

SİNEMADA ANLAMIN OLUŞMA SÜRECİNE BİR ÖRNEK: NERDESİN FİRUZE

Canan Uluyağcı*

ÖZET

Filmin kendine özgü bir dili vardır. Sinema kendi dili içerisinde anlamı oluşturmak için pek çok göstergeden yararlanır. Yönetmen de yapıtıyla izleyicilere iletmek istediklerini bu göstergeler aracılığı ile aktarır. Böylece görüntünün düzenlamalarının arkasında yatan yananamlar aracılığıyla filmin yeniden okunmasına ve iletinin izleyiciye ulaşarak anlamın oluşmasına neden olur.

Bu çalışmada sinemada anlamın oluşma sürecindeki göstergeler Nerdesin Firuze adlı film örnek alınarak incelenmiştir. Filmdeki göstergeler çözümlenmeye çalışılarak filmin anlamının oluşma süreci ortaya konulmuştur. Filmin içinde yer alan ünlüler, renkler, sayılar ve günler, yönetmenin filmin içindeki varlığı gibi göstergeler ele alınmış ve anlamın oluşma süreci irdelenmiştir. Çözümleme göstergebilimsel yönetime dayandırılmıştır.

Anahtar sözcükler: anlam, anlamlama, gösterge, yananlam, düzenlam, göstergebilim, sinema ve anlam.

PROCESS OF MAKING MEANING IN CINEMA: THE EXAMPLE OF “NERDESİN FİRUZE”

ABSTRACT

Each film has a unique language. Cinema utilises many different signs in order to signify deeper symbolic meanings. The director conveys what he or she wants to say by use of their signs. The film is re-read through the connotations which are underlying the denotations of the visual, and this conveys the message to the audience, causing the meaning to be created.

In this study, signs that create meaning have been studied on the example of the film “Nerdesin Firuze”. Signs such as celebrities, colours, numbers and days and the presence of the director within the film have been considered in order to analyze the process of meaning forming. The analysis has been based on semiology methods.

Keywords: meaning, signification, sign, connotation, denotation, semiology, cinema and meaning.

GİRİŞ

Yaşam içerisinde insanlar pek çok ileti ile karşılaşmaktadırlar. Bu iletileri yayan kaynaklardan biri de kuşkusuz filmlerdir. Kendine özgü bir dili olan filmler bir iletişim dizgesi olarak kabul edildiğinde filmlerin tıpkı yazılı bir metin gibi okunabileceği gerçeği ortaya çıkmaktadır. Yönetmen, oyuncu, senaryo yazarı yapıtlarıyla izleyiciye duygu ve düşüncelerini aktarmak istemektedirler. Böylece sinema da kendi dili ve anlatım olanakları içerisinde anlamı oluşturmak için pek çok göstergeden yararlanır. Filmin anlamının oluşması sürecinde renkten alıcı devinimlerine dek pek çok gösteren ile karşılaşmak olanaklıdır. Bu gösterenler izleyiciye filmi yeniden okuma ve yaratma sürecinde yol gösterici niteliktedir. Film bir

metin olarak okumanın yöntemlerinden biri göstergebilimsel yöntemdir. Bu çalışmada da göstergebilimin terimlerinden yola çıkılarak bir okuma biçimi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

Göstergebilim, gösterge dizgesi oldukları açık seçik görülen dizgeleri incelemekle kalmaz, tüm kültür görüngülerini gösterge dizgeleriymiş gibi ele alır. Bunu yaparken kültürün temelinde bildirişim olduğu varsayımından yola çıkar (Erkman 1987: 87). Göstergeler bazen belli bir topluluğun üyelerinin dışında kalanlar tarafından bilinmeyebilir (Başkan 1988:66). Bir toplumda kadınların elini öpmek saygı göstergesi olurken başka bir toplumda saygısızlığın göstergesi olabilir. Buna karşılık, bazı göstergeler statü göstergesi olarak kullanılabilir. Örneğin lüks bir arabaya binmek gibi. Bu durumda göstergelerin kültürel olgulara dayandı-

* Yrd. Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi

ğını söylemek yanlış olmayacaktır. Eco'nun tanımıyla göstergebilim, tüm kültürel olguları (yani toplumsal uzlaşımlara dayanarak birbirleriyle ilişki kuran insanların söz konusu olduğu durumları) iletişim süreçleri sayar ve inceler (Aktaran Erkman: 1987: 32). Göstergebilim, insanın gösterge oluşturma, göstergelerle dizge kurma ve bunlar aracılığıyla iletişim sağlama mekanizmasını araştırır (Erkman,1987: 22).

Bu durumda sinemada göstergebilimin çalışma alanlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır Sinema göstergebilimi, günümüz film kuramları ve eleştirisinde önemli bir etkiye sahiptir. Filmin temel anlamsal malzemesinin değerlendirilmesi açısından göstergebilim önemli bir yaklaşım olarak ele alınmaktadır. Göstergebilim film eleştirisinde yaratıcı bir sanatçı olarak yönetmenin kişiliğinden ve ürettiği anlamlardan çok filmsel anlamlandırma sistemi üzerinde durmaktadır. Filmlerin iletilerinden çok bu iletilerin üretilmesini sağlayan anlamlandırma sisteminin incelenmesiyle eleştirel bir yönelim farklılığı ortaya koymaktadır. Göstergebilimsel bakış açısı, yeni bir tür anlamın ortaya çıkmasına, metnin dışında değil metnin içinde var olan bir anlam yaratılmasına olanak tanımıştır (Özden 2004: 137-140). **Nerdesin Firuze** adlı film üzerine yapılan çalışmada da bu gerçekten yola çıkılarak film bir metin olarak ele alınmış ve filmin anlamını oluşturan göstergeler çözümlenmeye çalışılmıştır.

Yapılan çalışmada filmde yer alan gösterenler şöyle sınıflandırılmıştır: Dokuz bölümden oluşan filmin her ayırımının başında yer alan ve bölümleri birbirine bağlayan ünlüler ve onların ünlü oldukları dönemler içinde ne ifade ettikleri, renkler, sayılar ve anlamı oluşturma sürecinde yönetmenin film içindeki konumu olarak ele alınmıştır. Bu gösterenler filmin içeriği ile ilişkilendirilerek anlamın oluşma süreci irdelenmeye çalışılmıştır.

1. ANLAMIN OLUŞMA SÜRECİ

Sabah kalktığımızda, gardrobumuza bakarız ve üzerimize giyebileceğimiz bir şeyler ararız. Kot pantolon ve tişört giymeye karar verebiliriz. Üzerine ceket, ayağımıza bot giyebiliriz (Morgan ve Welton 1992:2). Böylece biz günlük yaşamımıza başlarken bir seçme ve düzenleme işlemi gerçekleştiririz ve karşımızdaki insana

giyimimizle bir şeyler anlatabiliriz. Bu seçme ve düzenleme işlemi giyimden- yeme içme biçimimize kadar sürer. Böylece biz bir iletişim biçimi gerçekleştirmiş oluruz. Eşdeyişle bir anlam oluştururuz ve karşımızdaki insana kendimiz ve içinde yaşadığımız kültürel ortam hakkında bir bilgi iletmiş oluruz.

Bu bağlamda anlam olarak adlandırılan şeyler, onları taşıdığı öne sürülen kimi nesne, durum ya da olaylara belli bir tutarlılık içinde bağlayan olgulardır. “ Bir şeyin anlamlı olması” diye betimlenen durumun en önemli yönünü bu bağlantılar oluşturmaktadır. Yaşamın sürdürülebilmesi açısından iletişim davranışının nedenli önemli olduğu bilinmektedir. Canlılar, başkalarının gözlemine kapalı olan duyu, istek veya düşüncelerini iletmeleri gerektiğinde, bunu anlam ile onun taşıyıcısı arasındaki böylesi bağlantılardan yararlanarak gerçekleştirmektedirler (Denkel 1996: 39).

Dolayısıyla iletişimin gerçekleştirilebilmesi için anlamın oluşturulması gerekmektedir. Bunun için gösterge adı verilen birimlerden yararlanarak bir ileti yaratmamız gereklidir. Bu ileti, kaynağın ilk anda oluşturduğu anlamla şu ya da bu biçimde ilişkisi olan alıcıda kendine ait bir anlam yaratmaya neden olabilir. Böylece hem kaynağın hem de alıcının yüklediği anlamlar birbirine yaklaşırlar (Fiske 1990:61). Göstergeyi tanımlamak gerekirse şöyle bir tanım yapmak olanaklıdır. “Kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan her aracı göstergedir” (Erkman 1987: 10).

