



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

SİNEMA VE TELEVİZYON ANASANAT DALI

**MİCHELANGELO ANTONIONI'NİN FİMLERİNDE
KULLANDIĞI RENK PALETİNİN ANLAMSAL İŞLEV VE
GÖRSEL ESTETİK PERSPEKTİFİNDEN İNCELENMESİ**

**Hazırlayan
NAHİDE BEREKETOĞLU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ANTALYA- 2024



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

SİNEMA VE TELEVİZYON ANASANAT DALI

**MİCHELANGELO ANTONIONI'NİN FİLMLERİNDE KULLANDIĞI RENK
PALETİNİN ANLAMSAL İŞLEV VE GÖRSEL ESTETİK
PERSPEKTİFİNDEN İNCELENMESİ**

Hazırlayan

NAHİDE BEREKETOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Prof. Dr. MUSTAFA FADİL SÖZEN

ANTALYA- 2024

KABUL VE ONAY SAYFASI

Nahide BEREKETOĞLU tarafından hazırlanan “Michelangelo Antonioni’nin Filmlerinde Kullandığı Renk Paletinin Anlamsal İşlev ve Görsel Estetik Perspektifinden İncelenmesi” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Sinema Televizyon Anasaat Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.
13/06/2024

(Not: Sınav sonucu e-imza ile onaylanması halinde, bu belge yerine e-imzalı çıktılar konulmalıdır.)

Jüri Başkanı	Dr. Öğr. Üyesi Rana İĞNECİ SÜZEN	
Jüri Üyesi (Danışman)	Prof. Dr. Mustafa Fadıl SÖZEN	
Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi Çiçek TOPÇU	

Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Doç. Dr. Bekir KİRİŞCAN Güzel
Sanatlar Enstitüsü Müdürü

T.C
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Öğrencinin	Adı Soyadı	NAHİDE BEREKETOĞLU
	Numarası	202153008005
	Anasanat Dalı	SİNEMA-TV
	Danışmanı	Prof. Dr. MUSTAFA FADİL SÖZEN
	Tezin Adı	Michelangelo Antonioni'nin Filmlerinde Kullandığı Renk Paletinin Anlamsal İşlev ve Görsel Estetik Perspektifinden İncelenmesi

ÖZ

Sinema sanatında renk; estetik, sembolizm, psikoloji ve anlatı biçimleri açısından kritik bir rol oynar. Bu bağlamda, film yapımının ilk aşamalarından başlayarak post prodüksiyon sürecine kadar, hedeflenen atmosferi ve anlamı yansıtan bir renk paleti tasarlanır ve enstrümantalizasyon edilir. Renk, insanın görsel algısını en güçlü etkileyen fenomenlerden biridir. Dolayısıyla, renklerin anlamlarını ve insan psikolojisi üzerindeki etkilerini anlamak ve değerlendirmek önemlidir. Michelangelo Antonioni, sinemada renk unsurunu modern yaşamın anlamını ve insan üzerindeki etkisini anlamının temel araçlarından biri haline getirir. Bu nedenle, modern yaşamın sıkıntılarını ifade etmek için siyah-beyazdan koparak renkleri sinemasının temel anlatı estetiğinin bir parçası haline getirmiştir. Antonioni, filmlerinde renk seçimini bir ressamın titizliğiyle yapar. Bazen kültürel kodlardan yararlanırken, bazen de ortaklaşmış alanlardan ilham alır ve sıklıkla öznel kullanımlara yer vermiştir. Çalışmada, Michelangelo Antonioni sinemasının filmlerinde renk tasarımının sanatsal bir ifade biçimi olarak sinema diline etkileri kavranmaya çalışılmış ve nitel araştırma stratejisi izlenmiş, Betimsel Yöntem modelinin hem "İçerik Çözümlemesi" hem de

"Tematik Çözümleme" türleri birlikte kullanılmıştır. Görsel ve işitsel medya materyallerinin kapsamlı bir analizi gerçekleştirilmiş, araştırma sorunsalları doğrultusunda tematik unsurlar ortaya konmuştur. Bu analiz süreci, medya materyallerinin içeriği, görsel ve işitsel öğelerin kullanımı, anlatı yapıları ve sembolizm gibi faktörlerin detaylı bir şekilde değerlendirilmesini içermiştir. Bu çalışmada, Antonioni sinemasının renkli kurmaca film evrenini oluşturan yedi film bulunmaktadır. Ancak, bu evrenden altı film örneklem olarak seçilmiş ve detaylı bir analiz konusu olarak ele alınmıştır. Çalışmanın sonucunda, Antonioni'nin sinemasında renk olgusunun anlamsal işlevler çerçevesinde kullanıldığı ve kendi öznel anlamı doğrultusunda inşa edildiği belirlenmiştir. Filmin teması, hikayesi ve duygusal atmosferi doğrultusunda anlamsal işlevler içinde kullanılan renklerin yoğunluğu her filmde aynı düzeyde olmamıştır. Belirli renkler, bazı yerlerde sıkça vurgulanırken, diğer yerlerde ise daha az tercih edilmiştir. Bu durumun ise, yönetmenin estetik tercihlerine, anlatısal hedeflerine ve duygusal derinliğine bağlı olduğu sonucuna varılmıştır. Antonioni'nin sinemasını benzersiz kılan unsurlardan biri, filmlerindeki renk tasarımının düşünsel bir temele dayanmasıdır. Bu bağlamda, Antonioni'nin renk kullanımı, tutarlı bir anlam ve anlatım ekseninde ele alınarak Avrupa sinema estetiğine yeni ufuklar açmakta ve farklı açılımlar kazandırmaktadır. Renkleri katmanlı anlamlar içerisinde kullanmasıyla, sinema sanatında estetik açıdan yeni bir boyutun keşfedilmesine ve farklı açılımların kazanılmasına katkı sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Antonioni Sineması, Anlatı, Renk Olgusu, Anlamsal İşlev, Görsel Estetik

T.R.

AKDENİZ UNIVERSITY

INSTITUTE FINE ARTS

Student's	Name Surname	NAHİDE BERKETOĞLU
	Number	202153008005
	Department	SİNEMA TV
	Supervisor	Prof. Dr. MUSTAFA FADİL SÖZEN
	Thesis Title	An Analysis of the Color Palette Used in Michelangelo Antonioni's Films from the Perspective of Semantic Function and Visual Aesthetics

ABSTRACT

In the art of cinema, color plays a critical role in terms of aesthetics, symbolism, psychology and narrative forms. In this context, a color palette that reflects the intended atmosphere and meaning is designed and instrumentalized from the early stages of filmmaking to the post-production process. Color is one of the phenomena that most strongly affects human visual perception. Therefore, it is important to understand and evaluate the meaning of colors and their impact on human psychology. Michelangelo Antonioni makes the element of color in cinema one of the main tools to understand the meaning of modern life and its impact on man. For this reason, he broke away from black and white to express the troubles of modern life, making color part of the basic narrative aesthetic of his cinema. Antonioni chooses colors in his films with the meticulousness of a painter. Sometimes he makes use of cultural codes, sometimes he is inspired by common areas and often subjective uses are included. In the study, the effects of color design on the language of cinema as a form of artistic expression in the films of Michelangelo Antonioni cinema were tried to be

comprehended and a qualitative research strategy was followed, and both “Content Analysis” and “Thematic Analysis” types of the Descriptive Method model were used together. A comprehensive analysis of audiovisual media materials was conducted and thematic elements were identified in line with the research problematics. This analysis process involved a detailed evaluation of factors such as the content of the media materials, the use of audiovisual elements, narrative structures and symbolism. In this study, there are seven films that constitute the universe of Antonioni's color fiction films. However, six films from this universe were selected as a sample and analyzed in detail. As a result of the study, it has been determined that the phenomenon of color in Antonioni's cinema is used within the framework of semantic functions and constructed in line with its own subjective meaning. The intensity of the colors used in semantic functions in line with the theme, story and emotional atmosphere of the film was not at the same level in every film. While certain colors are frequently emphasized in some places, they are less preferred in others. It is concluded that this depends on the director's aesthetic preferences, narrative goals and emotional depth. One of the elements that make Antonioni's cinema unique is that the color design in his films is based on an intellectual foundation. In this context, Antonioni's use of color is considered within a coherent axis of meaning and narrative, opening new horizons and different perspectives to European cinematic aesthetics. By using colors in layered meanings, he has contributed to the discovery of a new aesthetic dimension in the art of cinema and to the acquisition of different expansions.

Keywords: Antonioni Cinema, Narrative, Colour Phenomenon, Semantic Function, Visual Aesthetics

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının hazırlanmasında değerli katkı ve rehberliğiyle bana yol gösteren, bilgi ve tecrübesiyle çalışmamın her aşamasında bana ışık tutarak bu tezin ortaya çıkmasında büyük rol oynayan danışmanım Prof. Dr. Fadıl Sözen'e en içten şükranlarımı sunarım. Akademik yolculuğuma adım attığım ilk günden itibaren engin tecrübeleriyle her daim varlığını hissettiren kıymetli hocam Prof. Dr. Memduh Sami Taner'e derin minnettarlığımı ifade ederim.

Tezimin sonuçlandırılmasında değerli desteklerini esirgemeyen hocalarım Dr. Öğr. Üyesi Rana İğneci Süzen ve Dr. Öğr. Üyesi Çiçek Topçu'ya, gösterdikleri sabır, destek ve yol gösterici yaklaşımlarından dolayı gönülden teşekkür ederim.

Bu süreçte yanımda olan, arkadaşlıkları ve motivasyonlarıyla bana güç veren sevgili arkadaşlarım Gülfidan Akyüz ve Şervan Celali'ye de içtenlikle teşekkür ederim.

Her birine, kıymetli katkıları ve içten destekleri için sonsuz teşekkürlerimi ve şükranlarımı sunarım.

Nahide BEREKETOĞLU

Antalya, 2024

İÇİNDİKİLER DİZİNİ

KABUL VE ONAY SAYFASI.....	i
ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	iii
TEŞEKKÜR.....	v
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	vi
TABLolar DİZİNİ.....	viii
GÖRSEL DİZİN.....	ix
GİRİŞ.....	1
Araştırmanın Yöntemi.....	2
Evren ve Örneklem.....	3
Araştırma Sorunsallar.....	3
1. BÖLÜM 1: SİNEMDA RENK OLGUSUNUN YAPISI.....	5
1.1. Sinemada Renk Olgusunun Teknolojik Süreci.....	5
1.2. Renk Olgusunun Sinema Estetiğine Getirdiği Etkimler.....	13
1.3. Renk Kuramları.....	15
1.3.1. Sinemada Renk Kullanımına İlişkin Kuramcıların Yaklaşımları.....	15
1. 4. Renk Nedir?.....	24
1.4.1. Rengin Fiziksel Temeli.....	25
1.4.2. Renk Çemberi.....	26
1.4.3. Renk Dengesi (Color Balance).....	26
1.4.4. Tamamlayıcı (Complementary) Renkler ve Bölünmüş Tamamlayıcı Renk Şeması.....	27
1.4.5. Üçgen ve Dörtgen Renk Şeması (Triads and Tetrads).....	28
1.4.6. Tek Renk (Monokromatik Renkler) Şeması.....	30
1.4.7 Benzer Renkler Şeması (Analogous Colors).....	30
1.4. 8. Soğuk ve Sıcak Renkler Şeması.....	32
1.4.9. Uyumsuz Renk Şeması.....	33
1.5. Rengin Fiziksel-Psikolojik Etkileri.....	34
1.6. Sinemaya Renk Olgusunun Girmesiyle Görüntüde Ne Gibi Dönüşümler Oldu.....	39

1.7. Siyah-Beyaz ve Renkli Filimler Arasındaki Estetik Farklılıklar.....	42
1.8. Renk Dünyası, Farklı Kùltürler, Farklı Anlamlar.....	45
2. BÖLÜM 2: MICHEANGELLO ANTONIONI SİNEMASI.....	47
2.1. Öz Yaşam.....	47
2.2. Antonioni Sinemasının Estetiğı.....	51
2.2.1. Olay örgüsü ve Tema.....	52
2.2.2. Karakterler ve Mekân.....	57
2.2.3. Biçim ve Biçem.....	59
3. BÖLÜM 3: ÇÖZÜMLEME NESNESİ FİLMLER.....	62
3.1. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964).....	62
3.2. Cinayeti Gördüm (Blow-Up 1966).....	84
3.3. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point, 1969).....	113
3.4. Yolcu (The Passenger, 1975).....	146
3.4. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna, 1982)	188
3.6. Bulutların Ötesinde (Al di là Delle Nuvole, 1995).....	233
4. BÖLÜM 4: BULGULAR, YORUMLAR VE SONUÇ.....	260
KAYNAKÇA.....	279
EKLER.....	284

TABLOLAR DİZİNİ

Sıra	Başlık	Sayfa
Tablo 1.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Filminde Renk Paletinin Kodlanması	79
Tablo 2.	Cinayeti Gördüm (Blow-Up 1966) Filminde Renk Paletinin Kodlanması	107
Tablo 3.	Zabriskie Noktası (Zabriskie Point, 1969) Filminde Renk Paletinin Kodlanması	139
Tablo 4.	Yolcu (The Passenger, 1975) Filminde Renk Paletinin Kodlanması	177
Tablo 5.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna, 1982) Filminde Renk Paletinin Kodlanması	215
Tablo 6.	Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole, 1995) Filminde Renk Paletinin Kodlanması	239
Tablo 7.	Michelangelo Antonioni'nin sinemasında renklerin “anlamsal işleviyle” kullanıldığına dair -“Kızıl Çöl”, “Cinayeti Gördüm”, “Zabriskie Noktası”, “Yolcu”, “Bir Kadının Tanımlanması” ve “Bulutların Ötesinde”- renk kodlamaları	240-241
Tablo 8.	Wim Wenders’in Mükemmel Günler (Perfect Days, 2023) filminde renk kodlaması	252
Tablo 9.	Peter Greenaway’in <i>Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı</i> (The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover, 1989) filminde renk kodlaması	253
Tablo 10.	Wes Anderson’ın Büyük Budapşete Oteli (The Grand Budapest Hotel 2014) filminde renk kodlaması	254
Tablo 11.	Pedro Almodóvar’ın Annem Hakkında Her Şey (Todo sobre mi madre, 1999) filminde renk kodlaması	255
Tablo 12.	Abdellatif Kechiche’nin Mavi En Sıcak Renk (La vie d’Adele, 2013) filminin renk kodlaması	256

GÖRSEL DİZİN

Sıra	Tanımlama	Sayfa
Görsel 1.	Sessiz Dönemde Renklendirme (Danse Serpentine, 1895)	4
Görsel 2.	Renk Çemberi	24
Görsel 3.	Tamamlayıcı Renkler ve Bölünmüş Tamamlayıcı Renk Şeması	26
Görsel 4.	Ameli (2001) Jean-Pierre Jeunet	26
Görsel 5.	Üçgen ve Dörtgen Renk Şeması	27
Görsel 6.	Süpermen (Superman, 1978) Richard Donner	27
Görsel 7.	Kadın Kadın'dır (Une Femme Est Une Femme, 1961) Jean Luc Godard	28
Görsel 8.	Çılgın Pierrot (Pierrot Le Fou, 1965) Jean Luc Godard	28
Görsel 9.	Monokromatik Ren Şeması	28
Görsel 10.	Matrix (1999) Lana Wachowski ve Lilly Wachowski	28
Görsel 11.	Benzer Renkler Şeması (Analogous Colors)	29
Görsel 12.	Son Umut (Children of Men, 2006) Alfonso Cuarón	30
Görsel 13.	Soğuk ve Sıcak Renkler Şeması	30
Görsel 14.	Aşk Sarhoşu (Punch Drunk Love, 2002) Paul Thomas Anderson	31
Görsel 15.	Günah Şehri (Sin City, 2005) Frank Miller	32
Görsel 16.	Cinnet (The Shining, 1980) Stanley Kubrick	32
Görsel 17.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	61
Görsel 18.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	62
Görsel 19.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	62
Görsel 20.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	63
Görsel 21.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	63
Görsel 22.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	64
Görsel 23.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	64
Görsel 24.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	65
Görsel 25.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	65
Görsel 26.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	66
Görsel 27.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	66
Görsel 28.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	66
Görsel 29.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	67
Görsel 30.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	67
Görsel 31.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	68
Görsel 32.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	68
Görsel 33.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	69

Görsel 34.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	69
Görsel 35.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	70
Görsel 36.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	71
Görsel 37.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	71
Görsel 38.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	72
Görsel 39.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	72
Görsel 40.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	72
Görsel 41.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	73
Görsel 42.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	73
Görsel 43.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	73
Görsel 44.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	74
Görsel 45.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	74
Görsel 46.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	75
Görsel 47.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	75
Görsel 48.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	75
Görsel 49.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	76
Görsel 50.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	76
Görsel 51.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	77
Görsel 52.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	77
Görsel 53.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	77
Görsel 54.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	78
Görsel 55.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	78
Görsel 56.	Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Micheangelo Antonioni	79
Görsel 57.	Cinayeti Gördüm (Blow-Up, 1966) Micheangelo Antonioni	83
Görsel 58.	Cinayeti Gördüm (Blow-Up, 1966) Micheangelo Antonioni	83
Görsel 59.	Cinayeti Gördüm (Blow-Up, 1966) Micheangelo Antonioni	83
Görsel 60.	Cinayeti Gördüm (Blow-Up, 1966) Micheangelo Antonioni	84
Görsel 61.	Cinayeti Gördüm (Blow-Up, 1966) Micheangelo Antonioni	84
Görsel 62.	Cinayeti Gördüm (Blow-Up, 1966) Micheangelo Antonioni	84
Görsel 63.	Cinayeti Gördüm (Blow-Up, 1966) Micheangelo Antonioni	85
Görsel 64.	Cinayeti Gördüm (Blow-Up, 1966) Micheangelo Antonioni	86
Görsel 65.	Cinayeti Gördüm (Blow-Up, 1966) Micheangelo Antonioni	86
Görsel 66.	Cinayeti Gördüm (Blow-Up, 1966) Micheangelo Antonioni	87
Görsel 67.	Cinayeti Gördüm (Blow-Up, 1966) Micheangelo Antonioni	87
Görsel 68.	Cinayeti Gördüm (Blow-Up, 1966) Micheangelo Antonioni	87
Görsel 69.	Cinayeti Gördüm (Blow-Up, 1966) Micheangelo Antonioni	88
Görsel 70.	Cinayeti Gördüm (Blow-Up, 1966) Micheangelo Antonioni	88

