov, filmin anlatısı içinde Hristiyan ikonografisine dair öğeleri sıklıkla kullanarak kutsallaştırılmış yiyeceklere, hareket eden balıklara ya da balığı sembolize eden görüntülere yer verir. Bir sahnede karakterlerin elinde meyveler ve balıklar görülür (Görsel 4). Hristiyan toplumunda balık figürü hem İsa hem de ona inanlar için önemli bir semboldür. Hint mitolojisinde balık, tıpkı Türk mitolojisinde olduğu gibi yaratılış ve tufan konularıyla ilişkilendirilir. Ayrıca Hinduların kutsal tanrısı Vişnu'nun da ünlü on avatarından biridir ve Matsya olarak adlandırılır (Kayalı, 2016, s. 252). Özellikle balık ekmek, Hz. İsa'nın çarmıha gerilmeden önce havarileriyle son akşam yemeğini yediği

masanın üzerinde yer almıştır. (Ersoy, 2007). Filmdeki imgeler, Barthes ve Peirce'ın teorik çerçeveleriyle incelendiğinde, sembolik zenginlikleri ve kültürel bağlamları ortaya çıkar. Örneğin, filmdeki balık imgesi, Peirce'ın sınıflandırmasına göre Hıristiyan kültüründe İsa'yı ve ona inananları temsil eden bir sembol olarak değerlendirilir. Barthes'ın konotasyon kavramıyla bu sembol, Hıristiyan inancının derin ve manevi anlamlarını izleyiciye iletir.



Görsel 3. Sergei Parajanov,
Narin Rengi, 4' 44"



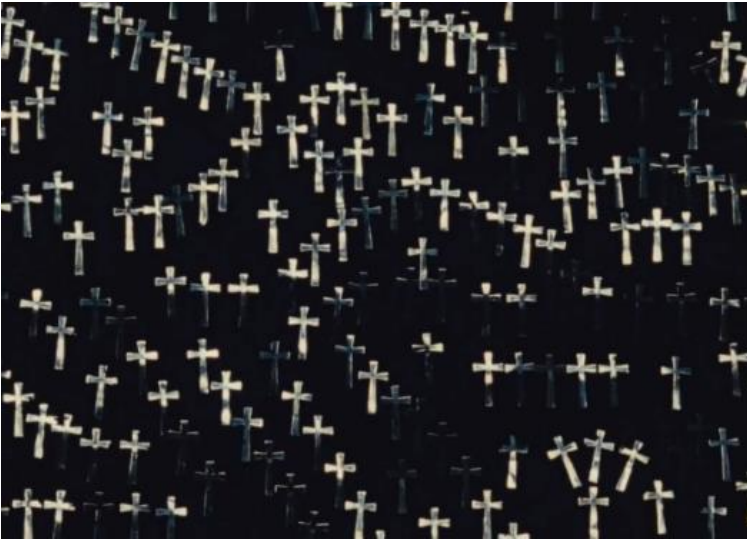
Görsel 4. Sergei Parajanov,
Narin Rengi, 4' 24"

Tablo 2. Görsel 3 ve 4'ün göstergebilimsel analizi

Gösterge	Nesne
Gösteren	Balık
Gösterilen	İsa, kurtarıcı ve ona inanlar

Tablo 3. Görsel 5 ve 6'nın göstergebilimsel analizi

Gösterge	Nesne
Gösteren	Haç
Gösterilen	Hz. İsa'nın çarmıha gerilişinin sembolü diriliş, zafer

Görsel 5. Sergei Parajanov, *Narın Rengi*, 5' 36"Görsel 6. Sergei Parajanov, *Narın Rengi*, 14'11"

Filmin pek çok sahnesinde haç sembolleri görülür (Görsel 5 ve 6). Haç, Hz. İsa'nın çarmıha gerilişini simgeler. Haç sembolü Hıristiyan toplumunun en önemli ikonografik öğesidir: "Hz. İsa'nın kol ve bacaklarının bağlanıp üzerinde öldürüldüğü darağacının şekli ve bu olay, yüzyıllar boyu Hıristiyan dünyası üzerinde çok üzücü ve kalıcı bir etki yapmış ve böylelikle, Hıristiyanlığın günümüze dek süren kutsal bir semboldür" (Taş ve Özcan, 2015). Filmde Parajanov, ozanların yanı sıra İsa'yı sembolize eden ikonografilerden sıklıkla yararlanır. Haçın dört kolu fiziksel dünyanın dört unsuru olan hava, su, toprak ve ateş olarak ifade edilmiştir. Diğer bir unsurun ise ruh olduğuna inanılmıştır (Yılmaz, 2022). Onun günahlarının bedeli olarak haç sembolü kurban etme gibi anlamlara gelir. Haç simgesine birçok anlamlar yüklenmiştir; çarmıh, darağacı ve cezalandırma yeri şeklinde de ifade edilebilir.