Anamlama ise bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı, bir olayı, bunları anlığımızda canlandırabilecek bir göstergeye bağlayan oluştur. Örneğin, bir bulut yağmur göstergesi, “at” sözcüğü bir hayvanın göstergesidir. Buna göre göstergenin uyarıcı bir şey olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Gösterge, anlıksal imgesini canlandırdığı bir başka uyarana bağlı bir uyarandır. O zaman anlamlama ruhsal oluştur, her şey anlıkta olup biter (Guiraud 1975: 15-16). Kısaca bir göstergede, gösterenle gösterilen arasındaki ilişkinin kurulmasına anlamlama denmektedir. Bir göstereni gördüğümüzde, duyduğumuzda onun gösterileni yani anlamı anlığımızda oluşur. Örneğin, sinemada ev gördüğümüz zaman, bu görüntüsel imge bizde ev kavramını oluşturur. Dolayısıyla ev görün-

tüsü ile ev kavramı arasında bir bağ oluşturulur. Böylece anlamlama süreci gerçekleşmiş olur (Erkman 1987: 63).

Anlamlama sürecinin gerçekleşebilmesi için iki uzantıdan söz etmek gerekir. Bunlar düzanlam ve yananlam düzlemleridir. Düzanlam, belli bir toplulukta, iletişim açısından, bir ortak payda oluşturmaktadır. Belli bir dilsel göstergeyle karşılaşan bireylerin, kuşku duymadan yaptıkları ortak yorum, o göstergenin düzanlamıdır (Erkman 1987:73). James Monaco'ya göre düzanlam anlamak için hiç zorlanmadığımız anlamdır (Aktaran Büker 1991: 53). Örneğin yönetmen bir kadın göstermek isterse bir kadın, bir çocuk göstermek isterse bir çocuk gösterir (Büker 1991:53). Bunlar görüntünün düzanlamıdır. Eşdeyişle düzanlam gösterenle aynı şeydir.

Anlamlama sürecinin önemli ikinci uzantısı yananlamdır. Yananlam, göstergenin, kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimi betimlemektedir. Bu, anlamların öznelliğe ya da en azından öznelerarasılığa doğru kaydığı andır. Bu anda yorum, yorumlayıcıdan etkilendiği kadar nesne ya da göstergeden de etkilenir (Fiske 1990: 116). Yananlam şifrelerinin anahtarları genellikle başka dizgelerde bulunur. Reklam gibi bazı iletişim dizgelerinin yananlamları çok kolay çözülebilir. Ancak bazı sanat yapıtlarının yananlamlarını çözümlenmek oldukça güçtür. Bu durumda sanat yapıtı anlaşılabilirliğini yitirir. Bu yüzden her sanat yapıtlarının yeniden okunup üretilebilmesi için yananlamlarının şifrelerinin mutlaka çözünürlük taşıması gerekmektedir (Erkman 1987: 80). Kuşkusuz bu yananlamların okunabilmesi için ilişkilendirilen başka kültürel göstergelerle de bağlantıların kurulması gerekmektedir.

2. SİNEMADA ANLAMIN OLUŞMA SÜRECİ

Anlamın oluşma sürecinde görsel dile bakıldığında yukarıda sözü edilen göstergelerle ileti yaratma durumu geçerliliğini korumaktadır. Ancak anlam bir dil aracılığıyla var olabildiği için dil içindeki ilişkilere bakmak gereklidir. Sinemada bu ilişkileri önce yönetmen sonra izleyici kurmaktadır. Çeşitli nedenlerle yönetmenin kurduğu ilişkilerle izleyicinin kurduğu

ilişkiler çakışmayabilir. Örneğin, yönetmen görüntüyü düzenlerken gösterenlerini seçer. Sözelimi yönetmen belirli bir amaçla kırmızıyı yeğleyebilir. İzleyici aynı toplumsal ve kültürel ortamın bir üyesi olmadığı sürece kırmızının anlamına ulaşamaz. Açıkçası yönetmenin amaçladığı anlama ulaşamaz. Yönetmen kurduğu anlam doğrultusunda görüntüsünü düzenler. Görüntü onun için sonuç, izleyici içinse bir başlangıçtır. Kırmızının anlamı konusunda toplumsal bir uzlaşım varsa, başka bir deyişle kırmızı bir koda dönüşmüşse izleyici kodu kolayca açıklama olanağına sahip olur (Büker 1991:5-11). Kısaca anlamı oluşturan kodları açıklayabilmenin koşullarından biri belki de en önemlisi kültürel uzlaşılardır. Bu çalışmada da aynı ilke gözönüne alınmıştır.

Sözlü dilde uzlaşmaları kırmak çok kolay değildir. Bir anlatımın yerine öbürünü geçirmek sözlü dil açısından oldukça zor bir süreçtir. Ama sinemada yönetmenler gösterenleri (renkler, açılar, alıcı devinimleri, v.b) sık sık değiştirme olanağına sahiptirler. Böylece izleyici kendi toplumsal ve kültürel ortamından ötürü yönetmenin amaçladığı anlama değil, kendi çağrışımları ile filmi yeniden kurma olanağına sahip olmaktadır (Büker 1991: 12). Film göstergebiliminin temel sorunu filmsel anlamlama konusudur. Filmsel anlamlama (signification), anlamın temel birimi olan göstergelerin (sign) birbirleriyle olan ilişki biçimlerinden ortaya çıkmaktadır. Göstergebilimsel tanımlama içinde, gösterge, gösteren (signifier) ile gösterilen (signified) birleşiminden oluşan temel anlamlama birimleridir. Filmsel anlamlama ise gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin kurulmasıyla anlamın üretilmesi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Anlamlama süreci içerisinde gösterge bir nesneyi, kavramı, düşünceyi, duyguyu anlıkta canlandırabilecek bir göstergeye dönüşmektedir (Özden 2004: 144-145). Ancak, yukarıda da değinildiği gibi sinemanın anlatım araçlarının farklı olmasından dolayı sinema göstergebilimi kendi dilini oluşturma yoluna gitmiştir.

Metz dilbilimin temellerine başvurarak sinema dilinin sözlü dillerden ne denli ayrılmış olduğunu vurgulamaya çalışmıştır. Metz'e göre sözlü dillerin işleyiş biçiminin sinemaya aktarılmasına gerek yoktur. Çünkü sinemada ağaç göstermek isteyen yönetmen ağaç göstermek zorun-

dadır. Yani görüntü hem gösteren hem de gösterilen konumdadır. Bundan dolayı sinema güçlü bir anlatım aracıdır. Sinemada anlatım-sallık doğal dünyadan kaynaklanır. Yönetmen bu doğal anlatımlı görüntüleri dilediğinde kullanır onları sözcükler gibi düzenler (aktaran Büker 1991:40). Böylece sinema dilinin farklılığı ortaya konmuş olur. Dolayısıyla sinemada anlamın oluşma süreci sözlü dillerden farklı olarak gündeme gelmektedir. Bu noktada sinema göstergebilimi araya girerek filmlerin bir metin olarak okunmasına yardımcı olmaktadır.

Günümüzde göstergebilim, sinema ve diğer görsel sanatların dile benzerliğinden yola çıkarak ilginç bir yaklaşımda bulunmuştur. Dilbilimci Ferdinand de Saussure bu yüzyılın başında göstergebilimin temellerini oluşturmuştur. Saussure dili iletişim kodlarının birkaç sisteminden sadece biri olarak görmüştür. Bu durumda göstergebilim yalnız dilbilimin alanlarından biri değildir. Sinemanın grameri yoktur ama kod sistemi vardır. Sinema aynı zamanda diğer iletişim sistemlerinin kod ve göstergelerinden de yararlanma olanağına sahiptir. Anlatıya ya da resme ait olan en özgül kodlar bile sinemada kullanılabilir (Monaco 2002:65). Göstergebilimsel bir eleştiri yapan eleştirmen filmel anlamı ortaya çıkarabilmek için, filmel anlatı sistemini, filmel kodları çözümlenmek ve anlamın bunlar aracılığıyla nasıl oluşturulduğunu çözmek durumundadır (Özden 2004:146).

Göstergebilimsel yaklaşım gündemde olan bir konudur. Göstergebilimciler sinemanın bir dil olduğu gerçeğinden yola çıkarak sinemayı yetkin bir biçimde anlamaya çalışmaktadırlar. Bundan dolayı sinemadaki anlamlama süreçlerinin betimlenmesi gerekmektedir. Sözlü dili anlamak için nasıl sözden yola çıkılıyorsa sinema dilini anlamak için de filmde yola çıkmak gereklidir. Bu yüzden göstergebilimsel yaklaşım filmin iletilerini ortaya çıkaran ya da yöneten kurallar üzerine yoğunlaşmıştır. İletiyi oluşturan yapı ele alındığı için araştırmacı tek bir filmi metin olarak ele alabileceği gibi bir dizi filmi de metin olarak ele alıp çözümlenme olanağına sahip olmaktadır. Bunun için toplumbilim, ruhbilim, estetik, tarih gibi bilimlerin yöntemlerine değil verilerine dayanabilir (Büker 1984: 208-209).