Görsel 219.	Yolcu (The Passenger, 1975) Micheangelo Antonioni	172
Görsel 220.	Yolcu (The Passenger, 1975) Micheangelo Antonioni	173
Görsel 221.	Yolcu (The Passenger, 1975) Micheangelo Antonioni	174
Görsel 222.	Yolcu (The Passenger, 1975) Micheangelo Antonioni	175
Görsel 223.	Yolcu (The Passenger, 1975) Micheangelo Antonioni	175
Görsel 224.	Yolcu (The Passenger, 1975) Micheangelo Antonioni	176
Görsel 225.	Yolcu (The Passenger, 1975) Micheangelo Antonioni	177
Görsel 226.	Yolcu (The Passenger, 1975) Micheangelo Antonioni	177
Görsel 227.	Yolcu (The Passenger, 1975) Micheangelo Antonioni	178
Görsel 228.	Yolcu (The Passenger, 1975) Micheangelo Antonioni	179
Görsel 229.	Yolcu (The Passenger, 1975) Micheangelo Antonioni	180
Görsel 230.	Yolcu (The Passenger, 1975) Micheangelo Antonioni	180
Görsel 231.	Yolcu (The Passenger, 1975) Micheangelo Antonioni	181
Görsel 232.	Yolcu (The Passenger, 1975) Micheangelo Antonioni	181
Görsel 233.	Yolcu (The Passenger, 1975) Micheangelo Antonioni	182
Görsel 234.	Yolcu (The Passenger, 1975) Micheangelo Antonioni	182
Görsel 235.	Yolcu (The Passenger, 1975) Micheangelo Antonioni	183
Görsel 236.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	188
Görsel 237.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	189
Görsel 238.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	189
Görsel 239.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	189
Görsel 240.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	190
Görsel 241.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	191
Görsel 242.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	191
Görsel 243.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	192
Görsel 244.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	192
Görsel 245.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	193

Görsel 246.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	194
Görsel 247.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	195
Görsel 248.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	195
Görsel 249.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	195
Görsel 250.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	196
Görsel 251.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	196
Görsel 252.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	197
Görsel 253.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	197
Görsel 254.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	198
Görsel 255.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	198
Görsel 256.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	199
Görsel 257.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	199
Görsel 258.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	200
Görsel 259.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	201
Görsel 260.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	201
Görsel 261.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	202
Görsel 262.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	203
Görsel 263.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	204

Görsel 264.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	204
Görsel 265.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	205
Görsel 266.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	205
Görsel 267.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	206
Görsel 268.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	206
Görsel 269.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	208
Görsel 270.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	208
Görsel 271.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	208
Görsel 272.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	209
Görsel 273.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	210
Görsel 274.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	210
Görsel 275.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	211
Görsel 276.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	212
Görsel 277.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	212
Görsel 278.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	213
Görsel 279.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	214
Görsel 280.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	214
Görsel 281.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	215

Görsel 282.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	216
Görsel 283.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	216
Görsel 284.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	217
Görsel 285.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	217
Görsel 286.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	218
Görsel 287.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	219
Görsel 288.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	219
Görsel 289.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	220
Görsel 290.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	221
Görsel 291.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	221
Görsel 292.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	222
Görsel 293.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	222
Görsel 294.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	222
Görsel 295.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	223
Görsel 296.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	224
Görsel 297.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	224
Görsel 298.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	224
Görsel 299.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	225

Görsel 300.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	226
Görsel 301.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	226
Görsel 302.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	227
Görsel 303.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	228
Görsel 304.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	228
Görsel 305.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	228
Görsel 306.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	229
Görsel 307.	Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni	234
Görsel 308.	Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	235
Görsel 309.	Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	235
Görsel 310.	Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	236
Görsel 311.	Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	236
Görsel 312.	Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	236
Görsel 313.	Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	237
Görsel 314.	Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	237
Görsel 315.	Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	237
Görsel 316.	Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	238
Görsel 317.	Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	238

Görsel 318.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	240
Görsel 319.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	240
Görsel 320.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	240
Görsel 321.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	241
Görsel 322.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	242
Görsel 323.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	242
Görsel 324.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	243
Görsel 325.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	243
Görsel 326.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	244
Görsel 327.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	244
Görsel 328.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	245
Görsel 329.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	246
Görsel 330.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	246
Görsel 331.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	247
Görsel 333.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	247
Görsel 334.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	249
Görsel 335.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	249
Görsel 336.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	250

Görsel 337.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	251
Görsel 338.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	251
Görsel 339.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	251
Görsel 340.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	252
Görsel 341.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	252
Görsel 342.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	253
Görsel 343.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	253
Görsel 344.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	254
Görsel 345.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	254
Görsel 346.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	254
Görsel 347.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	255
Görsel 348.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	255
Görsel 349.	Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Micheangelo Antonioni	255

GİRİŞ

Sinema tarihinde yönetmenlerin renkli film çekmeye olan ilgisi, manuel renk düzeltme ve boyama dönemine dayanmaktadır. Teknolojinin ilerlemesi, özellikle Technicolor ve Eastman Kodak'ın 1950'lerdeki çalışmaları sayesinde, renkli film çekiminin daha pratik hale gelmesi sağlanmıştır. Bu gelişme film yapımcılarını renkli film çekmeye teşvik etmiş ve kısa sürede renk, sinemanın önemli bir unsuru haline gelmiştir. Zamanla, yönetmenler renkleri kendi estetik ve öznel bakış açılarına uygun şekilde kullanarak, kültürel kodların ötesine geçmiş, bilinçli ve yaratıcı bir biçim meydana getirmişlerdir. Renk seçimi ve düzenlemesi, yönetmenlerin duygusal ve anlatsal hedeflerini gerçekleştirmek için bir araç olarak hizmet etmiştir. Bu yaklaşımlar, sinema sanatında renklerin sadece dekoratif unsurlar olarak kalmasının önüne geçmiş, aynı zamanda derin anlamlar yaratmak amacına da hizmet etmiştir. Renk paletini estetik ve yaratıcı bir şekilde kullanan yönetmenlerden biri de İtalyan asıllı Michelangelo Antonioni'dir. Ona göre, “Sinemada renk, modern yaşamın anlamını ve insana olan etkisini anlamamanın en önemli araçlarından biridir. Bu nedenle, modern yaşamın sıkıntısını ifade etmek için siyah ve beyazdan ayrılmalıdır” (Antonioni, 1996, s. 83).

Bu çalışma, Rönesans döneminin yaşandığı bir ülkede doğan ve resim sanatına ilgi duyan Antonioni sinemasının renk tasarımının Avrupa sinema estetiğine nasıl katkılar sağladığını araştırmaktadır. Dünya sinemasında, renk tasarımı hem görsel haz boyutunda (örneğin, Andrey Zvyagintsev'in filmlerindeki soğuk mavi tonlar) hem de sembolik anlamlar içeren kullanımlarda (örneğin, Steven Spielberg'in siyah beyaz çektiği Schindler'in Listesi'ndeki kırmızı mantolu küçük kız) karşımıza çıkmaktadır. Antonioni'nin sinemasını özel kılan şey, renk tasarımının düşünsel ve/veya ideolojik bir temele dayanmasıdır. Bu bağlamda, Antonioni'nin filmlerindeki renk tasarımının tutarlı bir anlam-anlatım ekseni içinde ele alınması ve kullanılması, dünya sinema estetiğine yeni ufuklar açabilir ve farklı açılım boyutları sunabilir. Bu çalışmanın elde edeceği bilgi birikimi ve sanatsal analiz, sinema estetiği alanına önemli katkılar sağlayabilir.

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma, nitel araştırma stratejisi ile gerçekleştirilmiştir. Çalışmada; Betimsel yöntem modelinin "İçerik Çözümlemesi" ve "Tematik Çözümleme" türleri birlikte kullanılarak uygulanmıştır. Nitel araştırma, incelenen probleme yönelik sorgulayıcı, yorumlayıcı ve problemin doğal ortamındaki biçimini anlama çabası içinde olan bir yöntemdir (Guba ve Lincoln; Klenke'den akt: Baltacı, 2019, s. 369). Bu araştırma yöntemi, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerini kullanarak, bilinen veya fark edilmemiş problemlerin algılanmasını sağlar. Ayrıca, probleme ilişkin doğal olguları gerçekçi bir şekilde ele alarak öznel-yorumlayıcı bir süreç sunar (Seale'den akt: Baltacı, 2019, s 369).

Betimsel yöntem, araştırmalarda incelenen konuyu veya olguyu herhangi bir müdahalede bulunmadan ve değişiklik yapmadan tanımlamayı hedefleyen bir yöntemdir. Bu yöntem, gözlem, anket, görüşme ve doküman analizi gibi teknikler kullanarak bilgi toplar ve mevcut durumu ortaya koyar. Araştırmacılar, betimsel yöntemi kullanarak olayları ve durumları daha derinlemesine anlayabilir ve ilgili konular hakkında kapsamlı bilgi edinebilirler. Betimsel yöntemin temel özellikleri arasında objektiflik, doğrudan gözlem, doğal ortamda inceleme ve detaylı tanımlama bulunmaktadır (Balcı, 2019 s. 369).

İçerik çözümlemesi, yazılı, sözlü veya görsel iletişim materyallerini sistematik ve objektif bir şekilde analiz ederek belirli temaları, kavramları veya kalıpları belirlemeyi amaçlar. Bu yöntem, metinlerin içeriğini derinlemesine anlamak ve verideki belirli eğilimleri ortaya çıkarmak için kullanılır (Balcı, 2019 s. 377). Diğer yandan, tematik çözümleme, nitel verilerdeki anlamlı temaları tanımlama, analiz etme ve raporlama sürecidir. Bu yöntem, özellikle metin verilerinin derinlemesine anlaşılmasına odaklanır ve verideki önemli temaları belirlemek için kullanılır (Clarke ve Braun, 2006, s. 297).

Evren ve Örneklem

Antonioni'nin sineması, uzun metraj kurmaca, belgesel ve kısa filmler olmak üzere toplam 25 filme sahiptir. Uzun metraj kurmaca (15 film), belgesel (7 film) ve kısa filmlerden (3 film) oluşmaktadır. Uzun metraj kurmaca filmleri ise siyah-beyaz (8 film) ve renkli (7 film) olarak ayrılmaktadır. Çalışmada Antonioni sinemasının renkli kurmaca film evrenini oluşturan yedi filmi yer almaktadır. Bu evrenden sadece altı filmi ele alınarak örneklem olarak incelenmiştir. Örneklemi oluşturan filmler şunlardır: Kızıl Çöl (Il Deserto Rosso 1964), Cinayeti Gördüm (Blow Up 1966), Zebriskie Noktası (Zebriskie Point 1970), Yolcu (The Passenger 1975), Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione Dı Donna 1982) ve Bulutların Ötesinde (Al Dı La Delle Nuvole 1995)'dir.

Örneklem dışında kalan Oberwald'ın Gizemi (II Mistero Di Oberwald, 1981),

“Antonioni'nin Rai TV kanalı için yapmış olduğu bir filmidir ve Jean Cocteau'nun Çift Başlı Kartal (The Eagle With Two Heads) adlı oyunundan uyarlanmıştır. *Oberwald'ın Gizemi*, Antonioni'nin filmografisinde gerçekleştirmiş olduğu tek dönem filmidir. Bu nedenle de bir Antonioni filmi gibi olmadığı ve Cocteau'nun yazmış olduğu oyunun içeriğine uymadığı şeklinde yorumlanmıştır. Bu filmdeki diyalog yoğunluğuna Antonioni'nin diğer filmlerinde rastlanmamaktadır.” (Yares, 2006, s. 73).

Dolayısıyla *Oberwald'ın Gizemi* bir dönem filmi olması ve Antonioni'nin genel film estetiğine uymaması nedeniyle çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

Araştırma Sorunsalları

- a) Michelangelo Antonioni sinemasında renk olgusu görsel estetiğe yönelik olarak mı tasarlanmış yoksa “anlamsal işlevler” içinde mi kullanılmıştır?
- b) Anlamsal işlevler içinde kullanılmış ise renkler konvansiyonel semboller/tanımlar içinde mi ele alınmıştır; yoksa Antonioni renkleri kendi öznel anlamları üzerinden mi inşa etmiştir?

- c) Anlamsal işlevler içinde kullanılan renkler, Antonioni sinemasının renkli filmlerinde aynı sıklıkta mı kullanılmıştır? Farklı sıklıkta ise bunların estetik karşılığı nedir?
- d) Antonioni sinemasının kendine özgü renk tasarımı, Avrupa sinema estetiğine ne gibi katkılar getirmiştir?



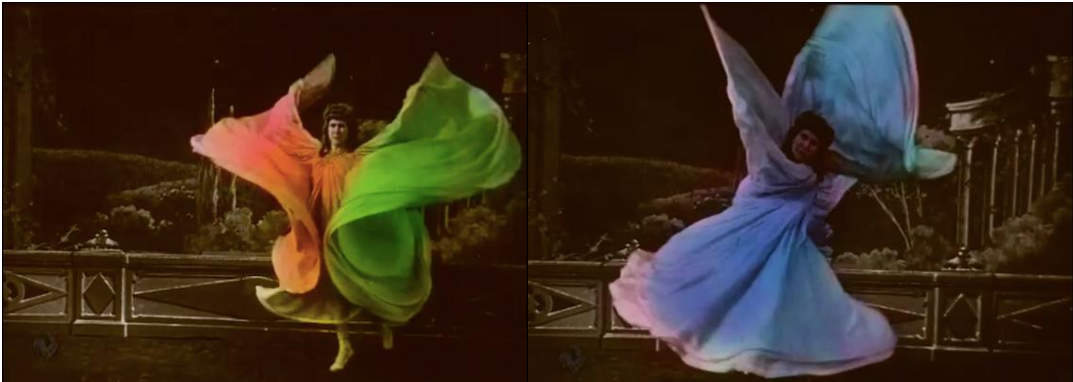
BÖLÜM 1: SİNEMDA RENK OLGUSUNUN YAPISI

1.1 Sinemada Renk Olgusunun Teknolojik Süreci

Sinematograf cihazının icadı, hareketsiz görüntülere hayat ve hareket kazandırdı; ancak bu görüntüler, temel renklerden yoksun olarak sunulduğundan dolayı ölü bir hayatı yansıtıyorlardı (Misek, 2010, s. 14). Ayrıca, doğadaki çeşitli renklerin ve nüansların siyah-beyaz formatta gösterilmesi, sinema ekipmanlarının bir zamanlar sinemacılara dayattığı bir kısıtlama olarak kabul edilebilir (Özen, 2008, s.155). Bu durumla başa çıkabilmek için sinema yapımcıları, zaman içinde çeşitli teknikler geliştirdiler.

Sinema tarihinde, yönetmenlerin renkli film çekme isteği, manuel renk düzeltme ve elle boyama dönemlerine dayanmaktadır. "1890'lar ile 1920'ler arasında, elle boyama, şablonlarla spreylere boyama ve film baskılarının renkli boya banyolarına daldırılması gibi teknikler kullanılmıştır" (Misek, 2010, s. 14-15).

İngiliz Film Enstitüsü'nde (BFI) bulunan ve muhtemelen 1895 yılına ait olan *serpantin dansı* filmi, Edison Manufacturing Company'ye ait el boyamasının dikkat çeken bir örneğini içermektedir (Yumibe'dan Akt: Misek, 2010, s.15). Bu film, Lois Fuller tarafından 1890'larda geliştirilen ve popüler hale getirilen serpantin danslarını ele almaktadır. Dans sırasında, aydınlatılmış bir sahne altında dönen ve bu süreçte farklı renklere bürünen bir kadın oyuncu, beyaz bir elbise içinde gösterilmektedir.



Görsel.1 Danse Serpentine, 1895, Sessiz Dönemde Renklendirme,

Kaynak: (Numridanse tv, <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/la-danse-serpentine>, erişim tarihi: 06.05.2024)

Diğer yönetmenler de filmlerinde elle boyama yöntemini kullanmışlardır. Örneğin, "Melies, Jules Verne'in aynı adlı romanından uyarladığı Aya Seyahat (La Voyage dans la Lune, 1900)" filminde bazı sahneleri fantezi etkisini artırmak için boyamıştır. Benzer şekilde, "David Wark Griffith, Bir Ulusun Doğuşu (Birth of a Nation, 1915)" filminin etkisini artırmak amacıyla renklendirme işlemi uygulamıştır. Ayrıca, "Edwin S. Porter, Büyük Tren Soygunu (The Great Train Robbery, 1903)" filminin bazı bölümlerini boyamıştır (Odabaşı, 2007, s. 38)

Resim sanatından esinlenerek, zahmetli olan filmleri elle boyama işlemi, henüz emekleme dönemini geçmeden terk edilmiştir. 1900'lerin ortalarına gelindiğinde, filmlerin ortalama uzunluğu artmış ve gösteri mekânlarının talebi çoğalmıştır. Bu da tüm filmlerin kare kare fırçayla renklendirilmesinin ekonomik olarak mümkün olmadığı anlamına gelir. (Neale'den akt: Misek, 1985, s. 115). Sinemanın hızlı bir şekilde sanayileşmesiyle birlikte film renklendirme işlemi entegre edilmeye başlanmıştır. Bu sürecin öncülerinden biri olan Fransız yapım devi Pathé, 1905/6'da kısmen mekanik bir şablonlama sürecine öncülük etmiş ve 1908'de bunu ticari olarak kullanmaya başlamıştır (Musser'dan akt: Misek, 2010, s.15). Mekanik şablonlama yönteminin, elle boyama yöntemine kıyasla daha verimli ve hızlı olması, bir süre var olan talebi karşılamıştır.