Kitaplar ve Tüy. Filmde Sayat Nova'nın kitaplar arasında geçen çocukluğuna gönderme yapan pek çok imge bulunur (Görsel 7 ve 8). Güneşte kurutulmaya bırakılan kitaplar yer alır. Diğer görselde de çocuk kitapların altına elini koyar ve sayfa aralarından çıkan su damlacıkları göze çarpar. Ozanın kitapların dünyasına girmeye çalıştığı dönemlerdir. Onun ve diğer ozanların kitapları ne kadar sevdiğinin birer göstergesidir. Kitaplar şiirsel bir anlatımın parçası olur. Ruhun iyileşebilmesi için kitaplara gereksinim olduğunu sembolik ve şiirsellikle anlatılır. Su damlacıkları yaşamı simgelediği gibi kitaplar da aynı şekilde ruh ve yaşamın temsilidir.



Görsel 7. Sergei Parajanov, *Narın Rengi*, 9' 2''



Görsel 8. Sergei Parajanov, *Narın Rengi*, 7' 42''

Tablo 4. Görsel 7 ve 8'in göstergebilimsel analizi

Gösterge	Nesne	Nesne
Gösteren	Kitap	Tüy
Gösterilen	Ruh ve yaşam	Kalem

Tablo 5. Görsel 9, 10 ve 11'in göstergebilimsel analizi

Gösterge	Nesne	Nesne	İnsan, Nesne
Gösteren	Horoz	Kırmızı kurdele, su ve kadının elbisesi	İsa, Kan
Gösterilen	Gün doğumu, bağışlanma, İsa ve inkâr	Acı ve üzüntü	Çarmıh, Kurban

Horoz İmgesi. Filmin anlatısı boyunca karşımıza çıkan bir diğer imge, horoz figürüdür (Görsel 9, 10 ve 11). İlk sahnede dua eden kadın, ozanın çocukluğu ve kucağında horoz gösterilir. Yine bu sahnede diğer karakterin, İsa'nın çarmıha gerilmiş şekliyle sembolize edilir. İki sahnede ayakları kırmızı kurdeleyle bağlı horozlar yer alır. Kurdelenin kırmızılığı, kadının elbisesi, horozun tüylerine sürülen renk, nar ile özdeşleşir ve acı, üzüntüyü vb. simgeler. Yine aynı şekilde acı ve üzüntü karakterlerin yüzünde betimlenir. Horoz sembolü Yunan mitolojisinde gün doğumunu bildirir. Hıristiyanlıkta Hz. İsa'nın simgesi olarak kabul edilir. Ermeni kültüründe ise, ötmenden önce tanrının övgüsü için melekler korosunu topladığı bilinen bir hayvandır. İncil'de İsa, Petrus'a "bu gece horoz ötmeden sen beni üç kere inkâr edeceksin!" Petrus da "İsa'ya seninle ölmem gerekse bile, seni asla inkâr etmem" der (Kitab-ı Mukadess, 2001, ss. 34-35). Petrus'un inkâr etmesi sonucu horoz bir kez ötmüştür. Dolayısıyla horoz sembolü Hz. İsa'nın ölümünden sonra kutsallaştırılmıştır.