Araştırma nesnesi olarak ele alınan **Nerdesin Firuze** adlı filmde de filmi oluşturan kodları bulmak ve okumak olanaklıdır. Görüntüsel bir gösterge olarak ele aldığımız filmde yer alan göstergeler içerik ile bağlanarak düzenlenmelerinden ayrılarak araştırmacıya yananlamsal düzlemde okuma olanağı sunmaktadır. Böylece film iletilisini oluşturan kodlar çözümlenerek filmde anlamın oluşma süreci irdelenmiştir. Bu nedenle film içinde yer alan ünlüler filmin içeriği ile bağlantıları kurularak çözümlenmiştir. Aynı şekilde renklerin ve sayıların anlamlarına ulaşarak bu göstergelerin film içinde ne anlamlara geldiği araştırılmıştır. Böylece yukarıda değinilen göstergeler aracılığı ile filmin okunması sağlanmıştır. Film iletilisinin kodlarının çözümlenmesinde kendine özgü anlamlar içerdiği varsayılan göstergeleri aşağıda yer alan başlıklar altında okumak olanaklı duruma gelmektedir.

2.1. Ünlüler Geçidi

Bir müzikal ürün içinden çıktığı toplumsal yapının özelliklerini yansıtır. Bu anlamda müzik toplumsal olanla ve anlamlarla iç içedir. Özellikle kültürel anlam dünyasının anlaşılmasında önemli veriler sunar (Işık ve Erol 2002: 53). Aynı şekilde yıldızın da anlatım aracına dönüşmesi toplumbilimsel bir olgudur. Yıldız içinden çıktığı toplumdan bağımsız olarak ele almak olanaksızdır. Çünkü yıldızlar toplumun düşlerinin, gereksinimlerinin dolaylı ya da dolaysız yansılardır (Büker ve Uluyağcı 1993: 11). Dolayısıyla “ün” sahibi olmuş ve olmak için çabalayan kişiler için de yıldız olmanın koşulları işlemektedir.

Nerdesin Firuze adlı film de ünlü olma yolunda ilerleyen bir şarkıcının serüvenini anlatır. Filmin her bölümü dönemine damgasını vurmuş bir şarkıcı ile açılır. Filmde yer alan şarkıcılar var oldukları dönem içerisinde bir anlam oluşturmaktadırlar. Böylece hem bireysel kurtuluşun hem de “ün” sahibi olmanın simgesi haline dönüşen bu şarkıcılar popüler kültürün oluşturduğu kavramlarla birebir örtüşür duruma gelmiştir. Filmde bu anlayıştan yola çıkarak her bölümün başında yer alan şarkıcıların söylediği şarkılarla o bölümün içeriği arasında bir bağ kurmaktadır.

Filmin ilk ünlüsü Erol Büyükburç'tur. Eski tarz bir sahnede "Altın Rüya Yarışması"nın sunar. Pembe giysileri, siyaha boyalı saçları ve siyah gözlüğü ile 1960'lı yıllara izleyiciyi tekrar götürür. Erol Büyükburç farklı giysileri, o güne dek pek de alışık olunmayan bir biçimde şarkıları yorumlaması biraz da Elvis Presley taklidi ile izleyicilerin anlıklarına yazılmış bir yıldızdır. Meriç (1999:197)'e göre 1960'larda genç kızların sevgilisi, konserleri dolup taşan, uğruna parçalanılan, ilk pop yıldızlarımızdan biridir Erol Büyükburç. Bir anlamda Türkiye'de popüler müziğin ilk kült ismi, ilk hit plağın yaratıcısıdır. Erol Büyükburç'u dinlemek gerçekten büyük olay olarak anılmıştır o yıllarda. Çevirdiği filmler kapalı gişe oynarken Türkiye'nin hemen her yerine giderek verdiği konserler tıklım tıklım dolmuştur. **Nerdesin Firuze**'de bir şarkı yarışmasının sunuculuğunu üstlenen Erol Büyükburç ünlü olma kavramı ile de birebir örtüşmektedir.

Erol Büyükburç ile başlayan ayırmda filmin kahramanı Ferhat (Özcan Deniz) izleyici ile tanıştırılır. Almanya'da yaşayan, küçük tavernalarda şarkı söyleyen bir gençtir. Amacı bir gün keşfedilip ünlü olmaktır. Arabeskten rocka kadar her türden şarkı söylediğini ifade etmektedir. Böylece 2000'li yılların ünlüleri arasına Ferhat'ın da katılacağı izlenimi oluşturulmaktadır.

Filmin ikinci ünlüsü günümüzün genç pop şarkıcılarından Emre Altuğ'dur. Emre Altuğ Erol Büyükburç'un sunuculuk yaptığı sahneden, siyah kazağı, siyah pantolonu, siyah bere si ile "Napcaz şimdi?" adlı şarkıyı söyler. Emre Altuğ 2000'li yılların şarkıcılarından biridir ve genç kızların sevgilisidir. Ünlü olmayı şarkı söyleyerek, televizyon dizilerine çıkarak, özel yaşamıyla gündeme gelerek sürdürmeye çalışan bir şarkıcıdır. Emre Altuğ'un parçası izleyiciye ikinci bölüm hakkında bilgi verici niteliktedir. Ferhat ve arkadaşları için işler bu bölümde karışmaya başlar.

Üçüncü şarkıcı başka bir müzik türünde geniş halk kitlelerini belki de değişik yorumu ile izleyicilerin ilgisini çeken Ciguli'dir. Ciguli de Altuğ gibi siyah takım elbisesi ve siyah fötr şapkası ile sahnede yerini alır."Sabır, sabır ya sabır" diyerek filmin üçüncü bölümünün açılışını yapar. Olay örgüsü içeri-

sinde işler karışmaya başlamıştır. Ancak Ciguli söylediği şarkı ile izleyiciye filmin sonu hakkında umut vermektedir. Eğer Ferhat ünlü olma yolunda ki engellere dayanıp, yılmaz ve sabrını koruyabilirse şans yüzüne gülecektir.

Dördüncü bölümün ünlüsü Sezen Aksu ekolünden gelen ve ortamın üzerinde bir izleyici kitlesine seslendiği varsayılan Işın Karaca'dır. Işın Karaca da siyah dekolte kıyafeti ile izleyicinin karşısına çıkar ve "Dinlemezsen neyleyeyim, ummana dalmaya geldim" dizelerini içeren şarkı ile beyazperde de yerini alır. Artık Ferhat için ünlü olma maratonu hızlanmıştır. Umutların tükenmesine karşın Ferhat "ummana dalma" konusunda karardır. Filmin dördüncü bölümü başlar ve Ferhat bir televizyon programında kendisini göstermeyi başarır. Televizyon programının adı "Şansınız bol olsun" dur. Stüdyonun girişinde "ün" yakalamaya çalışan, bir şekilde bu piyasanın içinde yer almak isteyen insanların yaşadıkları gözler önüne serilir. Ayrıca programın asıl konusu sahnelerin "divası" olarak izleyiciye sunulur. Sunucu konuğunu "filmlerinden, şarkılarından, özel hayatından, sansasyonlarından tanıyoruz ..." diyerek takdim eder. Böylece izleyiciye ünlü olmanın kodları da açıklanmış olur. Ferhat bu programda kendisini göstermekle bir umut kapısını aralar. Böylece "koruyucu meleği" Firuze (Demet Akbağ) onu tanıır ve umutların yeniden yeşermesine neden olur.

Perdeye beşinci olarak yansıyan Bulutsuzluk Özlemi adlı gruptur. Yarı Türkçe yarı İngilizce bir parça ile sahnede yerlerini alırlar. Bulutsuzluk Özlemi 1980'lerin ikinci yarısında ortaya çıkan bir gruptur. Giderek daha da arabeskleşen ortamda kocaman bir delik açarak, rock dinleyicisinin uyanmasına neden olmuştur (Meriç 2006). Bu bölümde Ferhat tüm umutlarını yitirmiştir. İntihar etmeyi düşünür. Çünkü sesi güzel olmasına karşın söylediği müzik ile bir şey yapamamış daha doğrusu piyasa koşullarından dolayı kasetini bile çıkaramamıştır. Ama Ferhat'ı bu çıkmazdan Firuze kurtaracaktır. Umut Müzik ile umutların sönmemesi gereklidir. Üstelik onun koruyucu meleği için Sezen Aksu gibi Türk Pop Müziğine damgasını vurmuş bir sanatçı şarkı yapmıştır.