Renklendirme ve daha az kullanılan tonlama yöntemlerinin 1910'larda geliştirilmesi, sinemada renk kullanımının daha yaygın hale gelmesini sağlamıştır. Bu gelişmeyle birlikte, 1920'lerin başlarında filmlerin yüzde 80 ila 90'ı renkli olarak izlenebilir hale gelmiştir (Misek, 2010, s.19). Renklendirme işlemi, film şeridini sentetik boya çözeltilerine daldırarak gerçekleştirilmiş ve bu sayede tek renkli boyalı bölümler çeşitli tonlarda ortaya çıkmıştır. Tonlama yönteminde ise, açık alanlar değişmeden kalmış ve orta tonlar ile gölgeler boyanın rengini almıştır. Bu şekilde, tonlanmış görüntüler elde edilmiştir. Örneğin, mavi renklendirme sıklıkla gece sahnelerini göstermek için kullanılırken, iç mekân gece planlarında amber tonları ve doğadaki sahneler için yeşil renk tercih edilmiştir (Thomson&Bordwell'den Akt: Akikol, 2021, s.74).

Fransız yapım devi Pathé, pek çok filmi renklendirerek izleyicilere sunmuştur. Bu renklendirilmiş filmlerden biri, Binbir Gece Masalları'ndan uyarlanmış Ali Baba ve Kırk Haramiler (Ali Baba et Quarantes Voleurs, 1905) filmidir. Bu filmde ağırlıklı olarak mavi, kırmızı, sarı, mor ve yeşil renkler kullanılmıştır. Bir diğer film ise yine bir, Binbir Gece Masalları uyarlaması olan Aladdin ve Sihirli Lambası (Aladin ou La Lampe Merveilleuse, 1906) filmidir. Ali Baba gibi bu filmde de aynı renkler kullanılmış olmasına karşın renkler daha canlı ve parlak bir şekilde sunulmuştur. Son olarak, yaşlı bir adamın bir böcekle yaşadığı fantastik bir serüveni anlatan Altın Böcek (The Golden Beetle, Segundo de Chomon, 1907) filmi bu tarza örnek olarak verilebilir. (Odabaşı, 2007, s. 41).

Bu filmlerde kullanılan renkler, göze çarpan bariz yapaylığı nedeniyle merak uyandıran abartılı bir süsleme olarak nitelendirilir. Film tarzı ve yorumlama, film tarihi ve film kültürü sorunları üzerine çalışmalar yapan Tom Gunning, erken dönem sinemasında renk kullanımını, gerçekçilikten ziyade "duyusal yoğunluğu" hedefleyen bir "ek özellik" olarak tanımlar. Bu filmler, üç renkli Technicolor tasarımıyla hem yararlanmayı hem de üstesinden gelme çabalarını içermektedir (Higgins, 2007, s.2) Girişimci Charles Urban tarafından kullanılan Kinemacolor, 1897'de Alman teknisyen Hermann Isensee'nin fikrinden geliştirilmiş olup, toplam renk modelinin iki ana rengi olan kırmızı ve yeşil renkli lenslerin kullanılmasıyla görüntüler elde edilmiştir."

Bu sistem özel kamera ve projektör cihazı gerektirmektedir" (Usai'dan Akt: Akikol, 2021, s.76). 1900'lerin ilk çeyreğine gelindiğinde ise Kinemacolor'a rakip olan bazı şirketler ortaya çıkmıştır. Bu şirketler arasında Biocolour (1908), Prizma Color (1917), Cinecolor (1925), British Raycol (1929), Vovolor (1932) ve Omnicolor (1933) bulunmaktadır (Odabaşı, 2007, s. 38).

Sinemanın ilk yıllarından itibaren temel amaç, "doğal" renkleri perdeye aktarabilmektir. Léon Gaumont, bu hedef doğrultusunda çalışmalar yapan isimlerden biridir. 1912 yılında geliştirdiği "Chronochrome katmalı renk modeli", mavi, kırmızı ve yeşil olmak üzere üç ana rengin kullanıldığı bir renk üretme sistemidir. Chronochrome'da, genellikle açık ve iyi aydınlatılmış sahneler üç lens ve üç filtre kullanılarak kaydedilmiştir. Ortaya çıkan pozitif görüntü, üç lens ve filtre ile

donatılmış bir makine tarafından farklı renklerde üç görüntünün üst üste binmesiyle oluşturulmuştur (Laurent'tan Akt: Akikol, 2021, s.76).

Bütün çabalara rağmen, yapay renkler sessiz dönemi domine ederken, doğal veya sinematografik renk süreçlerini benimsemek için de bir yarış içinde olundu. Bu işlemlerin ticari başarısı, 1920'lerin sonlarına kadar sınırlı kaldı ve bu nedenle kısa ömürlü yenilikler olarak kaldılar (Higgins, 2007, s.3). 1930'lara gelindiğinde ise teknolojik ilerlemeler sayesinde renklendirme ve tonlama yöntemlerinden vazgeçildi. Technicolor'ın yükselişiyle birlikte, artık renklerin sonradan filme eklenmesi mümkün olmadı ve doğrudan renkli çekim yapılması gerekti. Bu durum, ön prodüksiyon ve post prodüksiyon aşamalarını beraberinde getirdi. Film yapımcıları, renkli film çekmek istediklerinde önceden Technicolor ile anlaşma yapmak ve özel Technicolor kameralarını rezerve etmek zorundaydılar. Ayrıca, ek ışık kiralamaları ve boya transferi baskısı için ayrı bir bütçe ayırmaları gerekiyordu (Misek, 2010, s.26). Yoğun taleple birlikte, "1929 ve 1930'da Technicolor için patlama yılları oldu. Ancak şirketin sınırlı tesis kapasitesi, arzın talebin gerisinde kalmasına neden oldu" (Kalmus'tan Akt: Misek, 2010, s.28).

Technicolor Corporation, 1915 yılının sonlarında Herbert Kalmus, Samuel Comstock ve W. Burton Westcott tarafından kuruldu. Bu kişiler daha önce bir mühendislik danışmanlık firması (KCW) kurmuş ve firma birçok patent almıştır. Ayrıca ticari süreçler geliştirmişlerdir ve Kalmus'a göre, "yıllar süren deneyimlerimiz sayesinde Technicolor'a bağlı kalmamızı sağlayan" en az üç kâr eden şirket kurmuşlardır (Higgins, 2007, s.3-4). "Technicolor", hem şirketin adı hem de şirketin 1910'ların sonu ile 1950'lerin başı arasında defalarca geliştirilip yeniden piyasaya sürülen renkli film sürecinin adıydı (Misek, 2010, s.25).

Technicolor'ın tek renkli renklendirme süreci, Kinemacolor ve Chronochrome gibi özellikler taşımasına rağmen, teknik ve ticari sorunlar nedeniyle başarılı olamamıştır. Technicolor, kırmızı ve yeşil film şeritlerini içeren ikili sistemini 1916'da geliştirmiş ve uzun metrajlı film olan The Gulf Between için bu sistemden faydalanmıştır. Sistem, diğer Technicolor sistemlerinde olduğu gibi, kamera içindeki

bir prizma aracılığıyla iki eşzamanlı renk kaydının elde edilmesini içermiştir. Kamera merceğine giren ışığın bir kısmı kırmızıyı vermek için kırmızı bir filtreden geçirilirken, yeşil renk için ise yeşil bir filtreden geçirilmiştir. Prizma cihazı, 1920'lerin başında Technicolor'un ışığı ayırma kamerasına dönüşecek ve sonraki çıkarma sistemlerinde yer alacaktır (Neale'dan Akt: Akikol, 2021, s.77).

Technicolor'ın iki renkli sistemi, sesli filme geçişle aynı dönemde kullanılan bazı yapımlarda geçici bir yenilik olarak ele alınmıştır. Higgins'e göre, Paul Whiteman'ın *The King of Jazz* (1930) gibi müzikalleri, bir dizi parlak renk efekti yaratmayı başarmışlardır; ancak bu yapımlar, renk kullanımını anlatı sinemasının temel söz dağarcığına dâhil etme yönünden hiçbir zaman kapsamlı planlar geliştirmedir (Higgins, 2007, s.4).

Misek'e göre, Technicolor'ın erken dönemdeki yoğun renk kullanımı, normalde doğal kabul edilebilecek herhangi bir düzeye ulaşmamaktaydı. Bununla birlikte, renkler artık siyah-beyaz baskıya sadece "eklenmiş" olarak değil, önceki boya transfer tekniklerine kıyasla çok daha "doğal" bir biçimde görünmekteydi. Bu durum, Technicolor'un sinemanın film rengi ile yüzey rengi arasındaki tarihsel geçişte köprü görevi görmesini sağladı. Teknolojik açıdan hala film renginin bir temsili olan Technicolor, objektif önündeki yüzeylerin renklerinden türetilmiş filmlerin üretilmesine olanak tanıdı (Misek, 2010, s.26).

Sessiz film döneminde sıklıkla kullanılan kehribar rengi, doğal ve ürkütücü sahnelerde lamba ışığını simgelemektedir. Ancak ses teknolojisinin sinemaya entegrasyonu ile bu renklendirme yöntemleri nadiren kullanılmaya başlandı, zira kullanılan boyalar optik ses kayıtlarıyla etkileşime geçebiliyordu. Bu teknik sorunu çözmek amacıyla, 1929 yılında Eastman Kodak, "Sonochrome" adını verdiği ve 17 farklı renkte önceden renklendirilmiş film stokları serisini piyasaya sürdü. Ancak bu stoklar, endüstride geniş çapta kabul görmedi ve birçok sesli film renksiz olarak kalmaya devam etti. Film ve film eğitimi üzerine düşünmeye dair yeni yaklaşımlar getiren ve film çalışmaları alanında eğitim veren Steve Neale, renklendirme tekniklerinin terk edilmesinin nedeninin, sesin ortaya çıkışıyla beraber retorikten

ziyade gerçekçiliği öne çıkaran yeni bir estetik anlayışın gelişmesi olduğunu iddia eder; bu durum, sesle birlikte kullanılmak üzere fotoğrafik renk teknolojisinin en uygun seçenek olduğu yönünde bir algı yaratmıştır (Misek, 2010, s.24). Higgins ise, üç renkli Technicolor tasarımlarının, renk kullanımının izleyici deneyiminin bir parçası haline gelmesine olanak tanırken aynı zamanda "yeni"liğini koruma çabasında olduğunu belirtir. Bunun yanı sıra, bu tasarımların dramatik olayları kodlama ve bu olayların etkisini artırma yeteneğinin bir kısmını da yakalamaya çalıştıklarını ifade eder (Higgins, 2007, s.3).

Technicolor'un sınırlı ve yüksek maliyetli olması, renklendirme ve tonlamada olduğu gibi film endüstrisinde duygusal etki yaratmak için geniş çapta kullanılamayacağını gösteriyordu. Bu nedenle, hangi filmlerde renklendirme yapılacağına, yapımcılar karar veriyordu. Öncelikli tercihleri, renkli teknolojinin müzikal türündeki filmlerde kullanılmasıydı. Technicolor'a ilk olarak 1929'da yer verilen 18 filmden 14'ü müzikal türdeydi; 1930'da ise 29 filmin 25'i müzikal türdü (Limbacher'dan Akt: Misek, 2010, s.28).

Renkli film üretimi, 1950'lerin sonlarına kadar Amerika Birleşik Devletleri dışında geniş bir kullanım bulamadı. Bu dönemde, Hollywood'da renkli filmlerin kullanımı azalırken, renkle henüz yeni tanışan ülkelerdeki yönetmenler, özellikle 1960'ların sanat sinemasında, renkli yapıyı eserlerinde keşfettiler. Misek'e göre, 1960'larda popüler sinemada, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde, çarpıcı renk kullanımları ortaya çıktı: Hollywood'un "gerçekçi" renge yönelik ideolojik kayması, rengin duygusal çekiciliğini tamamen bastıramayacağını göstermektedir. Örneğin, sadece Kızıl Ölümün Maskesi (Roger Corman, 1964) bu durumu anlamak için yeterli olabilir. Ancak 1960'ların Avrupa ve Japon sanat sinemasında renk kullanımları özellikle ilginç ve çeşitliydi. Renk, "gerçekçi" (örneğin Rohmer tarafından), sembolik (Bergman), grafik (Godard), duygusal (Chytilová) vurgulu (Suzuki) ve bastırılmış (Antonioni) anlamı ortaya koyma çabası için kullanıldı.

Erken dönem Avrupa sinemasında renk, önemli bir rol oynamıştır. Erken dönem renk teknolojisindeki önemli ilerlemelerin çoğu Avrupa'da filizlenmiştir. Örneğin,

şablonlama ilk kez 1905'te Fransız yapım şirketi Pathé tarafından kullanılmıştır. Ayrıca, ticari başarı elde eden ilk "doğal" renk işlemi olan Kinemacolor, 1900'lerin ortalarında İngiltere merkezli olarak ortaya çıkmıştır. Ancak daha sonra geliştirilen Avrupa renk teknolojisi, kalite açısından Amerika Birleşik Devletleri'ninkilerin gerisinde kalmıştır. Avrupa'nın "doğal" renk denemeleri, kısmi başarılar elde etmiş olmasına rağmen, Technicolor'ın estetik standartlarının gerisinde kalmış ve kendi ulusal pazarlarında bile kabul görmemiştir.

Dufaycolor, ilk olarak 1937'de piyasaya sürülen ve kendine pazar bulabilen birkaç İngiliz renk teknolojisindendi. Dufaycolor, film baskısının tabanına kabartılmış küçük mercekler (lenticules) içeren bir katkı işlemiydi. Bu mercekler üzerlerine düşen ışığı kırmızı, yeşil ve mavi bileşenlere ayırıyor ve yeterli mesafeden bakıldığında bu bileşenler tek bir renkli görüntüye dönüşüyordu. Dufaycolor, reklam ve seyahat filmlerinde, Humphrey Jennings gibi yönetmenlerin belgesellerinde ve ayrıca bir uzun metrajlı filmde- Sons of the Sea (Maurice Elvey, 1940)- kullanıldı. Ancak Dufaycolor'da da teknik dezavantajlar vardı: eklemeli oluşu nispeten karanlık görüntülere yol açıyor ve merceksi işlem büyük ekranlarda hafif bir mozaik etkisine neden oluyordu. Bir başka katkılı renk prosesine sahip olan Thomsoncolor ve Rouxcolor, 1940'ların sonlarında piyasaya sürülmüş fakat kullanılmadan kaldırılmıştır.

Alman film üreticisi olan Agfa, 1936 yılında 16mm versiyonu olan Agfacolor'ı ilk defa piyasaya sürdü. Agfacolor, yeni nesil eksiltmeli üç renkli film stoklarının erken bir örneğiydi. Agfacolor'ın ileri teknolojisi, Agfa'nın uluslararası üretim ve dağıtım ağıyla birlikte onu potansiyel pazarın lideri konumuna getirdi. Ancak İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi, Agfacolor'ın kullanımını sekteye uğratmıştır. Bir başka atılım 1947 yılında Agfa ortaklarından olan Gevaert tarafından piyasaya tanıtılan Gevacolor oldu. Anscoolor ise 1949'da şimdi bağımsız bir Amerikan şirketi olan Ansco tarafından Avrupa'da pazara sürüldü. 1952'de Ferrania-color, İtalyan üretici Ferrania tarafından piyasaya sürüldü. 1955 yılında ise Japon üretici Fuji de Fujicolor'ı kullanıcılara sundu. Bir başka Agfa türevidir olan Sovcolor'un, Sovyetlerde geliştirilmesi zaman aldı.

Amerikan yapımlarıyla doğrudan rekabet eden yüksek bütçeli Avrupa yapımları, rutin olarak klasik Hollywood'un üslup normlarını taklit ediyordu; Jean Renoir'ün *French Cancan* (1955) ve Max Ophüls'ün *Lola Montès* (1955) filmleri buna örnektir. Her iki film de Hollywood'da çalışmış Fransız yönetmenlere aittir ve üslup açısından popüler Avrupa ve Amerikan yapımlarının ayırt edilemez derecede benzer olduğunu göstermektedir. Elbette rengin alternatif kullanımları oldu. Jean Rouch ve Stan Brakhage gibi bazı endüstri dışı yönetmenler, 1950'lerde piyasada bulunan uygun ve hızlı olan 16mm Kodachrome ile denemeler yaptılar. O dönemde 16mm hala film endüstrisi içinde amatör bir format olarak görülüyordu ve bu yüzden pek tercih edilmiyordu.

Avrupalı film yönetmenlerinin çoğu 1960'ların başlarından ortalarına kadar renk kullanma fırsatını elde edemedi. Bu gecikmeli erişim, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard ve Michelangelo Antonioni gibi yönetmenlerin rengin estetik boyutu üzerine eğilmesini sağlarken, Hollywood'da tam tersi bir durum yaşandı.

Hollywood sisteminin dışında ve onun jenerik paradigmasını takip etmeyen düşük bütçelerle çalışan Yeni Dalga film yönetmenleri ve renkle uğraşma hevesinde olan diğer yönetmenler, nispeten rengi nasıl kullanacaklarına dair az müdahaleyle karşılaştılar. Dolayısıyla, Misk'e göre Sinema ve Televizyon Mühendisleri Derneği (SMPTE) ve Amerikan Görüntü Yönetmenleri Derneği (ASC) gibi, her ikisi de aylık dergileri olan Sinema ve Televizyon Mühendisleri Derneği Dergisi ve Amerikan Görüntü Yönetmeni gibi Hollywood'un favori estetik ideolojilerini yayan ve pekiştiren profesyonel kuruluşların standartlaştırıcı etkisine de maruz kalmadılar. Bu etkilerden bağımsız olarak, Avrupalı sanat filmi yönetmenlerinin renk kullanımları son derece çeşitlilik göstermiştir. (Misk, 2010, s.50-53).

1.2 Renk Olgusunun Sinema Estetiğine Getirdiği Etkimler

Film araştırmacısı ve arşivci olan Nico de Klerk, sinemanın ilk dönemlerinde "rengin film yapılırken düşünülmediğini, yapım şirketlerinin binalarında basitçe eklendiğini ... aslında biraz hediye paketi gibi, sadece bir ekstra" olduğunu öne sürer. (Nico de Klerk akt: Misk, 2010, s.27). Bazen de şirketlerin zorunlu koştuğu dayatmalarla karşı karşıya kalılabiliyordu; Technicolor'dan hizmet almak isteyen yönetmenlerin, bir ön koşul olarak Kalmus'un renk danışmanlığını kabul etmesi gibi. "Kalmus'un görevi, yönetmene, anlatıya uygun renk şemaları sunmaktır... Kalmus'un gerçek bir auteur olduğu, birlikte çalıştığı ünlü yönetmenler kadar, hatta daha fazla, imzası belirgin bir figür olduğu abartıya kaçmadan söylenebilir" olarak ifade edilir. (Vacche and Price'tan akt: Peacock, 2019, s. 61).