Filmdeki karakterler kutsallaşmış horozu göstererek İsa'dan övgüler ve bağışlanma beklerler. "Peki ben insanüstü sevgiyi nerede arayım? Kurtarıcı Tanrı'mız, hiç ekilmemiş ölümsüz çiçeğimiz, bize bir sözünü bağışla ki kendimizi lekesiz olarak kutsayalım. Şükürler

Görsel 9. Sergei Parajanov, *Narın Rengi*, 12' 11"



Görsel 10. Sergei Parajanov,
Narın Rengi, 12' 59"

olsun yüce İsa. Kutsal cenneti yaratan Yüce Tanrı'mız. (Amin..)" Bu sözden sonra kurban kesilir. Hıristiyan inancında kurban kesmek, İsa'nın çarmıha gerildiği ve bunun üzerine insanların aslî günahlarına karşı feda edildiği anlamına gelir. Bunun yanı sıra halkın inanişına göre kurban kesme, "Hz. Meryem ve Azizlerin ruhları kendilerini her türlü musibet ve felaketten korumasıdır" (Oymak, 2002, s. 178). Buna ilişkin filmin bir sahnesinde vefat etmiş ozanlar için kurban kesildiği görülür. Hıristiyanlar, zor şartlar altında olduklarında bu iyi ruhların onları tüm kötülüklerden koruyacaklarına inanırlar. Bu nedenle de Hıristiyan toplumu, musibetlerden kurtulduklarına dair adak adarlar. Kesilen adaklarla da insanlara ikramda bulunurlar.



Görsel 11. Sergei Parajanov, *Narın Rengi*, 11' 38"



Görsel 12-13-14. Sergei Parajanov, *Narın Rengi*,
17'30", 30'58" ve 32' 11"

Rahibeler. Oldukça alegorik bir yapıya ve görselliğe sahip olan filmde manastırın rahibelerini çok kez farklı kostüm ve kıyafetlerle görürüz (Görsel 12, 13 ve 14). Beyaz dantelli kadın rahibe pandomim, yeniden doğuş ve ruhun gökyüzüne yükselişini meleşini temsil eder (Görsel 12). Beyaz renk, berraklığı, saflığı ve iyiliğin göstergesidir. Kadının gözünde durgunluk hâkimdir, beyaz danteli göz hizasına kadar getirir ve yüzündeki tebessüm gizlenir. Aynı bölümde bu sefer yüzünde kırmızı dantel tutan bir kadın rahibe görülür (Görsel 13). Kadın üzüntüyü ve umutsuzluğu temsil eder. Hemen arkasında onunla salınan ayna görülür. Ardından kadın deniz kabuğunu göğsüne götürür ve bu kabuk denizle özdeşleşir. Yine aynı şekilde aynanın içerisinde bir bebeğin sağdan sola döndüğü görülür. Kadının yüz mimiklerine üzüntülü ruh hali yansıtılır. Kadın kırmızı dantelini burun hizasına getirir ve yüzündeki ifade belirginlik kazanır. Nova ve sevgilisinin birbirlerine söylediği şiirlere yer verilir: "(Erkek:) Sen ateşsin, kırmızı giyinmişsin. (Kadın:) Ateş sensin, kara giyinmişsin."

Rahibelerle ilgili sahnenin bir sonraki bölümünde yüzünün üzerinde siyah bir dantel tutan kadın rahibe görülür (Görsel 14). Kadın siyah dantelini göz hizasına getirip yüzündeki acıyı gizler. Ayna içerisindeki bebek, başlangıcı ve doğumu temsil ederken; kadının yüzündeki mimikler ve siyah dantel ölümün arkasından duyulan acıyı imgesel bir anlatımla sunulur. Yine aynı şekilde kadının yüzünde sevgiliye duyulan acı belirginleşir. Bir diğer sahnede erkek karakterin vücudunu yıkadığı ve ardından vücudunda deniz kabuğu

görülür. Deniz kabuğu, Hıristiyanlıkta ışığın sembolü, deniz tanrılarının tahtı, kurtuluşu ve vaftiz sularını serpmek için kullanılır. Dolayısıyla deniz kabuğu bir kurtuluşu sembolize eder.

Tablo 6. Görsel 12,13 ve 14'ün göstergebilimsel analizi

Gösterge	İnsan	İnsan	İnsan
Gösteren	Beyaz dantelli rahibe	Kırmızı dantelli rahibe	Siyah dantelli rahibe
Gösterilen	Mutluluk ve gükyüzüne yükselişin meleği	Üzün, keder ve acı	Matem ve yas