Altıncı bölümün ünlüsü tüm rockçılara, popçulara karşı arabesk müzik ile kitleleri ayağa kaldıran Müslüm Gürses'dir. Işık ve Erol'a göre Müslüm Gürses, arabeskin marjinal noktasını temsil etmektedir. İşsizlerin, "tutunamamışların" ve arabesk adı altında her türlü aşağılanmaya maruz kalan insanların kültürel kodu haline gelmiş bir sanatçıdır (2002: 82). Ayrıca "baba" unvanını hak etmiş bir sanatçıdır. Uğruna can verilenlerdendir. Acı çektirir. Erkektir, sevendir, acı çekendir. Bu yüzden onu dinlerken izleyicinin kendisine jilet atması gerekir (Meriç 1999:202). Bu veriler ışığında Müslüm Gürses siyah kıyafeti ve sigarası ile "Bu sabah yalnız yandım, sensiz olmaz" dizelerini söyleyerek mikrofonun başında yerini alır. Ayrıca Ferhat'ın kaldığı otel odasının duvarlarında Orhan Gencebay'ın, Ferdi Tayfur'un afişleri asılıdır. Artık Ferhat arabesk dünyasının ünlülerinin göstergeleri ile kuşatılmış durumdadır. Bu atmosfer içerisinde Firuze, Ferhat'a aşkını ifade eder ama "Sen bana aşksın" diyerek anlamı başka bir yöne kaydırır.

Müslüm Gürses ile başlayan bu bölüm Ferhat ve arkadaşları için umut ışığının görüldüğü bölümdür. Ferhat sevdiği kadın Melek (Şebnem Dönmez) ile tanışacak, çıkaracağı kasetin adı "Çiçek Bağları" olacak ve işler karıştığında Firuze yardıma koşacaktır.

Özlem Tekin "Gökte yıldız ellidir, Ellusuda bellidir" sözleri ile yedinci şarkıcı olarak sahneye çıkar ve yedinci bölüm başlar. Özlem Tekin genç rockçılardan biridir. Böylece tekrar arabesk dünyasından rock dünyasına izleyici geçiş yapar. İzleyici Ferhat'ın da arabeskten rocka kadar her türden parçayı seslendirebileceğini anımsar. Ancak bu bölümde Ferhat ve arkadaşlarının tüm umutları tekrar sönmüştür. Çünkü Firuze'nin onlar adına bankaya yatıracağı para banka hesabında yoktur. Ferhat artık ne rock ne de arabesk söyleyerek ünlü olamayacaktır.

Bu kez siyah giysileri ile 2000'li yıllardan bir şarkıcı Burcu Güneş "Yanarım derdime" adlı şarkı ile çıkagelir ve sekizinci bölüm başlar. Artık herşey karışmıştır. Firuze'nin şizofreni hastası olduğunu öğrenirler, ardından Melek mafya babasının oğlu Kürşat ile evlenmeye karar verir. Düğün tam bir circunadır. Hamit

(Ata Demirer) sahnede "Maskeli Balo" adlı şarkıyı seslendirir. Böylece bir yandan konukları eğlendirirken bir yandan da insanların toplumsal yaşam içinde taktıkları maskelerine bir gönderme yapar. Aslında bu bölüm maskelerin düşmeye başladığı bölümdür. Ferhat bu bölümde "delikanlılık" imgesine tekrar gönderme yapar. Melih'e (Ragıp Savaş) "Biz delikanlıyız o yüzden kaybediyoruz" der. Birlikte "Delikanlılık dibine vursun" derler ve sahneye çıkarlar. Delikanlılıklarını Müslüm Gürses gibi kanıtladıklarında artık olaylar çözülür ve başarının adımları atılmaya başlanır.

Son olarak Erol Büyükburç sahnede tekrar yerini alır. Mor giysileri içinde "İnleyen naneler ruhumu sardı" parçasını söylemeye başlar. Dokuzuncu bölüm başlamıştır. Bu bölümde gerçekten tüm karakterlerin ruhları inleyen naneler ile dolmuştur. Yönetmen Seyfi'nin (Ruhi Sarı) eşi doğum sırasında ölür. Melih'in sevgilisi bebeğini aldırır. Anne ölmüştür ama bebek yeni bir annenin kucağında yaşamını sürdürür. Firuze kimliği yok olmuştur. Hep birlikte intihar etmeye karar verirler. Bir avuç ilaç içerler. Uykuya daldıklarında Firuze bir "melek" (umutların sönmemesi anlamında) olarak geri döner ve tekrar yaşam başlar. Yeni bir gelecek için Umud Müzik'in yerine Vatoz Müzik'i kurarlar. Artık piyasayı vatoz gibi çarpacaklardır. Son ayırım ünlü olduklarına ilişkin gazete kupürleri ile biter. Bulutsuzluk Özlemi tekrar sahnededir.

2.2. Uçuşan Renkler

Anlamı oluşturan öğelerden biri de renklerdir. Renkler insanın kendini ifade etmesinin göstergelerinden biridir. Giysi seçiminde olduğu gibi renklerin seçimi ile de karşıdaki kişiye iletiler sunmak olanaklıdır.

Renkle içerik arasında başlangıçta nedensiz bir ilişki de olsa, sanatçı düzenleme biçimi ile bu ilişkiyi nedenli bir ilişkiye dönüştürebilir. Bundan dolayı Ayzenshtayn renklerin uzlaşımına dayanan anlamları için bir sözlük oluşturulmasına karşıdır. Sanatçı yaratıcı gücünü dilediğince kullanmalıdır. Eş deyişle yönetmen iletmek istediğini en iyi renkle iletebilecekse rengi seçmelidir. Örneğin, Ayzenshtayn renkleri izleğe aktarırken Antonioni izleği renklere uydurur. Eşdeyişle Antonioni'de

renkler izleğin kendisi olmuştur (Büker 1991:68-72). **Nerdesin Firuze**'de de renkler içerik ile bütünleşmiş ve anlamı oluşturan parçalardan biri olarak film içinde yerini almıştır.

Bunların yanısıra renk bağlamdan bağlama, kültürden kültüre değişik anlamlar içerebilir. Rengin anlamı kuşkusuz kültürel uzlaşımlara dayalıdır ve kültürden ayrı düşünmek olanaklı değildir. Arnheim rengin anlamının içerikle bağlantılı olarak değişebileceğini vurgulayarak renk ve kültür ilişkisini açıklar (aktaran Büker 1991:95). Renk izleği desteklemek için kullanılan bir anlatım ögesidir. Bu bağlamda rengin izlek, olay örgüsü ve karakterlerle doğrudan ilgisi olmalıdır. Rengin anlamını kültürler belirler ama bir rengin kültürece belirlemiş çok değişik anlamları olabilir. Yönetmen dilerse kültürel uzlaşımları kırabilir ve renkle dilediği anlamı yaratabilir. Bu da sinema dili açısından son derece önemli bir konudur. Böylece sinema dili belirli kodlara dayanan sınırlı bir dil olmaktan kurtulur (Büker 1991:98).

Nerdesin Firuze adlı filmde de renkler anlamı oluşturan öğeler arasında yer almaktadır. Filmin ilk ayrımında izleyiciye bakan Firuze beyazlar içerisinde. Oturduğu koltuğun arkasında ise Firuze'nin sanki kanatlarıymış izlenimini veren kırmızı bir görüntü vardır. Beyaz saflığın, temizliğin simgesi olurken, kırmızı bir yandan coşkuyu, hakimiyeti ve şiddeti içerir. Firuze film boyunca beyazlar içerisinde bir melek olarak izleyici ile buluşur ve filmin son ayrımında da vurgulandığı gibi film boyunca iyiliğin ve saflığın temsili olarak izleyicinin karşısına çıkacaktır.

Firuze kahramanları tanıtırken izleyici onları renkleri ile tanır. Orhan Bey (Cem Özer) finansman dahisi olarak tanımlanır. Üzerinde yeşil kıyafeti vardır. Film boyunca bir tek sahne dışında Orhan hep yeşil kıyafetleri ile varolacaktır. Yeşilin enerjisi paylaşım, uyum, vericilik ve yardımseverliği yansıtmaktadır. Bir anlamda koruma ve güvenin simgesidir (Sun ve Sun 1992: 55). Orhan da film boyunca Hayri'nin, Melih'in, Seyfi'nin ve Ferhat'ın sorunları çözen, onlara her konuda destek olan ve hepsinin en güvendiği kişi olarak yeşil rengin anlamını üzerinde taşır.