Rengin, film biçiminin bir ögesi haline gelmesi oldukça zaman almıştır. 1910'lar ve 1920'lerde renk, birçok yönetmen için sonradan hesaba katılmış bir unsur olarak kalmıştır. Bu durum, rengin filmlerde tutarlı bir şekilde kullanılmasını engellemiştir. Dolayısıyla, filmlerin biçimsel özeliği (kamera hareketi, ışık ve kurgu dahil) olan bu öğeler, Hollywood'un karakter odaklı motivasyonuna dahil olurken, renk büyük ölçüde buna dahil edilmemiştir. Yönetmenler, rengin üzerine düşünmeye başladıklarında, renk anlatı motivasyonuna yerleşmeye başlamıştır. Technicolor'ın müzikallerinin kromatik ayrımı ile bu aşamanın ilk örnekleri John Murray Anderson'ın "The King of Jazz" (1930) ve Cecil B. DeMille'in "Madam Satan" (1930) gibi yapımlar oldu (Misk, 2010, s.30).

Doğanın temel unsurlarından olan renk, sinemanın vazgeçilmez bir parçası haline geldiğinde, yönetmenlere, doğayı gerçeğe en yakın haliyle yansıtma olanağı sağlarken, diğer taraftan onlara, zengin ve yeni anlatım yolları geliştirmelerinin yolunu da açmıştır. Çünkü milyonlarca renkten oluşan doğayı sadece siyah-beyaz filmle yansıtmak, sinema teknolojisinin yetersizliğinin yönetmene koyduğu bir sınırdı. Bu anlamıyla, yönetmenleri rengin sadece filmlerindeki doğallığı ya da gerçekliği yakalamak için değil, aynı zamanda anlam yaratma içgüdüleriyle de yönlendirdiği belirtilmelidir. Bu nedenle, yönetmenler rengi kullanmayı istemelerindeki temel güdü,

her zaman koşullarını zorlayarak anlam oluşturma arzusuydu (Sözen, 2003, s.111-112).

Filmlerin renklendirme sürecine katılan ve bu yönde çabaları olan yönetmenlerden biri Georges Melies'dir. Onun ilk renk denemesi "Aya Yolculuk" (La Voyage Dans La Lune, 1900) filmiyle başladı. Fakat Misk'e göre Melies'in burada ve diğer filmlerinde de olduğu gibi, "renk net bir anlatı ya da tematik işlevi yerine getirmez; en önemli şey sadece varlığıdır" (Misk, 2010, s.17).

Bir başka renk denemesi de Edwin Porter'ın "Büyük Tren Soygunu" (The Great Train Robbery, 1903) filmidir. Filmin patlama ve silah sesleri kırmızıya, kıyafetler ise mor ve sarıya boyanmıştır (Misk, 2010, s.17).

Dramatik etkiyi artırmaya çaba gösteren David W. Griffith'te, "Bir Ulusun Doğuşu" (The Birth of a Nation, 1903)'nda görüntüleri Fransız usulü denen bir yöntemle geceleri maviye gündüzleri ise portakal rengine boyamıştır (Sözen, 2003, s.112). Griffith'nin bir başka renkli çalışması "Hoşgörüsüzlük" (Intolerance, 1916) filmidir. Burada renk ile, dört öykü birbirinden ayrılır; Griffith, "1572 Barthdomew kıyımı için koyu maviyi, Babil'in öyküsü için yeşili, İsa'nın çarmıha gerilişi için açık maviyi, çağdaş öykü için kırmızıyı seçer. Ayrıca filmin gece sahneleri mavi, güneşli gündüz saatleri sarı, savaş sahneleri kırmızıdır" (Odabaşı, 2007, s.42). Ancak Sözen'e göre, "anlam yaratımı için kullanılan bu renklendirme olgusuna rağmen bu filmlerin hiçbiri sinema tarihindeki renkli film kategorisi içinde yer almamıştır" (Sözen, 2003, s. 113).

Ali Baba filminde, renkler anlatının içerisinde belirgin bir işlev görmeyip sürekliliğin kurulmasına yardımcı olmazlar. Filmdeki renkler genellikle yüzeylerin renklerinden ibarettir. Ancak, bir sahnede şehir manzarasına bakan bir sundurmada, gökyüzü maviye boyanmıştır. Atmosferik optiğin nüanslarına dikkat etmeyen filmin renk uzmanları, gökyüzünü maviye boyamışlardır, çünkü bu sayede minimum çabayla maksimum renk elde edebilmişlerdir (Misk, 2010, s.17).

Daha karmaşık bir renk kullanımı, Sergei Eisenstein'ın "Potemkin Zırhlısı" (1925) filminde görülür. Filmde, Potemkin'deki başarılı bir isyanın ardından, geminin direğine çekilmiş Sovyet bayrağının elle boyanmış bir görüntüsü verilir; burada rengin sembolik olarak direkt bir kullanımından bahsetmek zordur. Bayrak hem kırmızı hem de Kızıl'dır. Dolayısıyla Eisenstein, Komünizm'in yükselişini yüceltmek ve bundan haz duymak için bayrağın kırmızılığının duysal gücünden yararlandığı söylenebilir (Misek, 2010, s.23).

Victor Fleming'in Oz Büyücüsü (The Wizard of Oz, 1939) filminde renkler, düşler dünyasıyla gerçek dünyayı birbirinden ayırmak için kullanılır; Kansas sahneleri siyah-beyaz, düşler ülkesi yani Oz'un olduğu sahneler renkli olarak gösterilir (Sözen, 2003, s.13). Burada "Önceki siyah-beyaz/renkli melez filmlerin neredeyse tamamının aksine, rengin varlığı anlatısal olarak motive edilmiştir" (Misek, 2010, s.32). Canlı renkler, görsel olduğu kadar metinsel olarak da varlıklarını gösterirler: sarı tuğlalı yol, yakut terlikler, Zümrüt Şehir. Edward Buscombe'un işaret ettiği gibi, *Oz Büyücüsü* 'nde renk özdüşünsel olarak işlev görür (Buscombe'undan akt: Misek, 2010, s.32).

1.3 Renk Kuramları

Bir renk, nesnel veya soyut bir biçimde sunulduğunda duygularımızı etkileyebilir ve içerik ya da anlam uyandırabilir. Renk armonileri oluşturulurken katı kurallar bulunmamakla birlikte, birtakım rehber ilkeler mevcuttur. Bu ilkeler doğrultusunda renklerin başarılı bir şekilde kullanılması, temel renk ilişkilerinin anlaşılmasına dayanır. Tek başına bir renk, belirli bir karaktere sahip olabilir ve bir ruh hali yaratma ya da duygusal bir tepki tetikleme potansiyeline sahiptir; ancak bu etkiler, başka bir renk eklendiğinde değişebilir. Bir müzisyenin farklı ton kombinasyonları ile çeşitli armoniler yaratabilmesi gibi, bir sanatçı da renkler arasında uyumlu, uyumsuz ya da bu iki uç arasında değişebilen çeşitli armoniler oluşturabilir (Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, Cayton, 2014, s. 195).

1.3.1 Sinemada Renk Kullanımına İlişkin Kuramcıların Yaklaşımları

Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein ve Béla Balázs ile birlikte biçimci kuramı oluşturan isimlerden biridir. Aynı zamanda endüstriyel psikolojinin de

kurucusu olarak bilinir ve "Yeni Kantçılar" olarak anılan gruba dahildir. Münsterberg, Kant'ın biçimci kuramını temel alarak kendi film teorisini geliştirmiştir. Bu süreçte, sinemanın dramatik açıdan tiyatroya en yakın sanat olduğunu düşünmüş ve bu alanda bir karşılaştırma yapmıştır. Münsterberg, sinema sanatının, yaşanmış gerçeklerden soyutlanıp yeniden düzenlenen görüntüler aracılığıyla insan zihninde apayrı bir dünya yarattığını belirtmiştir.

Münsterberg'e göre, resim göze, müzik ise kulağa hitap ederken sinema göze yöneliktir. Göz, görüntüyü bir süreliğine hafızada tutarak her kare arasındaki çizgilerin algılanmasını engeller. Projeksiyon yardımıyla her kare değişiminde ekran kararır ve yeni görüntü perdeye yansıtılır. Münsterberg, bu olayı 1916 yılında analiz etmiş ve saniyede 24 kez tekrarlanan bu fenomenin zihinsel algı sayesinde durağan görüntülerin hareketli olarak algılanmasını sağladığını belirtmiştir (Buyan, 2015, s. 20-21).

Münsterberg, sinemanın tüm özelliklerinin aslında zihinsel bir süreç olduğunu belirtirken, hareketin yanı sıra kamera açılarının da görüntünün içindeki nesneye yaklaşma veya uzaklaşma gibi etkilerini vurgular. Bu etkiler, sadece kameraların imkanlarıyla değil, aynı zamanda zihnin doğal olarak dikkat çekmeye yönelik çalışma prensibinin bir sonucudur. Zihin, dikkat özelliği sayesinde içinde bulunduğu dünyayı organize etme eğilimindedir.

Münsterberg, sinemada sesin, renklerin ve belgesel gibi görüntülerin önemsiz olduğunu düşünmektedir. Bu düşünceleri dar görüşlü olarak algılansa da psikoloji ve felsefe gibi geleneklerden beslendiğini ve kendi özgün deneyimine dayanan titizlikle düşünülmüş bir sinema kuramı oluşturduğunu unutmamak gerekir (Andrew, 2010, s. 68-79).

Rudolf Arnheim, saygın ve entelektüel bir Gestalt psikolojisi okulundan gelmektedir. Arnheim, sanat eleştirmenliği alanında ve algı psikolojisi üzerine yürüttüğü çalışmalarla tanınır. Onun argümanları, Münsterberg'inkilere benzer şekilde hızlı bir şekilde formüle edilmiş ve aynı zamanda içsel olarak tutarlı kalmıştır. Arnheim'in mutlaklık düşüncesine olan bağlılığı, birçok sinema türünü reddetmesine

yol açmıştır. Bu nedenle, çağımızda dar görüşlü olarak nitelendirilir (Andrew, 2010, s. 81).

Sinemanın sanat olarak kabul edilmesini sağlayan önemli kuramsal çalışmaları yapan Arnheim'dır. Orijinali Almanca olarak 1932 yılında basılan *Film as Art* (Sanat Olarak Film) adlı kitabı büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Arnheim, bu kitabında sinemanın sadece sanat yönüyle ilgilendiğini ve sinemanın estetik özelliklerini ortaya koyduğunu ifade eder. Sinemanın görsel estetik yönünü yüceltirken, filmin senkronize edilmiş ses ve diyalog kullanımını benimsemez. Ayrıca, renkli filme ve sinemanın teknolojik süreçlere sürekli adapte olmasına yönelik olan girişimlere de sıcak bakmaz (Erdikmen, 2015, s. 35). Yine de Arnheim, doğal renk sorununa alternatif bir çözüm önerir: "Filminizi bir stüdyoda yaparsanız ve makyaj, kostümler, duvarlar ve diğer her şey sizin kontrolünüzde olursa, o zaman hiçbir sorunuz olmaz, ancak filminizi penceresiz bir dünyayla sınırlarsınız" (Fell'den akt: Misk, 2010, s. 62). Son olarak, Arnheim, düşünce dünyasına, sinemaya katkılar sunmuştur ve çağımızda ürettiği fikirleri üzerine tartışılmaya değer görülen bir kuramcıdır.

Sergey Eisenstein'in sinema üzerine geliştirdiği düşünceler, diğer kuramcılara göre daha zengin ve yaratıcıdır. Her şeyden önce, onu ayıran temel özellik çok yetenekli bir yönetmen olmasıdır. Onun bu alandaki yetkinliği ve ünü, yazılarının kısa sürede birçok okura ulaşmasını sağladı. Eisenstein, enerji dolu ve eklektik bir düşünürdü. Ancak diğer kuramcılara nazaran daha ateşli ve sürekli çabalayan mizacının etkisiyle sıkı ve içsel olarak tutarlı bir felsefeden beslenme çabasını gölgede bıraktı. Dolayısıyla, sinema kuramını tündengelimci bir temele oturtmakta başarısız kaldı. Yine de yaşamı boyunca dağınık-parçalı okumalarından, kimsenin farkında olamayacağı ilginç derecedeki verileri bir araya getirdi ve kendi teorik çalışmasının ürünü haline getirdi; bunun sonucunda sinema kuramını olağanüstü bir entelektüel uğraşı haline getirdi (Andrew, 2010, s. 103).

Eisenstein'ın, çağdaşları olan yönetmenlerden ve kuramcılardan farklı olarak sinemada renk olgusuna dair yaklaşımı daha temkinlidir. Bu yöndeki duruşu tamamen renk kullanımından yana olmasa da karşı olmadığı söylenebilir. Bununla birlikte, siyah-beyaz filmin anlatım gücüne renkliye oranla daha fazla inanmaktadır. Ona göre,

Tisse, Moskin ve Kosmatov gibi ustaların ellerindeki renkler siyah-beyaz ve griden olmasına rağmen, ürettikleri eserler siyah-beyazın sınırlı anlatım gücünden sıyrılıp adeta renkli film algısı yaratırlar. Ayrıca, bu usta yönetmenler, renk kullanımında o kadar başarı sağlamışlardır ki sanki filmlerinde tercihen siyah-beyaz ve griyle yetinmişler gibi bir izlenim bırakırlar (Sözen, 2003, s. 37). Aynı zamanda Eisenstein, kurgu ile renk ilişkisini dile getiren kuramcılardan biri olarak, rengin filmlere herhangi bir anlam kazandırmanın aksine, varlığı filmlere zarar veriyorsa rengin bu şekilde kullanılmasından yana değildir (Nişancı, 2018, s. 68).

Fransız senarist ve film yönetmeni Pascal Bonitzer, Eisenstein'ın montajın sona erdiğini düşünenlerin bir yanılgı içinde olduğunu ve montajın her şeyin, renk dahil, sinemada geçtiğini hayatının son anına kadar tekrarladığını ifade etmektedir. Gerçek çalışma, rengi de bir montaj gibi düşünmeyi ve nesneden bağımsız olarak düşünmeyi gerektirir (Bonitzer, 2011, s. 89). Eisenstein'a göre, bir yönetmen bütün anlatım biçimlerinin zenginliklerini en ince ayrıntısına kadar incelikli ve uyumlu bir şekilde kullanmakla yükümlüdür. Bale sahnesinde dansörler nasıl ki kişisel gayretleriyle tüm ayrıntıları gösteriyorlarsa (orkestrayla belli bir ritim ve uyum içinde yapmaktadırlar), sinemada aynı yaklaşımla yapılmalıdır. Bu yapılırken müzik, fotoğraf, peyzaj, kurgu vs. gibi her alan tüm olanaklarıyla anlatımını en güçlü ve çarpıcı bir şekilde göz önüne sermeli, fakat yine de belli bir uyum içinde birleşmelidir. Dolayısıyla anlatım biçimlerini uygulama konusunda bir orkestra şefi hassasiyetiyle yaklaşılması gerektiğine inanır Eisenstein. Onun bu yaklaşımı renk kullanımı konusunda da geçerlidir.

Rengin bir filme katkısı, dramatik bir etki katıp katmayacağıyla ölçülür. Bu anlamıyla renk müzikle aynı yerde durur: nasıl ki müzik filmin gerekli yerlerinde duyuluyorsa renk de gerekli yerlerde varlığını göstermelidir. Yani renk, filmde hareketin bildirildiği ve açıklandığı her anda, müzik gibi, tüm katkılarıyla kendini belli etmelidir (Eisenstein, 1975, s.82-83).

Balazs'ın film üzerine erken dönem yazıları 1922'lere dayanmaktadır. Daha sonra otuzlarda ve kırklarda Sovyetler Birliğinde verdiği seminerlerle düşüncelerini şekillendirip geliştirmiştir. Balazs, yazılarını *Theory of the Film* adlı kitapta

toplamıştır. O, bu kitabın başlangıcını, filmin ilk doğuşuyla başlatmış olmasını ve konusunu sinema sanatıyla sınırlandırması bakımından Munsierberg ve Arnheim'a benzemekte olduğunu söyler “Ancak onlardan ayrılarak, bu yeni sanatın temelinde iktisadi altyapısının olduğunu ısrarla söyler; bu altyapıyı analiz etmeye çalıştığını, bir Marksist olarak sinemayı yalnızca bir estetik ifade aracı ve kendi içinde bir sanat eseri gibi tutan söylemlerden bilinçli olarak uzak durduğunu” söyler (Andrew, 2010, s.65-66). Ayrıca Balazs, bahsi geçen kitapta, sinemayı tiyatrodan ayıran temel olgulardan birinin de montaj olduğunu ifade eder. Yani filmde sahnelenen, aksiyona göre değişen kamera hareketleri ve yakın-uzak planlar sinemayı tiyatrodan ayırır. Dolayısıyla izleyici ve sahne arasındaki uzaklığı değiştirmek, ayrıca sahnenin birçok plana bölünmesi gibi unsurlar, sinemayı tiyatrodan biçimsel olarak ayrı bir yere koyar. Balazs, Arnheim'dan farklı olarak parçaların sentezinden anlamlı bir bütün oluşturulmasıyla montajın sanatsal müdahalesinin sonucuna işaret eder. Fakat Arnheim gibi sinemasal görüntünün sözde doğallığını eleştirdi. Ancak Munsterberg'den farklı olarak da sinemayı "zihinsel bir görüngü" den ziyade gerçek dünyanın yeni bir dizaynla oluşturulan olarak gördü (Stam, 2014, s. 71).

Balazs, Theory of the Film kitabının renk konusu üzerine ayırdığı kısımda sinemada rengin teknik aksaklıklarıyla ilgilenmediğini vurgular: “Renkli filmin teknik problemleri bizi ilgilendirmiyor.” Ve şöyle devam eder: “Filmde renk sanatsal bir öneme sahiptir ancak özel olarak filmsel bir deneyimi ifade ediyorsa.” Yani Balazs, sinema sanatının kendine özgü bir dil oluşturması gerektiğini, resim sanatının kodlarıyla hareket etmek yerine, sinemanın kendi ifade biçimlerini bulması gerektiğini belirtir. Aksi halde, sinema sadece en büyük ve en eski sanatın basmakalıp bir parodisi olurdu. Balazs, “Renkli sinematografinin sanatsal nedeni yalnızca hareket halindeki rengin deneyimlenmesi ve ifade edilmesinde yatabilir.” diye düşünür (Balazs, 1970, s. 242).