Gül, Meryem Ana ve İsa Figürleri. Film, Hıristiyan ikonografisinde yer alan gül Meryem Ana ve İsa figürlerine sıklıkla referans verir. Baş karakterin elinde beyaz bir gül görürüz (Görsel 15). Filmin pek çok sahnesinde gül sembolüne rastlamak mümkündür. “Meryem Ana'nın sembollerinden beyaz gül, ay, su ve saflık ile özdeşleştirilir. Meryem Ana ile annesini konu alan ve içerisinde gül geçen çeşitli anlatılar vardır. Bir anlatıda, kilise görevlilerinin de vaazlarında belirttikleri üzere, Meryem Ana'nın tertemiz bir şekilde gebe kalmasının bir gülün büyüyle gerçekleşmiş, Meryem Ana'nın annesi Anne (ya da Hana) bir gülü koklarken kızına hamile kalmıştır” (Walker, 1988, s. 45). Beyaz gül masumiyetin yanı sıra saflığı, iyiliği de sembolize eder. Aynı zamanda Hıristiyan dünyasında Hz. Meryem'i dikensiz gül olarak nitelendirilir. Onun cinsel arzularından arınmış bir şekilde hamile kalmasını da temsil eder. Bunun sıra yine beyaz gül simgesi Hz. Meryem'in edebini ve bakire oluşunu da tasvir eder. Yine aynı şekilde filmin diğer karesinde karakter bir elinde mum diğer elinde beyaz gülü aldığı gösterilir. Beyaz gül sembolü ışık çiçeği olarak da bilinir.



Görsel 17. Sergei Parajanov, *Narin Rengi*, 7' 33"



Görsel 18. Sergei Parajanov, *Narin Rengi*, 56' 26''

Parajanov, bir başka sahnede ise yılan figürü olan asayı gösterir (Görsel 16). Bu sahnede karakterler, kurtarıcı Tanrıları Hz. İsa'dan öğütler bekler ve günahlarının bağışlanması için dua ederler. Asadaki yılan figürü, Hıristiyanlıkta bilgelik ve insanın ölümlülüğü düşüncesi ile ilişkilendirilir. Musevilerde ise yılan, cinsellik, günah, şeytanlık ve baştan çıkarma gibi anlamları içerir. Hıristiyanlıkta başlangıçta şeytanla özdeş kabul edilen yılan, pagan kültürünün etkisiyle hem korkulan hem de kutsal kabul edilen bir varlık özelliği kazanmıştır (Abiha, 2012, s. 3). Bu nedenle, yılan figürü aynı zamanda güç ve yalanın simgesi olarak anlatı içerisinde pek çok yerde alegorik olarak işlev görür.

Filmin kilise sahnesinde Hz. Meryem ve kucağında oğlu Hz. İsa figürünü görürüz (Görsel 17). Yuhanna sembolizminin merkezinde İsa vardır ve İsa, Tanrı'nın sembolik vahyidir (Patacı, 2021, s. 12). Bu bağlamda, Meryem figürü kötülöklere karşı koruyucu melek olarak, cinsel arzulardan korunmuş bir kutsal bakireliği simgeler. Meryem'in ebedî bakireliğine, günahsızlığına, insanlarla İsa ya da Tanrı arasındaki aracılığına, göğe yükselişine ve İsa'dan başka çocuk doğurmadığına inanılmıştır (Çinpolat, 2022, s. 186). Görseldeki mavilik ise İsa'dan sonra Meryem'in de gökyüzüne yükseldiğinin sembolik tanımıdır. Bu sembolizm, anne ve oğulun zafer kazanacağı ve kutsal bir bütünlük oluşturduğunun işareti olarak karşımıza çıkar. Görseldeki mavilik ise İsa'dan sonra Meryem'in de gökyüzüne yükseldiğinin sembolik tanımıdır. Bu sembolde anne ve oğulun zafer kazanacağı bir işarettir. Bu sahnede karakterden biri Meryem figürüne ok atar ve Meryem'in yüzü yere düşer. Ardından diğer karakter manastırın tavanına kâseyi tutar.

Tablo 8. Görsel 17 ve 18'in göstergebilimsel analizi

Gösterge	Nesne	Nesne	Nesne
Gösteren	Meryem Figürü	İsa Figürü	Ekmek
Gösterilen	Kutsal bakire, melek	Zafer, oğul, Tanrı'nın vahyi, gökyüzüne yükseliş	Tanrı İsa'nın nimeti, yaşam ekmeği, beden