Hayri Bey (Haluk Bilginer) müzik yapımcısıdır. Çok tutunamamıştır. Piyasa koşullarında pek de güvenilir değildir. Orhan en yakın arkadaşı ve ortağıdır. Hayriyi izleyici ilk olarak pembe renkli kıyafetleri ile tanır. Pembe, şefkat, saflık ve aşk duygularını çağrıştırmaya karşın (Arıtan 1998:19) filmin ilerleyen ayrımında Hayri ile çok fazla örtüşen bir renk olmadığı anlaşılır. Daha sonra Hayri evine gelir ancak karısı içeriye almaz. Kırmızı bir çantanın içinde kıyafetlerini fırlatır. Merdiven boşluğundan fırlayan çantanın içindeki mor kıyafetler yerde bir dizi oluştururlar. Mor kendine saygıyı, asaleti itibarı simgeler. Sanatçılık, tolerans ve anlayış bu renk ile özdeşleştirilmiştir. Ancak morun geriletici özellikleri arasında sorumsuzluk, saygısızlık ve tartışmacı yaklaşımlar vardır (Sun ve Sun 1998: 60). Bu geriletici özelliklerin Hayri'nin kişilik ve davranışları ile birebir örtüştüğünü görmek olanaklıdır.

Hayri ve Orhan'ın büroları kırmızı ile döşenmiştir. Ayrıca filmin ilk gün yazısı da kırmızı bir bank üzerinde yer almaktadır. Hamit bu bankın önünde kırmızılar içinde şarkısını söyler. Bu bölümde, kırmızı heyecan verici bir renk (Kanat 2001: 98) olma özelliği ile içeriği oluşturur. Ayrıca renk tayfının ilk rengidir . Motivasyon, teşvik, hareketlilik ve arzuyu anlatır. Yeni bir yaşam, yeni bir başlangıç vaat eder (Sun ve Sun 1998: 50). Böylece filmin ilk ayrımındaki kırmızı bank, Hamit'in kırmızılar içinde şarkı söylemesi ve büronun kırmızı döşeli olması umut ve yeni bir başlangıç açısından anlam kazanmaktadır. Çünkü Hamit "ünlü" olma savaşı verirken umutludur. Öte yandan Hayri ve Orhan da hep yeni bir şeyler keşfetme ve para kazanma umudu içerisinde. Şirketlerinin adının da "Umut Müzik" olması bu olguyu destekler niteliktedir.

Ferhat izleyici ile ilk buluştuğunda mavi deri ceketi üzerindedir. Çünkü kırmızı soğudukça kendini mavinin dinlendirici etkisine bırakır ve aktifliğini kaybeder (Yılmaz 1991: 20-22). Bu dinlendirici etki çok fazla sürmez. Yönetmen izleyiciyi tekrar kırmızı ile buluşturur. Ferhat İstanbul'a geldiğinde üzerinde kırmızı deri ceket vardır. O da yeni bir yaşam ve ünlü olma umudu ile İstanbul'a gelmiştir.

Ferhat'ın gelişiyile Hayri pembe kıyafetlere bürünür. "Umut da yok müzik de yok" diyen yaşlı adama inat Hayri, pembeler içerisinde umudunu Ferhat'a bağlar.

Ferhat filmin üçüncü gününde tekrar mavilerini giyer. Mavi renk tayfının soğuk kısmında yer alır. Sorumluluk, güzellik ve incelik ile bağdaştırılmaktadır (Sun ve Sun 1992:58). Ferhat da mavi giysileri ile sorumluluklarını üzerine alır. Böylece Hayri ve arkadaşlarını rahatlatma işlevini yerine getirir. Melih'in üzerinde ise gülkurusu takım elbise vardır. Gülkurusu kırmızı ile pembe arasında yer alan bir renktir. Dolayısıyla solgunluğu ve yitirme duygusunu içerebilir. Melih de sesi iyi olmasına karşın "ünlü" olamamış bir sanatçidir. Kısaca köyüne tekrar dönüp solmaya mahkumdur.

Film boyunca kırmızının ağırlığı devam eder. Dördüncü günde Ferhat için intihar senaryosu yazılırken kırmızı bir arabanın içindedirler. Kırmızı bu ayırmada onlar için tehlikenin simgesi haline dönüşür. Ayrıca mafya babası da sürekli kırmızılar içinde kahramanlarımızı tehdit eder. Kırmızının başatlığı arttıkça başarısızlıklar ve tehlikeler çoğalmaya başlar. Bu arada Hayri tekrar mor renge döner.

Meleğin sevgilisi Kürşat ise sarılar içindedir. Kürşat başka bir mafya babasının oğludur. Hayatta tutunamamıştır. Mankenlerle dolaşır, sevgilisini döver, uyuşturucu kullanır ve sonunda zorlamalarla melek ile evlenmeye karar verir. Sarı kötülüğü ve ihaneti çağrıştıran bir renktir (Büker 1991: 96). Kürşat da sarı giysileri içinde kötülüğünü ve Meleğe karşı olan ihanetini yansıtır.

Ferhat'ın çıkaracağı kaset için Firuze'nin umut vermesi üzerine Ferhat, Hayri, Orhan, Seyfi ve Melih bu kez parlak sarı lame giysiler içinde Firuze ile buluşmaya giderler. Onlar için güneş doğmaya başlamıştır. Sarı renk kötülüğü ve ihaneti çağrıştırmaya karşın sarının aşkı, bilgeliği, doğruluğu da çağrıştıran bir renk olması da dikkat çekicidir (Büker 1991: 96). Sarı bu bölümde olumlu özellikleri ile içeriği desteklemektedir. Böylece Arheim'in belirttiği gibi rengin anlamının içerik ile değişebileceği (aktaran Büker 1991:95) de gözlemlenmiş olur. Bu bölümde kırmızının etkisi de giderek azalmaya başlamıştır.

Ancak yedinci günde işler tekrar karışmaya başlar. Firuze'nin vereceği paranın bankada olmadığını öğrenirler. Hayri tekrar kırmızılar içindedir. Tehlike başlamıştır. Kürşat'ın babasının evine gittiğinde mor iç çamaşırlarını izleyici görür ve Hayri'nin bu tehlikeden de bir şekilde kurtulacağını düşünür. Ardından Hayri mavi bornozu ile havuz başındadır. Tehlike geçmiştir. Bu arada Ferhat "Mavi maviydi gökyüzü" dizeleriyle başlayan şarkısını söylemeye başlar. Ve baba Hayri'yi vurmaktan vazgeçer.

Sekizinci günde Firuze'nin gerçeği ortaya çıkar. Artık çöküş başlamıştır. Bütün karakterler kırmızı içindedirler. Melek ve Kürşat'ın düğünü bir curcunaya dönmüştür. Kırmızı ile bağlantılı olarak heyecan son noktasına ulaşmıştır. Artık film bitti diye izleyici düşünmeye başladığında Firuze gerçek kimliği ile gelir ve Ferhat'a bir paket bırakır. Paketin içinden mavi bir tişört ve bir milyon lira para çıkar. Mavinin huzuru tekrar başlayacaktır. Ayrıca Ferhat ilk sahneye çıktığında da üzerinde mavi takım elbisesi vardır. Ünlü olma yolunda umuda mavi takım elbise ile çıkmıştır. Ancak daha sonra parasızlık yüzünden mavi takımını satmak zorunda kalmıştır. Firuze'nin ona mavi tişört vermesi Ferhat'ın yitirdiği umudunun tekrar canlanacağını bir göstergesidir. Bu arada Erol Büyükburç "Bitti zannetmeyin, bitmeyen yarışma" diyerek umutların sönmediğini izleyiciye duyurur.

Dokuzuncu günde herşey karışmıştır. Seyfi'nin eşi doğumda ölür. Bebek kurtulur. Melih'in sevgilisi bebeğini aldırır. Artık intihar etmekten başka çare yoktur. Tümü ilaç içer ve uykuya yatar. Ferhat'ın üzerinde Firuze'nin verdiği mavi tişört vardır. Firuze beyazlar içinde gelir ve tümünün kalbine dokunarak onları uyandırır. Kurtulmuşlardır. Artık ünlü olma zamanı gelmiştir.

2.3. Sayılar ve Anlamları

Nerdesin Firuze adlı filmde yönetmenin anlamı oluşturma sürecinde yer alan göstergelerinden biri de sayılardır. Film dokuz bölümden daha doğrusu dokuz günden oluşmakta ve her bölümün içeriği kendi içerisinde yer alan sayılarla anlam kazanmaktadır. Böyle-

ce sayılar ve içerik arasında bir ilişki kurularak anlam oluşturulmaya çalışılmıştır.