Munich Poly Technic Okulu'nun Mimarlık Bölümü'nden mezun olan Siegfried Kracauer, film kuramında önemli bir kilometre taşı olan kitle süsüne ulaşacağı, mekansal imgelem kavramı üzerine yazdığı doktora tezini tamamlar. 1920'ye kadar mesleği gereği set, dekor ve kompozisyon gibi sinemasal unsurları analiz eder;

Kracauer bu deneyimlerden yararlanarak ileride geliştireceği film kuramına olumlu katkılar sağlar. Daha sonra dönemin tanınmış gazetelerinden biri olan Frankfurter Zeitung'da çalıştığı sırada film eleştirileri ve toplum analizleri gibi makaleler yazar. Kısa bir süre sonra da bu gazetenin sanat ve kültür yazılarını içeren feuilleton bölümünü yönetir. Kültürel incelemeler konusunda o dönemlerde önemli olan fotoğraf, sinema, dans, seyahat, popüler romanlar vb. konuları özgün bir üslupla ele alır ve bu yazılarını daha sonra Kitle Süsü (1963) ve Strassen in Berlin und Anderswo (Berlin ve Başka Yerlerde Sokaklar, 1964) adlı kitaplarda yayımlar (Özarslan, 2015, s. 185).

Kracauer'a göre sinemanın görevi genel kabul gören anlayışları sorgulamaktır. Ayrıca, sinemanın "şeyleri" olduğu gibi yansıtması gerektiğini savunur. Kracauer, sinemaya gidenlerin tedirgin bir şekilde gitmeleri gerektiğini ve mevcut sosyal düzenin meşruiyetine eleştirel bir yaklaşım sergilemeleri gerektiğini vurgular. 1920'lerde sinemanın, modern hayatın getirdiği mekanikleşme durumlarını gösterebilme gücünü övmüştür. Onu ilgilendiren şey, yüzeysel görünenlerin ardındaki derinlik ve insanın günlük deneyimlerini oluşturan görünümlerdir. Sinema bu anlamda çağdaş hayatın iç gerçekliğini "okuma"da insanlara olanak sağlar (Stam, 2014, s. 73).

Kracauer'ın kuramının temel argümanı sinema sanatının fotoğrafik doğasına dayanmaktadır. Sinema ve fotoğraf sanatı, gerçekliği yeniden üretebilme potansiyeline sahiptirler; dolayısıyla bu özelliklerini estetiklerinde ön planda tutmaları gerekmektedir. Kracauer, filmin gerçekliği kaydetme ve gösterme yeteneği bakımından olağanüstü bir araç olduğuna inanır ve bu özellikten dolayı ona yönelir. Ayrıca, ona göre film biçimden ziyade içeriğiyle ön plana çıkmalıdır. Kracauer, daha sonra biçimsel estetikten farklı olarak maddi estetiği tanımladığı bir anlayış üzerinde çalışmalar yürütür.

Monaco'ya göre, Kracauer'ın kuramını geliştirdikçe, içeriğin amacına hizmet ettiği sürece biçime fazla itiraz etmediği görülür. Böylece, "Kracauer'ın sinema kuramlarına gerçek katkısının merkezine varırız." Ayrıca, film yalnızca kendisi için var olan bir estetik nesne değildir. İçinde doğduğu çevreyle birlikte var olur ve ondan bağımsız düşünülemez. Bu nedenle, Monaco, filmin içinden geldiği gerçekliğe

Kracauer'ın dönmek zorunda olduğunu düşünür. Bunu da kitabının alt başlığı *The Redemption of Physical Reality* (Fiziksel Gerçekliğin Kefareti) ile yapar (Monaco, 2001, s. 378).

Kuramcı, entelektüel ve idealist olarak tanınmış olan André Bazin, düşünce dünyasını çağdaş bilimin üzerine şekilendirir. Bunu yaparken edebiyat, şiir ve felsefe gibi sanat dallarından faydalanır; aynı zamanda bununla sınırlı kalmaz, bilimin kimya, jeoloji, psikoloji ve fizik gibi dallarından da beslenir (Bazin, 2011, s.7). Böylece Bazin'in kuramındaki zenginliğin kaynağını farklı disiplinlere borçlu olduğu görülebilir.

Bazin'e göre insanlığın, ontolojik varlıklarının kanıtını temsiler üzerinden ortaya koyma girişimleri tarih boyunca devam etmiştir. O, insanların mumyalanmasını bu temsilerden ilki olarak görür. Sanat ve uygarlığın gelişmesi ise bu durumu farklı bir boyuta taşır. Dolayısıyla Bazin'in savına göre, "15. Louis kendisini mumyalatmak yerine Le Brun'a portresini yaptırmayı tercih edecektir." Ancak uygarlığın gelişmesi, zamanın yok edici potansiyelini durdurmaya yetmeyecektir, sadece insanların daha akılcı düşünmesini sağlayacaktır. Görüntünün modeline ne kadar benzediğiyle kimse ilgilenmemektedir; görüntüler sadece maddi şeylerin hatırlatıcısı işlevini görürler ve bizi ölümsüzlükten korumazlar. Ölümünden sonrasına olan inanç çağımızda tartışma dışında kalmıştır ve oluşturulan görüntülerin amacı, gerçekliğin bir benzeri olarak idealize edilmiş dünyanın tasviri konumundadır. Bazin, plastik sanatların tarihini incelemeye yönelmemizi önerir; bu şekilde bu sanatların çıkış noktasının "estetik kaygılardan çok, psikolojik isteklerden" kaynaklandığını görürüz.

Bazin, bütün yazılarının toparlandığı *Sinema Nedir* (Qu'est-ce que le Cinema, 1962) adlı kitabında fotoğraf, resim ve sinema sanat dallarını karşılaştırır. Fotoğrafın diğer plastik sanatlardan kendini ayırmayı başardığını, resmin gerçekliği olduğu gibi kopyalamak yerine yeniden sanatsal bir görüntü oluşturduğunu ve böylece kendini yeniden revize ettiğini ifade eder. Sinema ve fotoğraf ise gerçekçiliği aktarabilmeleri sayesinde resim sanatından ayrılır. Fotoğrafın gücü, kullandığı teknolojik araçlardan ileri gelmektedir. Sanat tarihinde ilk defa, sanat eseriyle onu yaratan nesnenin ortak özelliklerini taşır; her ikisi de cansızdırlar ve yaratıcıdan bağımsız olarak meydana

gelebirlirler. Dolayısıyla Bazin'e göre, fotoğrafçı çektiği fotoğraf üzerinde sınırlı bir etkiye sahiptir. Elbette fotoğraf, yaratıcısından izler taşır, ancak ressamın yaptığıyla eş değer değildir. Aynı zamanda, fotoğraf sanatının yaptığı şeyin sadece zamanı mumyalamaktan ibaret olduğunu öne sürer.

Bazin, sinemada mizansenin vazgeçilmez olduğunu ve özellikle gerçekçi filmleri bir adım öteye taşıyabilecek bir öneme sahip olduğunu savunur. Ona göre, mizansen derin odak görüntüleme ve plan-sekanstan oluşur. Bu tekniklerin kullanımı, daha önceki duruma nazaran izleyiciyi pasif konumdan aktif bir konuma getirir. Ayrıca bu durum, seyircinin film dünyasına zihinsel katılımını da beraberinde getirir. Bunu sağlayabilen örneklerden bir tanesi de sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan ve bu teknikleri etkili bir biçimde kullanan Orson Welles'in Yurttaş Kane filmidir. Bazin, bu filmi "film dilinde bir devrim" olarak tanımlar (Özarslan, 2015, s. 151).

Sinemayı geliştirenler, ideal yapıya sahip olan mucitlerdir. Bu kişiler, düşüncelerini hayata geçirmek için teknolojinin kısıtlı olan araçlarına ihtiyaç duymazlar. Bazin, sinema sanatının bu mucitlere çok şey borçlu olduğunu ifade eder. Bununla birlikte, o bu dönemdeki teknik ilerlemenin sağladığı olanakların sınırlı olduğunu düşünmektedir. Ancak günümüze gelindiğinde, sağlam bir fikrin perdeye eksiksiz bir şekilde aktarılması, endüstriyel ilerleme sayesinde mümkün olabilmektedir. Dolayısıyla, tasarlanan bir sahnenin perdeye yansıtılabilmesinin koşulu, yadsınamaz olan çeşitli teknik donanımlardır (Bazin, 2011, s.23).

Jean Mitry, 1963 yılında *Esthétique et psychologie du cinéma* (Sinemanın Estetiği ve Psikolojisi) adlı çalışmasıyla çağdaş sinema kuramcılarının önde gelen isimlerinden biri haline gelir. Andrew, Mitry'in kuramıyla ilgili değerlendirmesini, "Eleştirel aklı, döneminin nostaljiye yönelik ve dirençli olduğu, hatta imkânsız eğilimine ve yirmili yılların harika filmlerinin damga vurduğu bir sinema kuramına, her nasılsa üstün gelmiş, olağanüstü biçimde modern bir kuram yazmıştır." ifadesiyle yapar (Andrew, 2010, s. 289).

Mitry'nin sinema üzerine çalışmaları, Fransız avant-garde döneminde başladı. Ancak bu hareketin geride kalması, onu film pratiği yönüne doğru kaydırıldı. Alexandre

Astruc gibi yönetmenlerin kısa filmlerinin kurgularını yaparken, bir yandan da kendi ödüllü filmleri olan "Pacific 231" (1949) ve "Images pour Debussy"yi (1952) çekti. Bu deneysel projelerden elde ettiği deneyimlerle; montaj, müzik ve imgenin konumu üzerine incelikli fikirleri eserine dahil etmeyi ihmal etmedi. Ayrıca, önceki kuramcıların bazı üsluplarından da faydalandı (Andrew, 2010, s. 291).

Mitry, Bazin'in sinemanın gerçekliğe yaklaşma anlayışıyla ortak noktalara sahip görünse de görüntünün birebir yansıttığı dünya ile onu aslından ayıran unsurları sorgulamaya yönelmiştir. Bu farklar nelerdir? Sinemadaki görüntüler, yaratandan bağımsız değildir. Görüntülerdeki imajların fark edilmesi, sadece izleyiciye bağlı değildir; bunlar sanatçı tarafından belirli bir düzen içinde perdeye aktarılmaktadır. Mitry, gerçekliğin insanların hayatında vazgeçilmez bir anlam kaynağı olduğunu düşünmektedir. Bu noktadan hareketle, izleyicinin de sanatçı tarafından perdeye aktarılan görüntüden anlam çıkarmaya hazır olduğu söylenebilir. Ancak burada, sanatçının yarattığı dünyadan, izleyicinin de "anamlı" bir bakış oluşturmaya beklenmektedir (Andrew, 2010, s. 294-295).

Jean Mitry'nin "Sinema Estetiği ve Psikolojisi" adlı çalışmasının ikinci cildinde sinemada renk olgusunu ele aldığı bilinmektedir. Mitry, filmlerin gerçek dünyanın bir yansıması olarak algılanması gerektiğini savunur ve renk kullanımının önemli olduğunu vurgular. Ancak analog dönemde çekilen renkli filmlerin teknolojik sınırlamalar nedeniyle zarar gördüğünü düşünmektedir. Ayrıca, teknolojik gelişmelerin bazı durumlarda sanatsal yaratıcılığa zarar verebileceğini ancak bu durumdan sıyrılan yönetmenlerin olduğunu belirtir; örneğin, Federico Fellini'nin *Ruhların Günlüğü* ve Antonioni'nin *Kızıl Çöl* filmlerindeki renk kullanımının başarılı birer örnek olduğunu belirtir. Mitry'nin sinemadaki simgesel renk kullanımına ilişkin düşünceleri, kesişim kümesine benzetilebilir. Dolayısıyla, sanat eserinde renk kullanımı konvansiyonel ve özeldir (Akikol, 2021, s. 71).

Sinema göstergebilimcisi Christian Metz, sinemanın var oluşunu tüm araçlarıyla birlikte incelemeye başlar. Bu çalışma sürecinde, sinemadaki anlamın tanımına ulaşmayı hedefler. Metz, bu çalışmasını sinemanın "semiyotiği" olarak

adlandırır ve referans noktası olarak dilbilimci Ferdinand de Saussure ve Charles Peirce'i gösterir (Andrew, 2010, s. 322).

Sinema tarihinden bu yana, kuramcılar sinemayı sözlü dil ile karşılaştırma eğiliminde oldular. Ancak 1950'ler ve 60'lara kadar ciddi bir sinema araştırması yapılmadı. Bu dönemi takip eden süreçlerde, tamamen yeni ve kapsamlı bir düşünce kategorisi ortaya çıktı: Bu, "göstergebilim (semiotics)" olarak bilinen, gösterge sistemlerinin araştırılmasıdır. (Monaco, 2001, s. 153).

Göstergebilimciler, yaptıkları çalışmalarla sinemanın yazılı ve sözlü dil anlayışlarından farklı olduğunu ortaya çıkarmışlardır. Christian Metz'in belirttiği gibi: Bir filmi, onun sistemine dair bir bilgimiz olduğu için anlamayız, aksine filmi anladığımız için onun sisteminin bilgisini elde ederiz. Başka türlü söylersek, "böylesi iyi öyküler anlatması, sinemanın bir dil olması nedeniyle değildir, böylesi iyi öyküler anlattığı için bir dil olmuştur." (Metz'den akt: Monaco, 2001, s. 154).

Metz, anlatı alanını, filmsel ve sinemasal şeklinde ikiye ayırır. Sinemanın diğer alanlarla olan bağlantıları, yani bir film sürecini kapsayan teknoloji ve bir yönetmenin hayatı gibi bütün unsurları, filmsel tanım çatısı altında toplar. Sinematografik alan, filmsel alana göre kapsayıcılık bakımından hem dar hem de karmaşık bir ilişkiyi tanımlar.

Göstergebilim, anlam bilimidir ve sinema göstergebilimi ise filmin yarattığı anlamı kendine araştırma konusu edinir; ayrıca seyirciye bu anlamı açıklayan ayrıntılı bir şema da önermektedir. Semiyoloji, bir filmin otopsisini çıkarır ve sonuçlarını seyirciye sunar. Buna ek olarak, filmin karakteristik yanlarını da ortaya çıkarmayı amaçlar. Andrew'un ifadesiyle özetlersek: "Sinema alanının kalbinde sinematografik olay, sinematografik olayın çekirdeğinde ise anlam süreci vardır. Göstergebilimci doğrudan doğruya bu çekirdeğin içine yönelir." (Andrew, 2010, s. 324-325).

1. 4 Renk Nedir?

Rengin ne olduğuna ilişkin birçok farklı tanım mevcuttur. Bunlardan biri Goethe'nin yapmış olduğu tanımdır. Ona göre "renk; diğer tüm doğa olgularda olduğu

gibi, ayırarak ve karşıtlık kurarak, karıştırarak ve birleştirerek, artırarak ve nötrleştirerek, iletişim kurarak ve paylaşarak kendini ifade eden ve genel geçerli doğa formülleri arasında en iyi görülebilen ve kavranabilen, göz organını anlamlaştıran ve böylece göz duyusuna hitap eden en temel doğa olgusudur” (Goethe, 2020, s. 35). Zettl’in ifadesiyle renk, nesnelerin ya da sıvıların bir özeliği olmayıp ışığın bir özelliğidir. Gözlerimiz belirli bir dalga boyundaki ışığı ya da nesnelerden yansıyan veya sıvılardan geçen dalga boylarının bir karışımını aldığı anda, renkleri görme imkânı bulabilir. Herhangi bir lambadan veya güneşten yayılan beyaz ışık, prizma tarafından bölündüğünde, çoğumuzun bildiği gibi kırmızıdan mora doğru değişen gökkuşağı renklerini görürüz. Bu gökkuşağı renklerine spektral renkler denir, çünkü dalga boyları görünür elektromanyetik spektruma girer. Ancak unutulmamalıdır ki görünen spektrumun dalgaları renkli değildir; görsel algı mekanizmamız onları bu şekilde tercüme eder (Zettl, 2011, s. 53-54).

1.4.1 Rengin Fiziksel Temeli

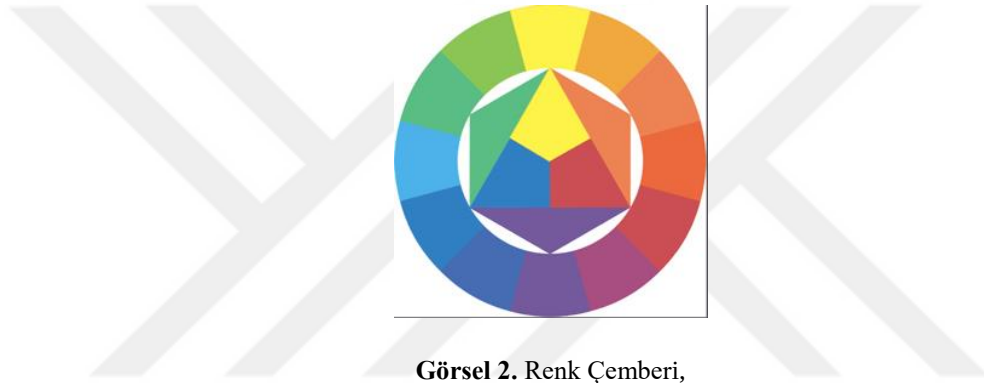
Bir rengin üç ana bileşeni vardır: tonu, doygunluğu ve değeri. Fiziksel açıdan bunlar üç farklı kavramı ifade eder. İlk olarak, Ton (Hue) genel renk adını temsil eder-kırmızı, mavi, yeşil vb. Ton aynı zamanda bir rengin spektrumdaki veya renk çarkındaki konumunu belirler ve her renk tonu, dalga boylarındaki farklılıklar çok küçük olmasına rağmen, birçok ince varyasyon halinde mevcuttur.