Ekmek, Bahçe ve Cennet. Filmin anlatısı içerisinde pek çok yerde gördüğümüz ekmeğin imgesi, Mesih Tanrı İsa'nın ekmeği olarak da bilinir. Ozan Sayat Nova'nın çocukluğuna ilişkin anıları içeren bir sonraki sahnede anne ve babanın bir ekmeği tuttuğu görülür (Görsel 18). Hemen arkalarında yerlere ve iplere serilmiş ekmeğin göze çarpar. Hıristiyan kültürü ve ikonografisi ve onun verdiği nimetleri pek çok biçimde sembolize eder. Hıristiyan kültürüne göre ekmeğin imgesi kutsal bir nimet olarak referans edilir. Bu kutsal ekmeğin hikâyesi, Hz. İsa ve öğrencilerinin yanına gelen topluluğu doyurduğu ve bunun yanı sıra ekmeğin arttığı bilinir. Hz. İsa ekmeği eline alarak dua eder ve ekmeği öğrencilerine bölüp dağıtır. Ardından "Alın yiyin, bu benim bedenimi temsil eder" der (Matta, ss. 26-27). Filmin birçok sahnesinde kâse sembolünü de görürüz. Kâse, İsa çağında ve Hıristiyan toplumunda önemli bir yeri teşkil eder. Görseldeki karakter, kâsenin içindeki arpayı diğer elindeki kâsenin içerisine döker. Yine aynı şekilde bu karakter ekmeğin üzerine toprağı döker. Bilindiği üzere kâsenin içindeki arpa ekmeği simgeler. Hz. İsa, kâseyi alarak şükreder ve öğrencilerine "bundan hepiniz için, çünkü bu günahların bağışlanması için, birçok insan uğruna dökülecek olan kanımı, 'ahit kanımı' temsil eder" der (Matta, ss. 27- 28-29). Karakter de kederini, üzüntüsünü kâse ve içindekiyle özdeşleştirir.

Parajanov, şiirsel bir gerçekçilikle işlediği filmi içerisinde Ozan Nova'nın yaşamındaki kırılma noktalarını imgesel bir dille sunar. Yönetmen, şairin iç dünyasını hayal gücüyle harmanlar ve minyatür geleneğine dönüştürür. Filmin sonuna geldiğimizde yeşil elbisesiyle başında gül

Görsel 19. Sergei Parajanov, *Narin Rengi*, 15' 36"

yapraklı bir kadın görülür (Görsel 19 ve 20). Kadın iki kolunu sağ ve sol tarafa uzatır. Sağ kolunun üstünde beyaz tüylü horoz, sol elinde de hançer vardır. Kadının arkasındaki duvarda kıvrımlı yapraklı bir dal görülür. Hemen çaprazında iki karakter yer alır. Karakter, beyaz elbiseli kişiye ekmek verir. Kadın bahçeyi ve cenneti, duvardaki dal da yaşam dediğimiz zeytin ağacını temsil eder. Yine Hz. İsa'ya gönderme yapılır; İsa, Getsemani denilen yere gelir, dua eder ve içini sıkıntı kapladığını söyler. Yanında bulunanlara “ölesiye bir keder içindeyim, mümkünse bu kâse benden geçip gitsin” der (Matta, s. 36-37-38). Burada yine kâse sembolü Hz. İsa'nın kanını simgeler. Petrus inkâr eder, İsa için “ben bu adamı tanımıyorum” der (Matta, s.73-74). Tam o sırada horoz ötmeye başlar. Petrus, İsa'nın dediğini hatırlayarak ağlamaya başlar. İsa'nın çarmıha gerilmesiyle birlikte onun kanı günahlarının kaldırıldığına ilişkin imgesel bir anlatımla sunulur. Böylelikle yaşam ağacından yemek hakkı kazandığı bilinir. Filmde de hem İsa'nın hem ozanın hem de Hristiyanların kurtuluşa erdiğini, onların da günahlarının silineceği, Tanrı'nın bağışlayacağını ve nimetlerinden yararlanacağı inancıyla dua ederler. Aynı zamanda Tanrı'ya övgüler getirilir.

Filmin son sahnesinde yeşil kıyafetli kadın, mavi küpün içindeki nar suyunu diğer karakterin üzerine döker (Görsel 20). Kadın burada da bahçeyi sembolize eder. Duvardaki kıvrımlı dal ise bir ağacı temsil eder. Nar suyunun rengiyle de Sayat Nova'nın ölümüne duyulan üzüntüyü şiir ve imgesel anlatımlarla gösterir. Küpün maviliğiyle gökyüzünü özdeşleştirir. Hz. İsa hayattayken gökyüzüne yükselişine dair atıfta bulunulur. Yine burada nar suyu, nar sembolünde olduğu gibi keder, acı ve üzüntüye karşılık gelir.