Film Firuze'nin karakterleri tanıtmasından ve jeneriğin geçmesinden sonra kırmızı bir bankın üzerinde "**1. Gün**" yazısıyla başlar. Hamit bankın önünde şarkı söylemektedir. Böylece izleyici "ün" sahibi olma isteği içindeki karakterlerden biri ile tanışır. Kuşkusuz ünlü ve zengin olmanın en kolay yollarından biri şarkı söylemektir. Bu bölümde 1. Gün yazısı ve şarkıcı olmak isteyen bir karakterin birlikte gösterilmesi nedensiz değildir. Şarkıcılık kavramı ve bir sayısı anlamlı bir biçimde bir araya getirilmiştir. Hamit izleyicinin filmde ünlü olmaya çalışan şarkıcılar içinde ilk tanıştığı karakterdir. Dolayısıyla o da kendisi gibi bu yolda ilerlemek isteyen karakterlerin filmdeki ilk temsilidir. Schimmel (2000: 51)'e göre bir her sayıya nüfuz etmiştir. Bütün sayıların ortak ölçüsüdür. Bütün sayıları kendinde birleştirmiştir, ister çıkartarak ister çarparak. Bir, her zaman aynı ve değişmezdir. Bu nedenle kendi kendisiyle çarpıldığında yine kendisini verir. Parçası olmasa da bölünebilir. Bununla birlikte bölme parçalardan çok yeni birimler doğurur. Bir sayısına paralel olarak Hamit'in perde de yer alması ve 1. Gün yazısı önünde şarkı söylemesi "ün" kavramının film anlatısı içinde devam edeceğinin bir göstergesidir.

2. Gün yazısı "Seni Bekliyorum" yazısının yer aldığı bir afişin üzerindedir. Afişin mankeni Melek'dir. Ferhat bu afişe bakmaktadır.

Dinsel geleneklerde 2, ayrılma, mutlak ilahi birlikten ayrı düşme anlamına gelir ve böylece de yaratma sözcüğü ile bağlantılı bir sayıdır (Schimmel 2000: 57). Bu bölümde Ferhat için de bir yaratım sürecinin başladığını söylemek olanaklıdır. Üstelik o filmin ana kahramanıdır ve iki sayısının taşıdığı anlam gibi bu yolda serüven arayan diğerlerinden ayrılacaktır. Ferhat Umut Müzik'e gelir, filmin diğer karakterleri ile tanışır. Orhan ve Hayri'nin ilk yaptıkları iş Ferhat'ın imajını değiştirmek olur. Uzun saçları kesilir. Çünkü uzun saç arabesk söyleyecek bir şarkıcıya uygun değildir. O da Orhan Gencebay, Müslüm Gürses gibi efendiliğini ve delikanlılığını öncelikle imajı ile yansıtmalıdır. Böylece Ferhat için yeniden yaratım süreci başlamış olur. Bununla birlikte 2'nin bütünüyle olumsuz bir uyumsuz-

luğa gönderme yapması gerekmez. 2 Ben ve Sen arasında bir gerilim, ölümcül olduğu kadar verimli de olabilecek bir gerilim içerir (Schimmel 2000: 57). Ferhat da bu bölümde yeniden yaratılma ile birlikte bir gerilim yaşar. İlk Unkapanı'na gelişinde sanatçı olmaya çalışan birisinin intiharını görür, Umut Müzik'i sorduğunda yaşlı adam "Umut da yok müzik de yok" diyerek Ferhat'ın gerilimini artırır. Ayrıca iki, yaradılışla ilgili bir sayıdır. Örneğin, Çin dinindeki aktif ve pasif, erkek ve dişi, doğurtan ve doğan, gündüz ve gece demek olan yin ve yang bunun göstergesidir. Yine bir çok kültürde iki sayısı cinsel birlik, eril ve dişil kutupsal karşıtlığının üstesinden gelmenin bir aracı olarak yorumlanmaktadır (Schimmel 2000: 61-63). Dolayısıyla Melek'in afişinin üzerinde 2. Gün yazısının yer alması Ferhat'ın yaşacağı bir aşkı ve bu aşktan doğacak gerilimi göstermektedir.

3. Gün yazısı Unkapanı'nın girişinde bez bir afişte "Damping" yazısının altında yer alır. Filmin bu bölümünde işler biraz karışmasına karşın Ferhat için umudun devam ettiği görülmektedir. İnsanın üç hakkı vardır. Üç birleştirici bir sayıdır. İlk "gerçek" sayı olarak bile görülebilir ve geometrik bir şekil oluşturan ilk sayıdır: Üç noktadan, duyularımızca algılanabilen ilk düzlemsel şekil olan üçgen geçer (Schimmel 2000: 69). "Damping" yazısı ve Ferhat için umut ışığının hala yanıyor olması Ferhat'ın üç hakkını kullanacağını göstermektedir. Büronun sahibinin gelip borcunu istemesi, Hayri ve Orhan'ın bunu atlatabilmeleri de üç haklarından birini kullandıklarını duyumsatmaktadır. Ayrıca, bu bölüm film içinde en rahatlatıcı bölümlerden biridir. Dolayısıyla 3 sayısının anlamına ilişkin bir uyum da söz konusudur.

4. Gün yazısı Yeşilçam Eczanesi yazılı bir tabelanın üzerinde yer alır. Dört, dünyada bilinen ilk düzenle ayrılamaz bir şekilde bağlantılıdır ve doğadan uygarlığa doğru bir değişime işaret eder. Eski metinlerde, ilk insanlar ayın, zamanın düzenlenmesine yarayan dört aşamasını-hilal, büyüme, dolunay, küçülme- gözlemlemişlerdir. Aynı şekilde güneşin doğduğu ve battığı noktaların, özellikle ilkbahar ve sonbaharda gündüz ile gecenin eşit olduğu günlerde dört esas noktanın önemi büyüktür. 4 yön ve 4 rüzgar birlikte yeryü-

zündeki yaşamın tamamı için geçerli olan koordinatları sağlarlar. Kısaca dört maddi düzenin sayısıdır (Schimmel 2000: 98-99). Filmin dördüncü bölümünde de artık Ferhat ve arkadaşları için yeni bir düzen kurulmaya başlanmıştır. Ferhat'ın televizyon programına çıkması, Melek ile tanışması, Ferhat'ın ünlü olması için yeni bir senaryo kurmaları, Firuze'nin televizyon programında Ferhat'ı görüp ona umut olması dördüncü bölümün temalarını oluşturur. Böylece "ün" ve "umut" kavramları dört sayısıyla bağlantılı olarak düzenin oluşması anlamında olay örgüsünü destekler.

5. Gün yazısı bir gazete manşetinde belirir. Beş, yaşam ve sevginin sayısıdır. İnsan yaşamıyla ve beş duyuyla bağlantılıdır. Eril 3 ve dişil 2'nin bölünmez bileşimi olarak 5 matematiksel nedenlerle, erkek ve kadının birliğini ifade eder (Schimmel 2000: 118-119). Bu bölümde Ferhat intihar etmeye karar verir. Mafya babası Umut Müzik'i basar. Artık yaşam ve umuda ilişkin göstergeler yok olmaya başlamıştır. Ancak beş sayısının gösterene ilişkin olarak Firuze'nin çıkageldiği bölüm beşinci bölümdür. Böylece umutlar tekrar yeşermeye başlar. Ferhat ve Hayri intihar etmekten vazgeçerler. Yaşam ve umut birlikte yer almaktadır. Dolayısıyla yaşama ve umuda yolculuk bu bölümde yeniden başlar.

6. Gün yazısı bir anahtar kilidinin üzerindedir. Böylece düğümün çözülmeye başlandığı ve kilidin açılacağı simgeseli oluşur. 6 yaratılmış dünyanın mükemmel sayısıdır. Kadim ve Yeni Platoncu sistemlere göre 1+2+3 toplamıyla ya da 1x2x3 çarpımıyla elde edilir. Ayrıca ilk erkek sayı 2 ve ilk dişil sayı 3'ün ürünüdür. Eş deyişle bir analiz ve sentez bileşimini ifade eder. Ayrıca Tanrı'nın yaratılışı 6 günde tamamladığı kutsal kitaplarda yer almaktadır. İlk gün Tanrı ışığı yaratmış, ikinci ve üçüncü günler yeri ve göğü, ve son üç gün balıktan kadın ve erkeğe kadar tek tek canlıları yaratmıştır (Schimmel 2000: 135). Filmin 6. gününde kilit çözülür. 2. ve 3. günlerde yaşanan gerilim ve sıkıntılar bu bölümde çözüme ulaşır. Hayri karısına döner, Ferhat'ın kaset çalışmaları hızlanır, Firuze'nin desteği artar. Artık Ferhat ve arkadaşları için ünlü olma umudu mutluluk kazanmıştır. Ayrıca Ferhat'ın yaratılma süreci de bu bölümde tamamlanmıştır.