İkinci fiziksel özellik olan renk değeri (Value), bir görüntüdeki göreceli açıklık veya koyuluk derecesini gösterir. Yani, kromatik değer, bir rengin koyuluğunun açıklığını veya yansıttığı ışık miktarını ifade eder. Örneğin, sarı daha fazla ışık yansıtırken, mor daha az miktarda ışık yansıtır. Her rengin, maksimum yoğunluktaki yansıttığı ışık miktarını gösteren bir normal değeri vardır.

Rengin üçüncü özelliği olan doygunluk (Intensity), daha parlak bir görünümü aynı renk tonundaki daha donuk bir görünümünden ayırır; yani, yüksek derecede doygunluğa veya güce sahip bir rengi grileşmiş (nötralize) veya daha az yoğun bir renkten ayırır (Ocvirk vd., 2014, s. 190-192).

1.4.2 Renk Çemberi

1660 civarında rengin fiziksel doğasını araştıran Sir Isaac Newton, ışığı üstte kırmızı ve altta mor olmak üzere iki spektruma ayırdıktan sonra, bunu bir renk tekerleği olarak tasarlayan ilk kişi oldu. Daha sonra fikirlerin ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte renk organizasyon sistemleri gelişti (Ocvirk vd., 2014, s. 215-216). Günümüzde 12 adımlı renk çarkının (The Color Wheel) dairesel düzenlemesi basitleştirilmiş bir formda, RGB (veya çıkarımca) renk modeline dayanır. RGB renk modelinde, birincil renkler kırmızı, sarı ve mavi; ikincil renkler ise yeşil, turuncu ve mor'dur.



Görsel 2. Renk Çemberi,

Kaynak: Círculo cromático de 12 partes El arte del color, 2020, Johannes Itten, Spanish, Gustavo Gili, S.114

1.4.3 Renk Dengesi (Color Balance)

Bir sanatçı, çalışmalarında istediği renk kombinasyonlarını seçebilir; bu kombinasyonlar, daha ince ve psiko-mantıksal açıdan rahatlatıcı renkler de olabilir. Ocvirk ve diğerleri tarafından belirtildiği üzere, "tüm etkili renk kombinasyonlarının temelinde benzerlik ve zıtlık kavramları yatar." Kompozisyonun bütünlüğü, renkler arasındaki uyum ve aynı zamanda çeşitlilik ile sağlanarak canlı ve ilginç hale getirilebilir. Bunu başarmak için karşılaşılan temel sorun, biçim organizasyonunda benzerlik ve zıtlık arasında uygun bir denge duygusu yaratmaktır. Genellikle, ton, yoğunluk ve değer gibi ortak özelliklere sahip renk kombinasyonları uyumlu bir ilişki içine girerler. Dolayısıyla, renklerin başarılı etkileşimi, uyum ihtiyacı ile çeşitliliğe yönelik doğal bir arzunun dengelenmesine bağlıdır. Ancak, bir kompozisyonda kullanılan renk ilişkileri, incelenen konsept dahilinde belirlenmelidir. Renk

çemberinde birbirine yakın tonlar, genellikle uyumlu kompozisyonlar oluşturma eğilimindedir; oysa birbirinden uzak renkler daha güçlü kontrastlar oluşturur ve böylece daha fazla çeşitlilik içeren bir renk şeması yaratır (Ocvirk vd., 2014, ss. 208-209).

Filmlerde kullanılan renk paleti, tekrar eden bir melodi gibi izleyicilere sunulur ve bu renklerin filmde bütünlüklü bir anlam yaratmada önemli bir yer tuttuğu görülür. Ancak, filmin temasını güçlendirecek asıl unsur, filme özgü olarak seçilecek bir renk paletidir. Bu seçim, filmin anlamına derin katmanlar ekler. Genel olarak kullanılan renk paletleri, resim sanatındaki renk uyumu ve harmonisi şemalarına dayanarak sınıflandırılabilir. Bu sınıflandırmalar arasında; "Tamamlayıcı (Complementary) Renkler ve Bölünmüş Tamamlayıcı Renk Şeması, Üçgen ve Dörtgen Renk Şeması (Triads and Tetrads), Tek Renk (Monokromatik Renkler) Şeması, Benzer (Analogus) Renk Şeması, Sıcak ve Soğuk Renkler Şeması, Uyumsuz Renk Şeması" bulunmaktadır (Akikol, 2021, ss. 208-209). Belirtilen başlık sıralaması, Akikol tarafından yapılan sınıflandırmaya göre düzenlenmiştir.

1.4.4 Tamamlayıcı (Complementary) Renkler ve Bölünmüş Tamamlayıcı Renk Şeması

Renk çarkında birbirinin tam karşısında bulunan iki renk (tamamlayıcı renkler) kompozisyonda yan yana konumlandırıldığında en yüksek kontrastı sağlar. Bir renk ile onun tamamlayıcısı yan yana yerleştirildiğinde, kontrastın yarattığı benzersiz ve canlı bir ilişki ortaya çıkar. Her bir renk, diğer renklerin görünür yoğunluğunu artırma eğilimindedir ve eğer eşit miktarlarda kullanılırsa, gözlemlemeyi güçleştirir. Bu zorluğun üstesinden gelmek için, renklerden birinin miktarı azaltılabilir ya da bir veya her iki rengin yoğunluğunda değişiklik yapılabilir. Daha az kontrasta sahip ince bir varyasyon ise, bölünmüş tamamlayıcı sistemdir. Bu sistem, bir renk ve tamamlayıcısının her iki yanındaki iki renkten oluşur. Özellikle yoğunluk veya değer değişiklikleri içerdiğinde, bölünmüş tamamlayıcı sistem, düz tamamlayıcı sistemden daha karmaşık bir palet sunar (Ocvirk vd., 2014, s. 195-197).



Görsel 3. Tamamlayıcı Renkler ve Bölünmüş Tamamlayıcı Renk Şeması, Complementary colors, ART FUNDAMENTALS, 2014, Ocvirk vd., USA, S.195)

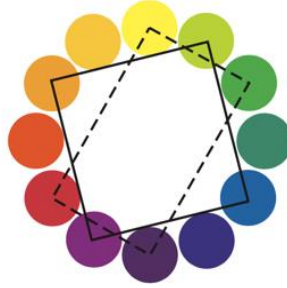
Bu renk şeması, sinemada karakterlerin ruh hallerini, duygusal yoğunluğu ve çatışmayı yansıtmak için kullanılır. Her ne olursa olsun, tamamlayıcı renkler sıcak ve soğuk renklerin birleşimiyle, filmde yüksek kontrastlı ve canlı bir gerilim duygusu yaratımına hizmet eder. Bu renk şemasının örneklerinden biri, Jean-Pierre Jeunet'in *Amelie* (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain, 2001) filmidir. Filmin baş karakteri olan Amelie, fantastik bir dünyaya sahiptir. Kırmızı ve yeşil renk kontrastı, Amelie'nin gerçeklikle fantastik hayal dünyası arasında gidip gelirken yaşadığı duygu durumunu temsil etmek için tercih edilir. Kırmızı, arzuyu ve sevgiyi; yeşil ise hayatın sıkıcı ve gerçekçi yönünü ifade etmede kullanılır.



Görsel 4. Ameli, 2001, Jean-Pierre Jeunet'in

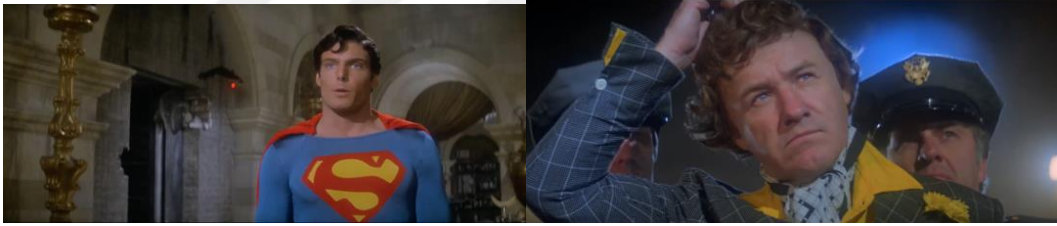
1.4.5 Üçgen ve Dörtgen Renk Şeması (Triads and Tetrads)

Üçlü bir renk kombinasyonu, birbirine karşıt renklerden oluşur. Renk üçlülerıyla birçok varyasyon oluşturulabilir; sadece ana renklerin oluşturduğu birincil üçlü, çarpıcı kontrastlar sağlayabilir. Bir diğer renk ilişkisi ise kareye dayanır; yani dörtlü renk olarak adlandırılan bu sistem, dört renk kullanıldığında oluşur (Ocvirk vd., 2014, s. 198). Üçlü renkler genellikle kontrast oluştururlar ancak tamamlayıcı renk şemasındaki gibi yüksek bir etkiye sahip olmayabilirler.



Görsel 5. Üçgen ve Dörtgen Renk Şeması, Color tetrad intervals, ART FUNDAMENTALS, 2014, Ocvirk vd., USA, S.198)

1978'de başlatılan Süpermen (Superman) serisi, dünyada adaleti sağlamayı kendine görev edinen ana karakterin hikayesini anlatırken üçgen renk paletini kullanır. Bu palet, filmin görsel dili üzerinde derin bir etki yaratırken, karakterin kötülük ve iyilik arasındaki üstün mücadelesini vurgular.



Görsel 6. Süpermen, 1978, Richard Donner

Yeni Dalga akımının yönetmenlerinden ve kendine özgü bir üsluba sahip olan Jean Luc Godard'ın Kadın Kadın'dır (Une Femme Est Une Femme, 1961) ve Çılgın Pierrot (Pierrot Le Fou, 1965) adlı filmleri, üçlü renk kombinasyonunun renk kullanımına örnek olarak gösterilebilir. Bu iki filmde de, anlatılan karakterlerin hayattan beklentileri birbirine zıttır ve sürekli bir çatışma halindedirler. Renk şeması (kırmızı, mavi ve sarı), var olan bu çatışmayı vurgulamak için kullanılmıştır.



Görsel 7. Kadın Kadın'dır, (Une Femme Est Une Femme) 1961, Jean Luc Godard



Görsel 8. Çılgın Pierrot (Pierrot Le Fou) 1965, Jean Luc Godard

1.4.6 Tek Renk (Monokromatik Renkler) Şeması

Tek renk (monokromatik) şemalar, yalnızca bir renk tonuna odaklanır; ancak bu renk tonu, beyazdan siyaha kadar olan tüm değer seviyelerini ve gölgeleri içerebilir. Binlerce renk tonu ve varyasyonu olmasına rağmen, tek renkli bir şema monoton olabilir; ancak belirli bir konu için doğru seçenek olabilir (Ocvirk vd., 2014, s. 198-199).



Görsel 9. Monokromatik Ren Şeması

Matrix (Matrix, 1999), tek renk şemasına uygun bir örnektir. Filmde, neredeyse her sahnede yeşil renk tonları hakimdir. Bu renk seçimi, Matrix dünyasında doğal olmayan, "yorgun" bir etki yaratmak için kullanılır ve Matrix'in içinde "uykuda" olanın temsili olarak filmin genel tasarımında belirgin bir şekilde yer alır.

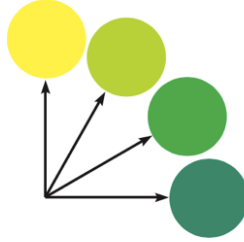


Görsel 10. Matrix, 1999, Lana Wachowski ve Lilly Wachowski

1.4.7 Benzer Renkler Şeması (Analogous Colors)

Benzer renkler, renk çemberinde bitişik tonlardır. Bu renk gruplaması, bir ana renk ve ona bitişik bir ikincil renkten oluşur, üçüncü bir renk içermez. Bu renk grubunda ana renk baskındır ve genellikle ana renk, ikincil renk ve aralarındaki tonlar

gibi kombinasyonlarla belirtilir. Örneğin, mavi, mavi-mor ve menekşe (mavi baskın); sarı, sarı-yeşil ve yeşil (sarı baskın); kırmızı, kırmızı-turuncu ve turuncu gibi kombinasyonlar söz konusudur (Holtzschue, 2017, s. 238).



Görsel 11. Benzer Renkler Şeması (Analogous Colors), ART FUNDAMENTALS, 2014, Ocvirk vd., USA, S.198

Bu renk şeması, filmlerde kullanıldığında renkler birbirinin tamamlayıcıları olmadığı için kontrast üretmezler ve bu nedenle seyircide gerginlik duygusu uyandırmazlar. Aksine, bu düzenleme genellikle uyumlu ve rahatlatıcı bir görsel atmosfer sağlamak için kullanılır. Wes Anderson'ın Büyük Budapeşte Oteli (The Grand Budapest Hotel, 2014) filminde kullanılan benzer renkler, bu anlamda görsel bir haz yaratır.

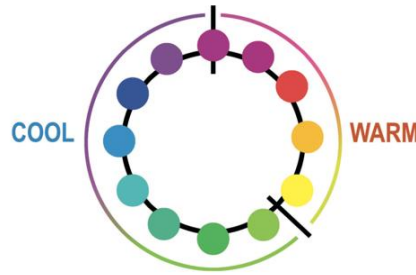
Alfonso Cuarón'un Son Umut (Children of Men, 2006) filmi, yakın gelecekte dünyada insan neslinin tükenmekte olduğu bir dönemi anlatır. Bu atmosferde geçen olaylar dizisinde kullanılan sarı, yeşil ve mavi renklerin doygunluğu azaltılmıştır. Bu renkler, insanlığın yok olma tehdidiyle karşı karşıya olduğu tehlikesini vurgulamaya yardımcı olur.



Görsel 12. Son Umut (Children of Men), 2006, Alfonso Cuarón

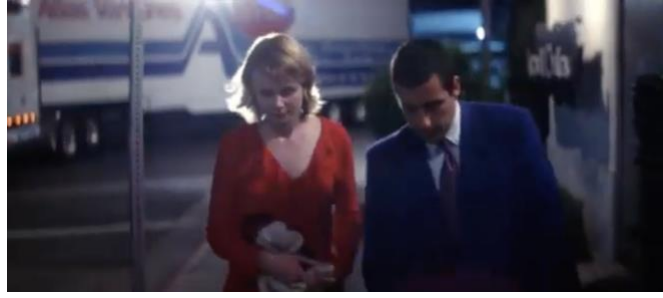
1.4. 8 Soğuk ve Sıcak Renkler Şeması

Tonun iki karşıt niteliğini belirtmek için soğuk ve sıcak tanımlaması kullanılır. Soğuk renkler genellikle mavi veya yeşil tonlarını içerirken, sıcak renkler ise kırmızı, turuncu ve sarı tonlarına işaret eder. Ana renklerin sıcak olanlara doğru ağırlıklı olduğu bir skalada, mavi tek soğuk renkken, kırmızı ve sarı sıcak renkler olarak kabul edilir. Mavi tonları soğuk kutbun en uç noktasında yer alırken, kırmızı ve sarı tonlarının oluşturduğu turuncu renk ise sıcak kutbun en uç noktasındadır (Holtzschue, 2017, s. 236). Ancak, bu genelleme Zettl'a göre yanlıştır. Bazı mavi tonları sıcak algılanabilirken, bazı kırmızı tonları oldukça soğuk görünebilir. Dolayısıyla sıcak ve soğuk etkisinin belirlenmesinde ana renk değil, ana renk tonundan hafif sapmanın etkili olduğu ve bu nedenle kırmızıya yakın bir mavinin sıcak, mavimsi bir kırmızının ise soğuk algılanabileceği öne sürülür (Zettl, 2010, s. 65).



Görsel 13. Soğuk ve Sıcak Renkler Şeması, The visual story creating the visual structure of film, TV and digital media, 2021, Bruce Block, S.164

Paul Thomas Anderson'ın Aşk Sarhoşu (Punch Drunk Love, 2002) filminde kullandığı sıcak ve soğuk renkler, kadın ve erkek karakterlerin hayata karşı zıt yaklaşımlarını temsil eder. Kadın karakter film boyunca genellikle kırmızı tonlarda kıyafetler giyerken, erkek karakter ise her zaman mavi tonlardan oluşan giysiler tercih eder. Kırmızı renk, kadının sevgi dolu ve şefkatli yönünü temsil ederken, mavi renk erkeğin yalnızlığını ve izole olmuş hayatını sembolize eder. Bu renkler arasındaki kontrastlık, izleyiciye karakterler arasındaki kişilik farkını sürekli hatırlatır (Block, 2021, s.165).



Görsel 14. Aşk Sarhoşu (Punch Drunk Love), 2002, Paul Thomas Anderson

1.4.9 Uyumsuz Renk Şeması

Renk tasarımında uyumsuz renklerin bir arada kullanılması, genellikle ahenksizlik ve rahatsızlık yaratabilir. Bu renklerin bir araya gelmesi, uyumsuzluk ve dengesizlik hissiyatını artırarak tedirginlik, gerginlik ve hatta kaos hissi yaratabilir. Uyumsuz renklerin kullanılması, dinamizm ve heyecan vericilik gibi unsurları da beraberinde getirebilir ve dikkat çekmenin bir yolu olarak kullanılabilir. Renk uyumu kurallarının kasıtlı olarak ihmal edilmesi durumunda ortaya çıkan sonuç, bazen ürkütücü veya itici olabilir, ancak aynı zamanda unutulmaz bir etki bırakabilir. Hoşa gitmeyen renklerin bile kendi kullanım alanları ve güçlü yönleri bulunmaktadır (Holtzschue, 2017, s. 443-444).

Uyumsuz renkler, filmlerde odaklanmanın yeniden sağlanması ve dengeli bir renk tasarımından kasıtlı bir şekilde sapmanın bir yolu olarak tercih edilebilir. Klasik anlatımdan farklı olan ve hayali bir şehirde yaşanan polisiye olayları anlatan Frank Miller'ın çizgi romanından uyarlanan Günah Şehri (Sin City, 2005) ile kışın tatile giden bir ailenin kar fırtınası sebebiyle mahsur kaldığı otelde başlarından geçen tuhaf olayları anlatan Stanley Kubrick'in Cinnet (The Shining, 1980) filmi, bu dengeli renk tasarımından bilinçli olarak sapan yapımlara örnek olarak verilebilir.