Görsel 20. Sergei Parajanov, *Narın Rengi*, 15' 57"

Tablo 9. Görsel 19 ve 20'nin göstergebilimsel analizi

Gösterge	İnsan	Nesne	Hayvan	Nesne
Gösteren	Kadın	Dal	Horoz	Nar suyu
Gösterilen	Bahçe, cennet	Yaşam ağacı, zeytin dağı	Gün doğumu, övgü, bağışlanma, inkâr	Ölüm, kader, üzüntü ve acı

Sonuç

Sergei Parajanov'un *Narın Rengi* filmi, göstergebilim ve sinema ilişkisini derinlemesine inceleyen, görsel ve sembolik zenginlikleriyle dikkat çeken bir eserdir. Parajanov, bu filmde benzersiz bir sinema dili oluşturarak, görsel imgeler ve semboller aracılığıyla derin anlamlar yükler ve izleyicileri bu zengin sembolik dünyaya davet eder. Filmde her bir nesnenin ve imgenin çok katmanlı anlamlar taşıdığı görülür. Örneğin, filmde sıkça karşımıza çıkan nar imgesi, bereket, kutsallık, yaşam, acı ve hüznün gibi birçok farklı anlamı içinde barındırır. Bu meyve, aynı zamanda Hıristiyan kültüründe Meryem'in İsa'yı dünyaya getirirken çektiği acıları ve sıkıntıları sembolize eder. Parajanov, bu semboller aracılığıyla, sadece Sayat Nova'nın hikâyesini anlatmakla kalmaz, aynı zamanda daha geniş bir kültürel ve dini bağlamda anlamlar yaratır.

Filmdeki diğer semboller de benzer şekilde çok katmanlı anlamlara sahiptir. Örneğin, balık imgesi, Hıristiyan kültüründe İsa'yı ve ona inananları temsil ederken, haç sembolü ise İsa'nın çarmıha gerilişini ve Hıristiyan inancının merkezini simgeler. Film, görsel imgeler ve semboller aracılığıyla anlam üretir ve izleyicileri, sadece gözlerinin gördüğü yüzeyin ötesine bakmaya teşvik eder. Bu eser, sinemanın sadece bir eğlence aracı olmadığını, aynı zamanda kültürel, dini ve tarihsel anlatıların güçlü bir aracı olduğunu gösterir. Parajanov'un bu benzersiz eseri, sinema ve göstergebilim arasındaki derin ve karmaşık ilişkiyi ortaya koyar ve izleyicilere, görsel bir sözün yanı sıra, düşünce ve duygusal etkileşim için zengin bir alan sunar.

Barthes ve Peirce'in göstergebilim yaklaşımları, Parajanov'un *Narın Rengi* filmindeki imgelerin çok katmanlı ve çok anlamlı doğasını anlamlandırmak için birleştirilmiştir. Barthes'ın denotasyon ve konotasyon kavramları, imgelerin yüzeysel ve derin anlamlarını keşfetmemize yardımcı olurken, Peirce'in ikon, indeks ve sembol sınıflandırması, bu imgelerin nasıl anlam kazandığını ve izleyiciye nasıl iletildiğini anlamamıza olanak tanır. *Narın Rengi* filmi, göstergebilim çözümlemesi sonucunda, Ermeni ozanının yanı sıra, Hıristiyanlığın kutsal figürleri olan Hz. İsa ve annesi Hz. Meryem'i betimleyen sembollerle zenginleştirilmiş bir eser olarak öne çıkar. Yönetmen, anlaşılması zor olan minyatür geleneğini yansıtan unsurları da eserine dâhil ederek, imgesel anlatımıyla sinema dilinde farklı bir yol izlemiştir. Filmdeki dini öğeler, Hıristiyanların kutsal kabul ettikleri olağanüstü görüntüleri ve bu görüntülerin çeşitli anlatımlarını içererek, kültürel çeşitliliğe bir atıfta bulunur. Parajanov, bu filmde biyografik bir esinlenmeden ziyade, kendi yaratıcılığını ve görsel betimlemelerini ön plana çıkararak, izleyicilere masalsi bir anlatım sunar. Filmde diyalog ve kamera hareketlerinin eksikliği, eserin bütünlüğünü etkilemiş gibi görünse de yönetmenin özgün mekân kullanımı ve simgesel dili, filmin nitelikli bir yapıt olmasını sağlar. Parajanov'un diğer filmlerinde olduğu gibi, *Narın Rengi*'nde de gerçek mekânları kullanarak seyircilere benzersiz bir görsel deneyim sunar. Yeterli ışık ve özel efekt kullanımı olmamasına rağmen, yönetmenin bu yaratıcı yaklaşımı, filmi sinema sanatının özgün örneklerinden biri haline getirir.