7. Gün yazısı bir saatin üzerinde yer almaktadır. Eş deyişle her şey zamana kalmıştır. Yedi sayısı dört elementi kuşatan ve duyuşal güçlere karşılık gelen maddi dörtlemeye (hava=zeka, ateş=istenç, su=duygular, toprak=ahlak) yaratıcı ilkelerin üçlülüğünü (Aktif zeka, pasif bilinçaltı ve işbirliğinin düzenleyici gücü) içerir. Bunun yanısıra yedinin olumsuz çağrışımları da vardır. Belli bir ölçüde karamsarlık taşır (Schimmel 2000: 140-143). **Nerdesin Firuze**'nin bu bölümünde yedi sayısı olumsuz anlamı ile birleştirilmiştir. Ferhat ve arkadaşlarının işleri bu bölümde tekrar bozulmuş, Firuze'nin bir hayal kadın olduğunu anlamışlar dolayısıyla para bulma ümitleri tamamiyle yok olmuştur. Bunların yanısıra Seyfi'nin eşi için serum bulmaları gerekmektedir.

8. Gün yazısı bir radyonun üzerinde yer alır. Sekiz sayısı Antikitede önemli, şans getiren bir sayı olarak görülmüştür. Babil'de "Tanrıların sayısı" olarak kullanılmıştır. Mitras gizleminde 7 ana kapının ötesinde gizemli bir sekizinci kapı olurdu; usta, bu "dönüşüm dağını" geçerek ölümden sonraki aydınlık ruhsal anıyurduna dönebilecektir (Schimmel 2000: 169). Bu bölümde de kahramanlarımız artık herşeyin bittiğini düşünürken 8. bölümün içinden geçerek ve şansları dönmeye başlar. Meleğin düğünü ile 8. bölüm başlar. Bu ayırmada bir kaos yaratılmıştır. Ferhat hem umudunu hem de sevdiğini kaybetmenin acısını taşır. Melih sevgilisinden ayrılmıştır. Seyfi'nin eşi için gerekli olan seruma para bulunamamıştır, Orhan ve Hayri mafyanın eline düşmüştür. Ancak bölüm sonuna doğru olaylar çözülmeye başlar ve Ferhat ile Melih'in "Delikanlılık dibine vursun" diyerek sahneye çıkmaları ile şans tekrar kapılarını çalar. Firuze gerçek kimliği ile çıkagelir ve Ferhat'a armağan ettiği mavi tişört ile umutları yeniden canlanmaya başlar.

9. Gün yazısı Nöbetçi Eczane tabelasının üzerinde yer alır. Yaşam da her an umutları sürdürecektir ya da gerekli ilacın bulunabileceği bir nöbetçi eczane vardır. Böylece umutların devam edeceği izleyiciye anımsatılır. Dokuz sayısı bazen acı ve kederle eşleştirilir. Çünkü İsa günün dokuzuncu saati (öğleden sonra 3'te) ölmüştür. Bunun yanısıra başka bir yorum da 9'un mükemmelliğe yakınlığını vurgulamaktadır. Truva 9 yıl kuşatılmıştır ve Odysseus aynı süre seyahat etmiştir. 9'un "cennetsel" yoru-

munun bir yanı da 8+1'den türetilebilecek olan, çoğaltılmış ve zenginleştirilmiş olan sonsuz mutluluktur. Ayrıca 9 Türkçe'de yuvarlak bir sayıya dönmüştür. Örneğin, "Dokuz ayın çarşambası hep birlikte gelir", demek insanın üstlendiği işin güç bela tamamlanabilecek kadar artmış olması demektir. "9 düğümle" bağlanan şeyler iyi korunuyordur (Schimmel 2000: 177-184). Filmde de gerçekten bu bölümde dokuz ayın çarşambası bir araya gelmiştir. Seyfi'nin eşi için serum bulunur. Ancak yetiştiremedikleri için yaşamını kaybeder. Ama bebek dünyaya gelmiştir. Yani yaşamak için umutların sönmediği izleyiciye aktarılır. Toplu olarak intihar etmeye karar verirler. Hepsini bir avuç ilaç içer. Uykuya yattıklarında Firuze'nin hayali gelir, tümünün kalbine dokunur ve yaşama döndürür. Bir tek Ferhat'a bir melek gibi öpücük yollar. Tekrar yaşama 9. günde dönerler. Ünlü olurlar, Ferhat hem ün, hem mutluluk hem de aşkı bulur. Melek'ine kavuşur. Üstelik Firuze'de hep onun yanında koruyucu meleği olarak kalacaktır. Onlarda tıpkı Odyseus gibi dokuz yıl olmasa da dokuz gün yolculuk etmişler ve dokuzuncu günün sonunda umutlarını tekrar yeşertmeyi başarmışlardır. Eş deyişle, 9 sayısı Ferhat ve arkadaşlarına sınırsız mutluluk ve zenginlik getirmiştir.

2.4. Ünlü ve Baba Olmak İsteyen Yönetmen

Popüler sinema, iletisi kolayca kavranan, kitlelere tüketime uygun olarak hazırlanmış filmlerle varlığını sürdürür. Dolayısıyla hazır iletileri tüketmek izleyiciler açısından çok kolaydır (Bayram, 1997:22). Yönetmen de sinemanın popüler bir eğlence aracı olduğu varsayımından yola çıktığında, ortalama izleyicinin uzlaşımını kırmayı çok fazla düşünmez. Kuşkusuz filmlerin öbür popüler ürünler gibi pazar koşullarına bağımlı olduğunu unutmamak gerekir. Böylece yönetmen yapıtına dilediği anlamı koyar ve dilediği anlamı yaratır. İzleyiciyi yönlendirir ve izleyici de kendi adına karar veren "baba"nın olmasından mutludur (Büker 1991:13).

Ezel Akay da **Nerdesin Firuze** adlı filmine dilediği anlamı koyar. Bu anlam oluşturma sürecinde ünlü şarkıcılar, renkler, sayılar gibi göstergeleri kullanırken bir yandan da film boyunca izleyiciye alttan alta filmin "baba"sı yani yaratıcısı olduğu iletisini sunar. Filmde rol alarak da bunu kanıtlar. Akay film içinde sim-

gesel düzlemde bakıldığında bir mafya babasını oynamaktadır. Eş deyişle Unkapanı'nı elinde tutan kişidir. Film boyunca izleyici mafya babasının yüzünü görmez. Filmin sonunda kendi yüzünü izleyiciye göstererek bütün bu olayları kendisinin yönlendirdiğini anımsatır. Ayrıca filmin ilk ayrımında Firuze izleyiciye yüzü dönük olarak anlatmaya başlar. Firuze'ye göre izleyici bir masal dinleyecek ve o masalın içinde kendisini bulacaktır. "Filmde gibisin, herşey masal" diyerek başlar ve izleyiciyi filmin içine çekerken popüler sinemanın eğlendirme ve özdeşleşme kavramlarına gönderme yapar. Filmin ilk karelerinden birinde yönetmenin önemini vurgulamaktan da kaçınmaz. Böylece filmin anlamını yaratan kişinin yönetmen olduğunu bir kez daha vurgulamış olur.

Firuze masalını anlatmaya devam eder. Film çekimi yapılan bir stüdyodadır izleyici. Ardından kahramanları tanıtır ve film başlar. İzleyici artık filmin içindedir. Fragman geçmeye başlar. Filmi yazan ve yöneten de Ezop'dur.

Film içinde ayrıca bir televizyon stüdyosunda çalışan, bununla birlikte Hayri'nin kaset yapım işlerinde yer alan ama amacı yönetmen olmak olan Seyfi karakteri bir anlamda yönetmen ve baba olma kavramlarını kişiliğinde barındıran bir karakter olarak izleyicinin karşısına çıkar. Seyfi'nin eşi bebek beklemektedir. Ancak doğum yapması risklidir. Eş deyişle Seyfi'nin iyi bir yönetmen yani baba olması zordur. Bu kavrama paralel olarak Ferhat başarılı olamayacağını anladığında intihar etmeye karar verir. Bir intihar mektubu yazar. Gerçekten intihar edecektir. Ancak Seyfi bunu sansasyon yaratmanın bir aracına dönüştürebileceklerini düşünür ve bir senaryo yazar. Buna göre Ferhat intihar etmiş gibi gösterilecek, yazdığı mektup medyada yer alacak ve kaset satışları artacaktır. Bir iki ay sonrada Ferhat ortaya çıkacaktır. Ancak Seyfi'nin senaryosu başarılı olamaz. Çünkü Seyfi, Ezel Akay kadar başarılı değildir. Senaryoyu iyi kuramamış, dolayısıyla yönetmenlik denemesinin ilk aşamasında başarılı olamamıştır. Bunun yanı sıra filmin son ayrımında olaylar karışıp, herşey birbirine girdiğinde Seyfi yine yanılır. "Film bitti" der ama film bitmemiştir. Seyfi film yönetmeni anlamında "baba" olmayı başa-

ramaz ama gerçek yaşamda "baba" olur. Ancak eşini kaybeder. Bebek ise Melih'in sevgilisine verilir. Kamera bebek, Melih'in sevgilisi ve hemşireyi Seyfi ve arkadaşlarından uzaklaştırır. Böylece Seyfi gerçek yaşamda da "baba" olma şansını yitirir. O filmin gerçek yönetmeni Ezel Akay kadar başarılı olamadığını bir kez daha kanıtlar.