Görsel 15. Günah Şehri (Sin City), 2005, Frank Miller



Görsel 16. Cinnet (The Shining), 1980, Stanley Kubrick

1.5 Rengin Fiziksel-Psikolojik Etkileri

Renkler veya belirli renk kombinasyonları, insan algısı ve duygusu üzerinde etkileyici bir güce sahip görünmektedir. Bazı renkler diğerlerinden daha sıcak görünürken bazılarının daha yakın veya daha uzak görüldüğü algısı mevcuttur. Kırmızı ışıkla aydınlanmış bir odada zamanın olduğundan yavaş ilerlediğini daha soğuk ışıkla aydınlatılmış bir odada ise zaman biraz daha hızlı aktığını hissederiz. Bazı renkler yüksek enerjili görünür, aynı zamanda heyecan yaratırken diğerleri düşük enerjili görünür ve insanları sakinleştirirler (Zettl, 2010, s.65). Renklerin insan psikolojisi üzerinde ne derece etkili olduğu konusunda uzun zamandır araştırma denemeleri yapılmaktadır. Buna rağmen hala yeterli verinin elde edilemediği görülmektedir. Fakat yine de renklerin bir takım psikolojik etkiler yarattığına dair genel bir kabul söz konusudur (Sözen, 2003, s. 61).

İnsanlar sanatı pek çok yönden sorgulayabilirler, ancak renk kullanımı söz konusu olduğunda nadiren itiraz ederler. Çünkü renkler, insanın duygularını harekete geçirirler. Bir sanat eseri genellikle yalnızca renk stiliyle öne çıkabilir. Renk, duygularımızı harekete geçirmede güçlü bir etkiye sahiptir. Bu nedenle bir sanat eserini gördüğümüzde, renkle ilgili duygularımızı rasyonalize etmeye gerek kalmadan, ona karşı anında duygusal bir tepki veririz (Ocvirk vd., 2014, s. 184).

Sinemada renk kullanımı, hikâyeye anlam katma veya hikâyede odaklanmanın sağlanması gibi amaçlarla kullanılır. Bu bağlamda, kırmızı gibi belirli renklerin

kullanımı özellikle dikkat çekicidir. Bir sahnede kırmızı renk tercih edilmesi, tehlike, ölüm veya cinsellik gibi belirli çağrışımlar yaratır. Bu nedenle, filmdeki renk seçimleri, insanların zihinsel ve duygusal algılarında farklı çağrışımlara neden olabilir ve böylece filmin farklı anlam katmanlarının keşfedilmesine olanak tanır. Aşağıda verilen film örnekleri, insanların duygusal, psikolojik ve bilişsel dünyalarına aynı anda hitap eden ve sinema tarihinde çeşitli yönetmenler tarafından gerçekleştirilen farklı renk kullanımlarını içerir.

Wong Kar-wai'nin en çok övülen filmi olan Aşk Zamanı (In the Mood for Love, 2000), görsel ve entelektüel açıdan kırmızı rengin önemli olduğu bir yapıttır. Film, Hong Kong'un bir semtinde karşılıklı dairelerde yaşayan iki insanın hayatlarının kesişmesi üzerine kurulu bir hikâyeyi anlatır. Kadının odasının duvarlarını kaplayan retro goblen perdelerde, yatak örtülerinde ve giysilerinde kırmızı renk baskın bir şekilde kullanılmıştır. Bu renk tasarımı, Wong Kar-wai'nin sıcak ve doymuş renklere olan takıntısını tamamlayan karmaşık ve karanlık görüntü yönetmenliğinin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Filmdeki başlangıç sahnelerinde kendini belli eden kırmızının tonlarından oluşan renk paleti, sevgi, aşk ve sevilme gerektiği anlamında bir simge olarak karşımıza çıkar. Çünkü kadın ve erkek karakterler, eşleri tarafından aldatılmış ve bu travmatik deneyimi atlatıp yeniden hayata odaklanmaya çalışmaktadırlar. Ancak bu süreçte, kendi duygularının doğal çağrısına karşı çelişkili duygular yaşarlar, tutku ve arzuya rağmen keder ve ayrılma duygularıyla baş etmek zorunda kalırlar. Dolayısıyla kırmızı renk, bu keskin çelişkinin bir yansıması olarak yaşama iradesine karşı kederi ve ayrılma karşısında kınayıcı bir algıyı temsil eder.

Amerikan Güzeli (American Beauty, 1999) filmi, kırmızı rengin belirgin bir motif olarak öne çıktığı başka bir yapıttır. Mobilyalardan ev aletlerine, aksesuarlardan kıyafetlere kadar birçok nesne kırmızı tonlara sahiptir. Ancak, en dikkat çeken ifade, hemen hemen her sahnede gözlemlenebilen kırmızı güllerle gerçekleşir. Güller, Lester'ın bahçesinde, farklı yapıdaki vazolarda buketler halinde veya tek tek yapraklar şeklinde yer alır. Muhtemelen filmin en ikonik sahnesi, Lester'ın hayalini kurduğu imgenin kırmızı yapraklarla dolu küvete yerleştirilmesidir. Orta yaş krizine kapılan Lester, banliyö yaşamının monotonluğundan kurtulma arzusundadır. Bu bağlamda,

kırmızı renk, temsili şekillerde, bastırılmış arzusunu, acısını ve öfkesini yansıtır. Genç ve kibirli Angela, görünüşte mükemmel ve huzurlu bir yaşamın perdesi altında sakladığı her şeyin bir yansımasıdır ve onun yüklediği günahlar karşısında, bilinçaltındaki duyguların tamamı ortaya çıkar. Kırmızı güllerle başlayan buluşmaları, Lester'ın kanından farklı bir maddeye dönüşür. Tutku, arzunun doğuşu ve ölümü; hepsi farklı tonlarda başlatılır ve sonlandırılır.

Sürrealizmin önde gelen yönetmenlerinden Luis Bunuel, ilk renkli film özelliğini taşıyan Gündüz Güzeli (Belle de Jour, 1967) adlı yapımda, cinsel isteklerini yerine getirmek için randevu evinde çalışmaya karar veren genç ve evli bir kadının hikayesini anlatmaktadır. Catherine Deneuve'un canlandığı Séverine Serizy, fiziksel zevklerden uzak ve samimiysiz bir evlilik yaşamaktadır. Karmaşık duyguları altında fantezilerini yaşamaya başlar; şehvet, doğal (ve hayvansal olan) içgüdüleri eşliğinde gerçek fiziksel aşkı keşfederken, toplumun yüklediği yüksek övgü dolu ideal değerlere de yanıt bulmak zorunda kalır. Filmin açılış sekansında, “Belle de Jour” olarak tanınan karakter, bir hayal ortamında (daha sonra rüya olduğu anlaşılabacak) tasvir edilir. Séverine, bir arabanın içinde, kocası Pierre Jean Sorel ile yan yana oturup bilinmeyen bir yöne doğru ilerler; kocanın verdiği emirle atlar hareket etmeyi bıraktığında Séverine dışarı itilir, bir ağaca bağlanır ve kendi kocasının onayıyla kamçılayan iki araba sürücüsü tarafından taciz edilir. Burada, kadının giydiği kırmızı renkli elbiseyle işaretlenir ve devam edecek olay örgüsünde belirleyici olur. Daha sonra Séverine, filmin çeşitli yerlerinde kırmızı kıyafetler giymeye devam eder. Renk, nefsin, zevkin ve şehvetin doğal manyetizmasının açık bir ifadesi olarak ortaya çıkar ve anlatımı bütünleştiren bir öge haline gelir.

Fransa'nın ulusal karakterine dair önemli ifadelerden biri, Polonya doğumlu, pesimist-hümanist Krzysztof Kieślowski'nin eserlerinde bulunmaktadır. Üç Renk üçlemesi, Cumhuriyet'in sloganını oluşturan üç erdem etrafında şekillenirken, özgürlük (liberté), eşitlik (égalité) ve kardeşlik (fraternité) kavramlarına ironik bir bakış sunar. Özgürlük, bizi bağlayan her şeyi kabul ederek elde edilebilirken, eşitlik intikam şeklinde gelir ve kardeşlik, yaşlı yargıç ile güzel bir magazin modeli arasındaki bağın karmaşıklığını yansıtır. Valentine ve yaşlı yargıç arasındaki dostluk,

kalıcı mutluluğa olan ortak özlemle şekillenir; bu ilişki, kırmızı aksesuarlarla süslenmiş ve dolaylı olarak alay edilen veya teselli edilen bir yolculuk olarak tasvir edilir. Kieślowski'nin Fransız ortamında, Tanrı'nın gizemli işleyişi, renk kodlu ipuçlarıyla izlenir. Bu renk kodları, renklerin duygusal ifade gücüne odaklanarak, aşkın karmaşıklığını ve içsel çatışmaları yansıtır. Kırmızı renk, filmin her boyutunu dramaturjik, anlatısal ve estetik açıdan derinlemesine etkiler ve tanımlar.

Night Shyamalan'ın filmlerinde, özellikle gizem ve korku türlerinde, bazı ipuçları bırakmak için kırmızı rengi özenle kullanması dikkat çekicidir. Altıncı Duyu (The Sixth Sense, 1999) Özellikle *Altıncı His* gibi filmlerde, kırmızı renk anlatıda özel bir sembolizm taşır. Filmde yaşam ile ölüm arasındaki sınırların tasvir edilmesinde kırmızı renk sıkça kullanılmıştır. Örneğin, kilitli bodrum kapısının kolu, balonlar, Cole'un doğum günü partisinde giydiği kazak ve kilisenin kapısı gibi detaylarla kırmızı renk vurgulaması bu kesişimi gösterir.

Renkler, birçok filmde görsel zenginlik sağlamak için kullanıldığı gibi, gerçek hayatı yansıtmak veya hikâye anlatımını güçlendirmek için de önemli bir araçtır. Bazı renkler, sembolik, duygusal anlamlar taşır ve anlatıdaki olayları vurgulamak için tekrarlanarak kullanılabilir. Bazen belirli bir renk, hikâye karakterlerinden birini tanımlamak için tercih edilir. Örneğin, Jean-Pierre Jeunet, *Amelie* (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain, 2001) filminde karakterin iç dünyasını yansıtmak için renkler bu bağlamda kullanır.

Renk kullanımı, anlatı içerisinde sembolik ve içsel boyutlar barındırabilir. Bu kullanım, bilinçaltı mesajların aktarılmasına veya belirli bağlamlarda renklerin çağrışımlarıyla ilişkilendirilmesine olanak sağlar. Steven Soderbergh'in *Trafik* (Traffic, 2000) adlı filmi, renk paleti üzerinden bu tür bir kullanımı örnekler. Filmde, renk filtreleri aracılığıyla her sahne özenle tasarlanmış ve bu filtreler, genel atmosfere özgü bir ton ve duygusallık kazandırmıştır. Filmin kurgusal yapısı içerisinde birbirinden farklı karakter grupları ve hikayeler bulunmaktadır; renk filtreleri ise bu grupları -uyuşturucu kartellerini ve bürokrasiyi temsil edenleri- ayırt etmekte

kullanılır. Bu durum, renklerin anlatıyı destekleyici bir işlev üstlenmesine ve dolayısıyla anlamın derinleşmesine katkıda bulunur.

Darren Aronofsky'nin Siyah Kuğu (Black Swan, 2010) filmi, anlatının merkezinde yer alan karakterin psikolojik evrimini siyah renk üzerinden işler. Hikâye boyunca karakterin psikolojik dönüşüm süreci, siyah rengin temsil ettiği karanlık ve izolasyon bağlamında ele alınabilir. Burada siyah, aynı zamanda karışıklık ve rahatsızlık hissini ifade eder. Öte yandan, karakterin aydınlanma yaşaması ile sahnenin üstten aydınlatma tasarımı göz önüne alındığında, bu durum saflığa ve kutsanmışlık düşüncesine işaret edebilir. Bu, karakterin kötümser iç dünyasında umudu ve pozitifliği aramakta olduğunu gösterir. Ayrıca, siyah ve beyaz renklerin kullanımı, çelişkili duyguları vurgulayacak şekilde büyük bir kontrast da oluşturur.

1.6 Sinemaya Renk Olgusunun Girmesiyle Görüntüde Ne Gibi Dönüşümler Oldu

İş dünyasında ve sanatta, modern zamanlarda, renk oldukça önemli bir yer tutar. Günümüz düzeninde, donuk ve gri tonların artık pek kullanılmadığı görülür. Bu nedenle, çağımızın en gelişmiş eğlence biçimi olan sinema filmlerinin renkli olarak çekilmesi doğal bir tercih haline gelmiştir. Sinema filmleri, diğer sanat dallarına göre çağın ruhunu daha hassas bir şekilde yansıtmaya işlevini üstlenir. Renklerin perdeye yansıtılması, insanların duyguları ve içgüdüleri üzerinde daha güçlü bir etki yaratır. Bu nedenle, sinema diğer sanat dallarından daha etkileyici ve daha fazla estetik deneyim sunabilir. Çünkü artık hareketli görüntülerin hem sesi hem de rengi bulunmaktadır; bu da sinemanın diğer sanat dallarını bir araya getiren bir unsur olduğunu gösterir (Mack'ten akt: Street ve Yumibe, 2019, s.1).

Renk zenginliği, insanları etkileyen önemli bir faktördür; renklerin eksiksiz ve dramatik bir şekilde nüanslı hissettiren kompozisyonlar halinde düzenlendiğini hemen fark ederiz. Hareketli görüntünün başlangıçtaki sıradan ve otomatik renk düzenlemesiyle sunulan deneyim, Technicolor prodüksiyonunun karmaşık ve dikkatli bir dizaynının ortaya çıkışı karşısında seyirciye farklı bir deneyim sunar. Renk, filmin akışını sağlar ve onu önemli bir görsel unsur haline getirir (Higgins, 2007, s.1).

Renklerin değişimi, duygu ve tutkuların ifade edilmesinde önemli bir rol oynayabilir. Rus yönetmen Ekk, çektiği ilk renkli filminde, kaba davranışları olan ustabaşının, kıza karşı, hoş karşılanmayan ilgiyi göstermiş olduğu bir sahneyi anlatır. Ancak kız, onu öfkeyle geri çevirir. Bu durum, kızın gözlerinin yumuşak mavisinin kararmasıyla ve gözlerinde öfkeli bir parıltı oluşmasıyla ifade edilir. Böylece renk değişimleri, yüz hatlarının oyununa gölgeler ve incelik katmaktadır. Ayrıca, renk değişimleri aracılığıyla duygu ve tutkuların ifade edilmesi de sağlanır. Bu durum, mikrofizyognomiye renk aracılığıyla genişletme olasılığını beraberinde getirir. Rengin hareketi bazı durumlarda fark edilmeyebilir, ancak yine de atmosferde ciddi değişikliklere neden olabilir (Balazs, 1970, s. 243).

İşsel belirsizlikler ve değişkenlikler göz önüne alındığında, renkler muhtemelen fenomenlerin en açık diyalektiğidir; komşularının değişmesiyle değişme kapasiteleri

işsel değişkenliğe işaret eder (parlaklık veya doygunluktaki varyasyonlardan bahsetmeye gerek yok). Bu diyalektiğin sinemayı nasıl etkileyebileceği, Eisenstein'ın renkli stok kullanabildiği tek film olan Ivan Groznyy II: Boyarsky zagovor (Korkunç İvan İkinci Bölüm, 1958) üzerine yaptığı tartışmada ortaya çıkar: "İlk başta tüm renk temaları bir düğüm halinde bağlanmıştır. Sonra kırmızı tema yavaş yavaş çözülür, sonra siyah, sonra mavi. Önemli olan, bir nesneyle olan orijinal ilişkilerinden koparılmalardır" (Coates, 2010, s. 55-56).

1960'ların ortalarından itibaren siyah-beyaz film, geçmişe atıfta bulunmak için yaygın olarak kullanılmaya başlandı. Geçmiş hiçbir zaman siyah-beyaz değildi, ancak siyah-beyazla ilişkilendirilerek dolaylı olarak geçmişe gönderme yapıyordu. Bu kullanıma örnek olarak ve aynı zamanda ilklerden olan Robert Wise'in Star (1965) filmi örnek gösterilebilir. Film, Julie Andrews tarafından canlandırılan kurgusal Broadway yıldızı Gertrude Lawrence hakkında bir yarı-belgesel ile başlar. "Belgesel", Lawrence'ın babası tarafından terk edildiği boş bir sokak da dahil olmak üzere hayatının erken dönemlerinden önemli anların, mantıksız bir şekilde filme alınmış derlemesi şeklindedir (Misek, 2010, s. 87-88).

Avrupa ve Japon sanat sinemasında 1960'lara gelindiğinde renk kullanımı oldukça çeşitlilik gösterdi. Misek'e göre, bu dönemde renk, "gerçekçi" (örneğin Rohmer tarafından), sembolik (Bergman), grafik (Godard), duyusal (Chytilová), vurgulu (Suzuki) ve bastırılmış (Antonioni) (Misek, 2010, s.50) şeklinde kullanıldı.

Siyah-beyaz filmin estetiğini tercih eden sanat filmi yönetmenleri, renklerin doğal bolluğunu kontrol etmek için çeşitli teknikler kullandılar. Renkleri kontrol etmenin bir yolu da, bazı renkleri dışlamaktır. Nagisa Oshima, bu yaklaşımla ilk renkli filmi olan Çıplak Gençlik'te (1960) yeşili yasaklamıştır (Misek, 2010, s.62). Oshima'ya göre yeşil, bahçeleri, çitleri ve burjuva sanatının doğasında var olan estetizasyonu ifade ediyordu ve politik bir sinemada yeri yoktu (Oshima'dan akt: Misek, 2010, s.62).

Kandinsky'nin renk üzerine söylemlerine göre, eğer renk öğretilerini temel alarak bir değerlendirme yapılacak olursa, rengin başlangıçta resmin yalnız bir ögesi olduğu

ve doğanın betimlenmesi hususunda gerçekliğe ulaşmanın bir aracı olarak görüldüğü belirtilmektedir (Avcı'dan akt: Tokdil, 2016, s. 554-555). Benzer bir yaklaşım, filmlerin ilk renklendirilmeye başlandığı dönemde de gözlenir.