Narın Rengi, Parajanov'un sinemasının özünü teşkil eden ruhsal arayış ve kişisel ifade özgürlüğü üzerine kuruludur. Film, geleneksel Ermeni kültürünün ve dini simgelerin zenginliğini

kullanarak, izleyicilere mistik ve metaforik bir dil sunar. Bu bağlamda, filmdeki ana tema; insanın içsel dünyası ve ruhani yolculuğudur. Parajanov, Sayat Nova'nın hayatını ve şiirsel ruhunu, dini ve kültürel imgeler aracılığıyla anlatarak, bu yolculuğu görsel bir şiire dönüştürmüştür. Filmin ana problemi ise, bireysel ifade özgürlüğü ve sanatsal yaratıcılığın, baskıcı sosyo-politik koşullar altında nasıl şekillendiğidir. Parajanov, bu filmle, kendi yaşamından parçalar sunarak, sanatın özgürleştirici gücünü ve baskılara karşı direnç gösteren bir sanatçının portresini çizer. Sayat Nova'nın hayatı boyunca yaşadığı dönüşümler, eserin göstergeler aracılığıyla anlatılan ana anlamını oluşturur: Ruhun özgürleşme arzusu ve sanatsal ifadenin kurtarıcı gücü.

Göstergebilimsel açıdan, *Narın Rengi*, izleyicinin aktif katılımını gerektiren, çok katmanlı ve sembolik bir yapıttır. Parajanov'un bu filmi, sinemanın dilini ve anlatı olanaklarını genişletmiş ve sinema göstergebilimi açısından önemli bir çalışma olarak kabul edilmektedir. Film, görsel ve işitsel göstergeler aracılığıyla zengin bir anlam dünyası sunar ve izleyicinin bu göstergeleri deşifre ederek kendi anlamını oluşturmasını bekler. Bu eser, sinemanın sadece bir eğlence aracı olmadığını, aynı zamanda kültürel, dini ve tarihsel anlatıların güçlü bir aracı olduğunu gösterir. Parajanov'un bu benzersiz eseri, sinema ve göstergebilim arasındaki derin ve karmaşık ilişkiyi ortaya koyar ve izleyicilere, görsel bir şölenin yanı sıra, düşünce ve duygusal etkileşim için zengin bir alan sunar.

Kaynakça

- Abiha, B. Ç. (2012). Mitolojiden Tarsus'a bir sembol: Yılan ve Şahmaran. Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi.
- Andrew, J. D. (2007). *Sinema kuramları*. İzdüşüm Yayınları.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (1994). *The semiotic challenge*. University of California Press.
- Bush, S., Erlich, A., Prather, L., & Zeira, Y. (2016). The effects of authoritarian iconography. *Comparative Political Studies*, 49(13), 1704-1738. <https://doi.org/10.1177/0010414016655538>
- Çinpolat, S. (2022). Meryem'in Hıristiyanlıktaki konumuna Katolik ve Protestan bakışı. *Kilitbahir Dergisi*, 20, 183-198. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6350545>
- Çoraklı, B. (2020). Anadolu Selçuklu sanatında Ab-ı Hayat sembolizmi. *Art-e Sanat Dergisi*, 13(25), 189-210.
- Drechsler, S. (2023). Cultural syncretism and interpicturelity: The iconography of throne benches in medieval Icelandic book painting. *Culture*, 1-19. <https://doi.org/10.1515/culture-2022-0166>
- Eco, U. (1985). Sinemanın göstergebilime katkısı üzerine. O. O. Seçil Büker (Ed.), *Sinema kuramları* içinde (pp. 263-280). Dost.
- Efird, R. (2018). Sergei Parajanov's differential cinema. *Film-Philosophy Journal*. <https://doi.org/10.3366/FILM.2018.0090>
- Erkman-Akerson, F. (2005). *Göstergebilime giriş*. Multilingual.
- Ersoy, N. (2007). *Semboller ve yorumları I-II*. Dönence Yayınları.
- Harman, G. (1985). Göstergebilim ve sinema: Metz ve Wollen. O. O. Seçil Büker (Ed.), *Sinema kuramları* içinde. (pp. 249-262). Dost.
- Kayalı, Y. (2016). Hint ve Türk mitolojilerinde balık motifi. *Akademik Bakış Dergisi*, 58, 252-265.
- Kayahoğlu, S. (2023). İkonolojik bir biçim olarak nar ve sanatsal temsillerde kadın-nar alegorisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 31, 167-191.