Ezel Akay **Nerdesin Firuze**'nin hem gerçek yönetmeni hem de film içindeki yönetmenidir. Filmde mafya babasını oynar ve film içindeki tüm olaylara o yön verir. Haraç keser, herşey onun koşulları içinde var olmalıdır, isteklerini yerine getirmeyenleri topuğundan vurur, canı isterse onu öldürür ve filmin dışına atar.

Filmin sonunda Ezel Akay da ünlü olmaya karar verir. Hayri'nin "sana da bir kaset yapalım" teklifini kabul eder. Bir yandan olayları yönlendirirken o da filmin kahramanları gibi "ün" kazanma peşine düşer.

Nerdesin Firuze de "masal" anlatma derdini ortaya koyan, popüler kültürün kavramlarını tartışmaya çalışan yönetmen bir yandan da Firuze kişiliği ile "gerçek nedir?" sorusunu tartışmaya çalışır. Böylece Ezel Akay'ın kafasındaki kargaşa filmin içeriğine yansır ve seyirlik bir eğlence başlar.

SONUÇ

Yaşamın hemen hemen her anında pek çok ileti ile karşılaşan insan için bu iletilerin algılanması ve çözümlenmesi önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü anlam iletişimin gerçekleşebilmesi için en temel öğelerden biridir. Kuşkusuz anlamın oluşma sürecinde ya da iletişimin gerçekleştirilmesinde kullanılan en yetkin araç sözlü dildir. Ancak insan sözlü dilin dışında pek çok göstergeden de yararlanarak anlamı oluşturur. Bu göstergeler giyimden, yeme içime biçimine, kullanılan mekanlara dek uzanabilir. Böylece anlam oluşturmanın sınırlarının olabildiğince genişlediğini görmek olanaklı olmaktadır.

Görsel dilde anlamı oluşturma ve yayma açısından en yetkin araçlardan biridir. Örneğin, sinema bize bu konuda pek çok olanak sağlamaktadır. Görüntüsel göstergelerden oluşan bir dil olan sinema kendi anlatım araçları ile izleyicisine pek çok ileti sunar. Ancak sinemada anlam, yönetmenin yaratıcı gücüne ne denli

dayanırsa dayansın, kültürel kodlara bağlı olarak varlığını sürdürebilir. Aynı şekilde izleyici de yönetmenin oluşturduğu anlamı çözümlerken kültürel kodlara dayanmak zorunda kalmaktadır. Yönetmenin kültürel kodları ile izleyicinininki çakıştığında ileti çözümlenmiş olur. Yani anlam açıklanır. Ancak bazen de yönetmen ile izleyicinin kültürel kodları çakışmayabilir. Bu durumda yani kültürel ayrımların olduğu durumlarda izleyici görüntüden, yönetmenin düşünmediği çok değişik anlamlar üretebilir. Bu aşamada filmin yaratılma sürecinin bir kezlik ancak okunma sürecinin sonsuz olduğunu unutmamak gerekir. Yönetmen göstergeleri kullanmada ne denli özgürse izleyicide bu göstergeleri kendi kültürel birikimine dayanarak çözümlenmede o denli özgürdür (Büker 1991: 172). Bu noktada filmin anlamın oluşturulması ve bu anlamın izleyici tarafından nasıl algılanıp yeniden oluşturulması gündeme gelmektedir.

Araştırma nesnesi olarak ele alınan **Nerdesin Firuze** adlı filmde de anlamın oluşturulması sürecinde bazı göstergelerden yararlandığı gözlemlenmiştir. Bu göstergeler ünlülerin kullanımı, renkler, sayılar ve günler, yönetmenin kendisinin filmde oyuncu olarak yer alması gibi kodlar aracılığı ile kendini göstermektedir. Yönetmen günlük yaşamda ve sözlü dilde olduğu üzere bu göstergeler aracılığı ile bir seçme ve düzenleme işlemi gerçekleştirmiştir. Böylece sinemanın kendine özgü anlatım araçlarını kullanarak hem kendi dilini oluşturmuş hem de izleyiciye "ün" kavramı bağlamında kendi bakış açısını yansıtmıştır. Bu bakış açısını yansıtırken göstergelerin düzenlanmalarının ötesinde yananlamlarını kullanarak anlamların öznelliğine ulaşmaya çalışmıştır. Bu öznelliğin yukarıda değinildiği gibi yönetmenin içinde bulunduğu kültüre bağlı olarak oluşturduğu kendi bakış açısı ile çok yakından ilişkili olduğunu söylemek olanaklıdır. Böylece yönetmenin "ünlü olma" kavramına yaklaşımında sinemada anlamın oluşmasını sağlayan göstergelerden yararlandığı saptanmıştır. Bu göstergeler aracılığı ile "ün" ve "ünlü olma" kavramları gündeme getirilmiştir. Özellikle filmin içinde yönetmenin varlığı ve filmin sonunda onun için bir kaset yapılması teklifini kabul etmesi yönetmenin bu kavrama bakışını somutlamasının örneklerinden biridir. Film bireysel kurtuluş için ünlü olma yolunda ilerleyen bir kişinin

sonunda umudunu yitirmediği takdirde başarılı olabileceğini söylemektedir. Kuşkusuz bu başarıda umudun yanısıra bir takım koruyucu meleklerin de olması gerektiğini izleyiciye iletmektedir.

Çalışmanın sonucunda **Neredesin Firuze** adlı filmde anlamın yıldızlar, renkler, sayılar ve yönetmen gibi kavramlarla oluştuğu gözlemlenmiştir. Bunların kültürel kodlardan oluştuğu ve anlamı yarattığı sonucuna ulaşılmıştır. Dolayısıyla sinemanın kendine özgü anlatım araçlarının anlamı oluşturmada ne denli etkili olduğunu tekrar belirlemek olanaklı olmuştur. Sinema dilinin zenginlikleri bir kez daha **Neredesin Firuze** adlı film ile incelenme olanağına kavuşmuştur.

KAYNAKLAR

Arıtan A (der) (1998) Renklerin Dünyası, Arıtan Yayınevi, İstanbul.

Başkan Ö (1988) Bildirişim, Altın Kitaplar, İstanbul.

Bayram N (1997) Sinema Yazıları, S Büker (ed), İnsanı Üzen Eğlenceli Bir Film, Doruk Yayıncılık, Ankara.

Büker S (1984) Sinema Kuramları, S Büker ve O Onaran (der), Göstergibilimsel Yaklaşım, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Büker S (1991) Sinemada Anlam Yaratma, İmge Kitabevi, Ankara

Büker S ve Uluyağcı C (1993) Yeşilçamda Bir Sultan, Afa Yayınevi, İstanbul

Denkel A (1996) Anlam ve Nedensellik, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Erkman F (1987) Göstergibilime Giriş, Alan Yayıncılık, İstanbul.

Fiske J (1990) İletişim Çalışmalarına Giriş, Süleyman İrvan (çev), Ark Yayını, Ankara.

Guiraud P (1975) Anlambilim, Berke Vardar (çev), Gelişim Yayınları, İstanbul.

Işık C ve Erol N (2002) Arabeskin Anlam Dünyası, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Kanat A (2001) Renk ve Duyu Psikolojisi, İlyá Matbaası, İzmir.

Meriç M (1999) 75 Yılda Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları, O Baydar ve D Özkan (eds) 75 yılda Müzik Neler Dinledik Nelerle Coştuk, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

Monoca J (2002) Bir Film Nasıl Okunur ? E. Yılmaz (çev), Oğlak Bilimsel Kitaplar, İstanbul.

Morgan J ve Welton P (1992) See What I Mean, Oxford University Press, New York.

Özden Z (2004) Film Eleştirisi, İmge Yayınevi, Ankara.

Schimmel A (1998) Sayıların Gizemi, M Küpüşoğlu (çev), Kabalcı Yayınevi, İstanbul

Sun H ve Sun D (1992) Hayatınızı Renklendirin, A E Songür ve M Demirci (çev), A. Suer (ed), Beyaz Yayınları, İstanbul.

Yılmaz Ü (1991) Renk Psikolojisi, Yüksek Lisans Tezi, A Ü Sos. Bil. Enst., Eskişehir.