- Kutbay, A. (2019). New York'ta Beş Minare ve Mucize filmine göstergebilimsel bir bakış. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Doğu Akdeniz Üniversitesi.
- Kitâb-ı Mukaddes. (2001). Matta (ss. 1229-1276). Yeni Yaşam Yayınları.
- Metz, C. (1982). *The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema*. Indiana University Press.
- Metz, C. (1974). *Film language: A semiotics of the cinema*. Oxford University Press.
- Metz, C. (1968). The syntax of the film. *Diacritics*, 4(1), 33-40.
- Oymak, İ. (2002). Gökçeada Hıristiyanlarında kurban geleneği. *Dini Araştırmalar*, 4(12), 169-180.
- Parajanov, S. (Yönetmen). (1964). *Tini Zabutykh Predkiv* [Unutulmuş Atalarımızın Gölgeleeri]. Soviet Union: Dovzhenko Film Studios. (Sinema Filmi).
- Parajanov, S. (Yönetmen). (1969). *Sayat Nova* [Narın Rengi]. Soviet Union: Armenfilm. (Sinema Filmi).
- Parajanov, S. (Yönetmen). (1984). *Ambavi Suramis Tsikhitsa* [Suram Kalesi Destanı]. Soviet Union: Georgian-Film. (Sinema Filmi).
- Parajanov, S. (Yönetmen). (1988). *Ashik Kerib* [Âşık Garip]. Soviet Union: Georgian-Film. (Sinema Filmi).
- Parsa, S. (1999). Televizyon göstergebilimi. *Kurgu Dergisi*, 16, 16-47.
- Patacı, B. (2021). Sembolizm ve kristoloji: Yuhanna İncili'nde İsa tasviri. Milet ve Nihal Yayınları.
- Peirce, C. S. (1982). *Writings of Charles S. Peirce* (Cilt 1).
- Reynolds, L. J. (1997). American cultural iconography: Vision, history, and the real. *American Literary History*, 9(3), 381-395.
- Rıfat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. Su Yayınları.
- Rıfat, M. (1989). *Genel göstergebilim sorunları*. Sözcü Yayınları.
- Saussure, F. de. (1985). *Genel dilbilim dersleri* (Çev. Berke Vardar). Birey ve Toplum.
- Sivas, Â. (2012). Göstergebilim ve sinema ilişkisi üzerine bir deneme. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21, 527-538.
- Steffen, J. (2013). *The cinema of Sergei Parajanov*. University of Wisconsin Press.
- Taş, T. & Özcan, F. (2015). MS 4.-7. yüzyıllar arasında haç motiflerinin gelişimi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21, 247-275.
- Usitalo, S. A. (2014). *The cinema of Sergei Parajanov*. Wisconsin University Press.
- Walker, B. (1988). *The woman's dictionary of symbols and sacred objects*. Harper Collins.
- Wollen, P. (1969). *Signs and meaning in the cinema*. Secker & Warburg.
- Wollen, P. (1972). The auteur theory. In P. Wollen (Ed.), *Readings and writings: Semiotic counter-strategies*. Verso.
- Yılmaz, S. (2022). Paganizm'den Hıristiyanlığa geçmiş semboller (I. ve V. yüzyıl). İKSAD Publishing House.
- Xie, P. F. (2006). The development of cultural iconography in festival tourism. In *Tourism and social identities: Global frameworks and local realities* (pp. 125-136).
- Zenbilci, İ. (2021). Bizans el yazmaları ile ilişkili terimler ve terminoloji sorunu. *Avrasya Terim Dergisi*, 9(1), 33-57.