Resim sanatı alanında modern sanatçıların, alana kattıkları belirgin katkılardan biri, renk plastiğinin potansiyellerini yeniden değerlendirmek oldu. Renk artık çalışma alanlarının uzamsal düzlemlerini modellemek ve var olan amaca yönelik kullanılmak üzere önceliklendirildi. Cézanne ile birlikte, sanatta renklerin mekânsal özelliklerinin kullanılabileceğine dair farkındalık gelişti. Öncesinde, mekânın ortaya çıkışının resim düzleminin kendisinden ve onun içine ya da arkasına çizilen manzaradan geldiği gibi bir algı vardı. İlerleyen süreçte John Marin ve diğerleri, resim düzleminin üzerindeki veya önündeki boşlukları ele alınış biçimlerini belirleyen etkenin renk olduğunu gösterdiler. Soyut resimler yapan Hans Hofmann, renkleri resmin düzlemini ilerletmek için kullanan sanatçılardan biridir. Bilindiği gibi, "benzer renkler, birbirleriyle yakından ilişkili oldukları için sınırlı mekansal hareket yaratır; zıt renkler ise mekânı genişletir ve çeşitli vurgular veya ilgi odakları sağlar. Değer ve yoğunluktaki değişiklikler, uzayın sınırsız boyutlarını keşfetmek için de kullanılabilir" (Ocvirk vd., 2014, s. 252-253).

Kompozisyon içerisinde, renklerin derinlik yaratmadaki özelliklerinden faydalanarak bir düzenleme yapılabilir. Böylece sanatçı, renkler aracılığıyla kompozisyonda istediği nesnenin hacmini gösterip ön plana çıkarabilir veya herhangi bir alanı düzleştirebilir. Bu düzenlemenin yarattığı algının nedeni, belirli renklerin ilerleme ve gerileme hissi yaratmasından kaynaklanır. Örnek olarak, açık renkli bir yüzey üzerinde kırmızı renkli bir nokta, yüzeyin önündeymiş gibi algılanır; aynı şekilde, mavi renkli bir nokta ise sanki yüzeyin içine batıyormuş hissi yaratır. Özetle, rengin bu tür etkileri, rengin değerine ve/veya yoğunluğundaki farklılıklara göre değişmekle birlikte, sıcak renkler ilerleme hissi verirken, soğuk renklerin ise geri çekilme hissi yarattığı söylenebilir. (Ocvirk vd., 2014, s. 199).

1.7 Siyah-Beyaz ve Renkli Filimler Arasındaki Estetik Farklılıklar

Siyah-beyaz film baskısı, geçmişe ait bir malzemeye dönüştü ve siyah-beyaz film, geçmişe gönderme yapan bir araç haline geldi. Alain Resnais'ın "Nuit et brouillard" (1955) filmi bu tarza bir örnektir. Resnais, belgeselinde savaş zamanı stok görüntülerle birlikte on yıl sonra çimenlerle kaplanmış toplama kampı alanlarının renkli görüntülerini yan yana getirir. Böylece gerçekte siyah-beyaz filmle çekilen görüntülerle, geçmişe bir gönderme yapılır. (Misek, 2010, s.85). "Film eleştirmeni William Johnson, 1966'da renk üzerine yazdığı bir makalede *Nuit et Brouillard*'ı, "daha spesifik olan rengin siyah-beyazdan daha fazla içkinliğe sahip olduğunun -renkli sahnelerin zaman ve mekân olarak daha yakın görüldüğünün" kanıtı olarak kullandı" (Akt: Misek, 2010, s. 85).

Monaco, siyah-beyaz filmin, renkli filme kıyasla daha az bilgi ilettiğini belirterek, izleyicinin filmin öyküsüne, diyaloglarına ve psikolojisine daha derinden nüfuz ettiğini ifade eder. Ona göre, siyah-beyaz filmin sınırlılığı, sanatçının bakış açısından, kompozisyon, ton ve mizansenle daha fazla şey anlatma zorluğunu beraberinde getirir (Monaco, 2002, s.116).

Siyah-beyaz yapımlar, zorlu bir prodüksiyon sürecinden geçer. Siyah-beyaz tasarım ile renkli yapım tasarımı arasındaki temel fark, tasarımcının paletinin renk spektrumundan oluşmasıdır. Siyah-beyaz tasarımcı, gri skalada çalışır ve önemli olan her rengin siyahtan beyaza doğru nasıl bir değere dönüştüğüne dikkat edilmesidir. (Lo Brutto, 2002, s. 84).

Rengin bilgi iletimi işlevi bağlamında, mümkün olduğunca bir rengi ayırt edilebilir kılmaya dikkat edilir. Renk uyumuyla ilgili unsurlar burada ikinci planda kalır. Dolayısıyla rengin bilgilendirme işlevindeki asıl hedef netliktir. Siyah-beyaz (monokrom) görüntülerde ise bu bilgilendirme işlevi anlamsızlaşır. Monokrom görüntüde izleyici, bir nevi renk körudür ancak görüntüdeki farklı parlaklık değişimlerine tepki verir; yani ekran konumu veya nesnelerin göreceli açıklığı veya koyuluğu gibi başka ipuçları verilmediği sürece bir nesneyi rengiyle tanımlayamaz veya çeşitli tonlar arasında bir ayırım yapması mümkün olmaz (Zettl, 2008, s.71).

Post-produksiyon aşamasında renkli filmler beraberinde birtakım sorunlar ve görevler getirdi. Kurguda çözülmenin biçimsel kuralları değişti. Balazs bu değişimi şu şekilde açıklar: “Sessiz filmde çok kullanılan biçim benzerliğine dayalı çözülme, renkli filmlerde nadiren kullanılabilir, çünkü burada bir figürün en karakteristik özelliği şekli değil rengidir. Dolayısıyla, renklerin benzerliği ya da karşıtlığı renkli bir filmin kurgusunda çok önemli bir rol oynar ve bu sadece biçimsel nedenlerle değil, renklerin olağanüstü bir sembolik etkiye, fikir çağrışımları uyandırma ve duygulara ilham verme gücüne sahip olmasından kaynaklanır.” (Balazs, 1970, s. 243).

Rengin çekimlere derinlik ve perspektif kazandırmasından dolayı renkli filmin kurgusuna getirdiği bir diğer zorluk, artık iki boyutlu görüntülerin tek düzlemde birbirinin içine kaymaması ve renklerin, benzer siyah-beyaz filmde grimsi sisli bir arka planda kalan herhangi bir şeyi ayırt etmemizi sağlamasıdır. Siyah-beyaz bir görüntüde, uzaklık izlenimi nesneleri net görmemizi engellediği için olumsuz bir etki yaratır. Fakat renkli bir arka planda uzaktaki nesneyi mesafesinden bağımsız net bir şekilde görürüz; yalnız bakışlarımızı geriye çekmekte daha fazla zorlanırsınız (Balazs, 1970, s. 244).

Sesin sinemaya dahil olması kurgu üzerinde ciddi bir etki yaratırken, renk bu etkiyi yaratamamıştır. Ses, kurgunun biçimi ve anlatımı üzerinde bir etki bırakırken, renk daha çok çekimlerin birbiriyle bağlanması konusunda kurguyu etkilemiştir. Genel kurgu prensiplerine göre bir filmin kurgusunun temel işlevi, izleyicide planlar arasındaki geçişlerde kopukluk algısı yaratmamaktır. Dolayısıyla, renkli filmlerin siyah-beyaz filme göre daha fazla bilgi taşıması kurguyu iki şekilde etkiler: Birincisi, renk, iki çekimin birbirine akıcı şekilde bağlanması için göz önünde bulundurulması gereken bir faktördür. Yani, planlar arasında hissedilmeyen geçişler sağlamak için baskın olan rengin bir sonraki çekimde de kısmen olması beklenir. Kompozisyonun içeriğinde özellikle izleyicinin algısını doğrudan çekecek yüksek kontrastlara sahip olan renklerin, özellikle kırmızı gibi, kurgu aşamasında dikkate alınmalıdır. Elbette bunun yapılabilmesi için yönetmen, görüntü yönetmeni ve sanat yönetmenin önceden tasarlamış olacağı kompozisyonlara bağlıdır. Günümüzde, renk düzenleme

teknolojisinin gelişmesine rağmen, kurgu sırasında renk müdahalelerinde bulunmak yüksek maliyetler yaratacaktır. İkinci olarak, filmin anlatım dili içinde bir kodlama içeren renk, filmin bütününde tutarlılığını korumalıdır. Bu durum yönetmenin kontrolünde olsa da, kurgucunun filme son halini verirken, filmin genel kurgusu bağlamında bu durumu hep göz önünde bulundurmalıdır. Rengin sinemaya dahil edilmesiyle süreç içerisinde yönetmenlerin rengi kodlama ve görsel anlatımda kurgusal bir öge olarak başat unsur haline getirdikleri çok sayıda örnek vardır. Öğleki duygu, karakter özellikleri ve olay akışı değişimleri yansıtılırken görsel bir biçimde renkle desteklenmiştir (Nişancı, 2018, s.71-79).



1.8 Renk Dünyası, Farklı Kültürler, Farklı Anlamlar

Renkler, sözcüklerin kullanılmasına gerek duymadan bir ifade aracı haline gelebilirler. Her kültür, renkleri fikirlerini ve düşüncelerini iletmek için sözlere başvurmadan kullanır. Ulusal bayraklar renklerle tanımlanır. Özel ve özerk kuruluşlar da renkleri sembol olarak kullanırlar; örneğin, IBM Büyük Mavi olarak bilinirken, Harvard kıpkırmızıdır. Ayrıca, renkler tezahürat yapmak ve sosyal statüyü ifade etmek için de kullanılır. Örneğin, sarı renk Antik Çin'de yalnızca imparatorun giysilerine özgü bir renkti. Roma Katolik rahipleri günlük kıyafetlerinde siyah rengi tercih ederken, ayinlerde ise beyaz, yeşil, mor, kırmızı, gül veya altın gibi renkleri tercih ederlerdi. Ritüel esnasında kullanılan renkler kültürden kültüre değişiklik gösterir. Batı kültüründe gelinlik genellikle beyaz renklidir, ancak Hindu geleneğinde gelinlik genellikle kırmızıdır. Batı dünyasında beyaz saflıkla ilişkilendirilirken, doğu kültüründe kırmızı saygı duyulan bir Hindu tanrıçasıyla ilişkilendirilir. Hindular, gelinin tutkuyu, bereketi ve mutlu bir evliliği getireceğine inandıkları için kırmızı rengi tercih ederler (Holtzschue, 2017, s.70).

Sanat alanında renk seçiminde, ülkelerin coğrafi konumlarının etkisi gözlemlenmektedir. Özellikle, Brigham Üniversitesi'ndeki Dil ve Kültürler Arası Araştırma Merkezi'nin hazırladığı "Kurallar ve Kavramlar Dizini"ne göre, İngiltere'de yapılan bir dizi deney, dünyanın çeşitli yerlerinden gelen film yapımcılarıyla gerçekleştirilmiştir. Bu deneyler sonucunda kuzeyden gelenlerin soğuk renkleri daha gerçekçi ve normal buldukları, bu nedenle tercih ettikleri; ancak güneyden gelenlerin ise sıcak renkleri tercih ettikleri ve bu renklerin daha gerçekçi olduğunu kabul ettikleri gözlenmiştir (Potts'tan akt: Sözen, 2003, s. 11-12).

Renk sembolizmi ve "renk psikolojisi", bazı ortak noktalara sahip olabilir ancak özünde ayrı kavramlardır. Sembolizm genellikle kültüre özgüdür, çünkü inanç sistemleri veya ideolojilerin bir parçası olarak bilinçli bir şekilde erişilir. Diğer yandan, "renk psikolojisi" belirli renklere maruz kalan kişilerde istemsiz fizyolojik tepkiler ve ruh hali değişikliklerine dayanan bir yönüyle daha istemsiz bir süreci ifade eder gibi görünmektedir.

Bu tür tepkilerin ne derece bireysel (Freudyen) bilinçdışına ya da daha kolektif (Jungyen) bir bilinçdışına karşılık geldiği tartışmalıdır. Ancak, bazı psikologlar, bu tepkileri kültürden bağımsız bir anlamlandırma sistemiyle açıklarlar. Örneğin, bazı psikologlar, renklerin hoşnutluk seviyelerini ölçerken mavi dalga boyu etrafında gruplanan renklerin (mavi, mavi-yeşil, yeşil, mor-mavi, kırmızı-mor ve mor) "sarı" dalga boyu etrafında gruplanan renklere (sarı, yeşil-sarı ve kırmızı-sarı) göre daha hoş olduğunu bulmuşlardır.

Psikoloji alanında çalışan akademisyenlerin renklerin anlamına ilişkin görüşlerindeki farklılık, yirminci yüzyılın başlarından itibaren belirgin hale gelmiştir. Canadian Women's Journal, pembe rengin en "basmakalıp kadını" renk olduğu hakkında ortaya atılan düşüncelerde bu farklılık açıkça görülür. (İsrahevlerindeki erkeklerin saldırgan tavırlarını engellemek için Baker-Miller'ın pembe rengine boyandığı bilinmektedir.) Dergi, pembenin güçlü bir renk olduğunu ve bu nedenle erkeklere uygun olduğunu, "narin ve zarif" olan mavinin ise kızlara özgü olduğunu belirtmiştir. Bu konuda farklı görüşler, psikoloji alanında profesörlük yapan Adrian Nestor ve Michael J. Tarr'ın yaptıkları araştırmalarda da gözlemlenmiştir. Renk-cinsiyet ilişkisine dair kadın ve erkeğe yöneltilen bir soruya verilen yanıtlar incelendiğinde, Tarr'ın beklentilerinin kadınların yüzlerinin kırmızılaşması ve erkeklerin yeşile dönüşmesi olduğu ancak bu durumun tam tersinin gerçekleştiği ortaya çıkmıştır: Yüz renklerinin, kadınların yeşil ve erkeklerin ise kırmızı bir renk aldığı fotoğrafların bilgisayar analiziyle tespit edilmiştir (Coates, 2010, s.17-18-19-20). Bilimin farklı alanlarında çalışmalar yürüten bilim insanlarının teorileri incelendiğinde, bahsedilen görüş farklılıklarının var olduğu ve gelecekte de var olabileceği görülecektir.

BÖLÜM 2: MICHEANGELLO ANTONIONI SİNEMASI

2.1 Öz Yaşam

İtalyan sinemasının öncü isimlerinden biri olarak kabul edilen Michelangelo Antonioni (1912-2007), orta sınıf bir ailede dünyaya gelmiştir. Teknik Enstitü eğitimini tamamladıktan sonra Bologna Üniversitesi'nde Ekonomi ve Ticaret alanında lisans eğitimi almıştır. Üniversite yıllarında tiyatro ile ilgilenmiş ve sinemaya olan tutkusu, 1939 yılında, günlük bir gazete olan 'Corriere Padano'ya film eleştirileri yazarak başlamıştır.

Antonioni, bir sinirsel rahatsızlık nedeniyle tedavi gördüğü akıl hastanesinin atmosferinden etkilenmiş ve akıl hastalarını konu alan bir belgesel çekme fikriyle ilgilenmiştir. Ancak akıl hastalarının sahne ışıklarından rahatsız olmaları nedeniyle filmi tamamlamak mümkün olmamıştır. Bu olay, Antonioni'nin sinema kariyerini derinden etkilemiştir. Akıl hastalarının psikolojisi ve toplumsal dışlanma gibi konulara olan ilgisi, daha sonraki yapıtlarında da belirgin bir şekilde kendini gösterecektir.

1939'da Ferrara'dan ayrılarak Roma'ya giden Antonioni, burada bir dizi zorlukla karşılaştı. İlk olarak kısa süre bir büroda çalıştı, daha sonra ise *Cinema* dergisinde editör olarak görev aldı. Ayrıca, Centro Sperimentale di Cinematografia'ya isimli sinema okuluna üç ay gibi kısa bir süre için katıldı. Bu deneyimlerden önemli kazanımlar elde etti: bunlardan ilki, dergide çalışırken dönemin önde gelen yazarlarıyla (Barbaro, Zavattini, Angioletti, Midas vd.) etkileşimde bulunması; ikincisi ise kısa sürmesine rağmen aldığı sinema eğitimi sırasında çektiği kısa filmidir.

Cinema dergisinden ayrıldıktan sonra, Roberto Rossellini ile Bir Pilot Dönüyor (Un pilota ritorna, 1942) adlı filmin senaryosunu birlikte yazdı.

Zorlu bir dönemin ardından, Scalera Film'den gelen bir teklif üzerine, ortak yapımcılığını Marcel Carné'nin yaptığı Akşam Ziyaretçileri (Les visiteurs du soir, 1942) adlı filmde yönetmen yardımcılığı görevini üstlendi. Bu dönemde, Fransa işgal altındaydı. Ayrıca, daha sonra hakkında bir makale yazacağı Carné ile sorunlu bir

ilişkisi olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte, bu dönemden ciddi deneyimler kazandı.

Fransa'daki olaylar sebebiyle İtalya'ya dönmek zorunda kalan Antonioni, burada da kaotik bir atmosferle karşılaştı. Ancak bu zorlu atmosferde bile, Antonioni'nin Po Nehri sakinlerinin yaşamlarını anlatan *Po Halkı* (*Gente del Po*, 1943) adlı kısa filmi çekmeyi başardığı bilinir. Bu film, Antonioni'nin aşına olduğu çevrenin ve insanların hikayelerini aktarırken, aynı zamanda savaş sonrası İtalyan Sineması'na damgasını vuracak olan "gerçekçilik" tarzının izlerini taşır. Kısa film, bu dönemde, Visconti'nin de Po topraklarında çektiği *Tutku* (*Obsessione*, 1943) filmiyle benzerlik gösteren bir dönemin ürünüdür. Dolayısıyla, *Po Halkı*, Antonioni'nin sineması için bir önsözdür. Ancak, yıkılan film stüdyoları nedeniyle filmi tamamlamak mümkün olmamıştır. Bu durum, Antonioni'yi Roma'dan ayrılmaya ve daha güvenli bir yer aramaya itmiştir. Savaş sona erdikten sonra, film malzemesini bulmaya çalışmıştır. Fakat, orijinal kopyası bulunamayan film için (600 metrelik negatifin sadece 300 metresi bulunabilmiştir) sonradan bulunan parçalardan bir montaj yapmış ve filmi ancak 1947'de tamamlayabilmiştir.

Sonraki yıl, Roma'da çöp toplayıcılarının günlük yaşamlarına odaklanan N.U.-*Nettezza Urbana* belgeselini çekmiştir. Bu dönemde popüler olan "gerçek itiraflar" fotoğraflı çizgi romanlardan (*fumetti*) esinlenerek, bu tarzda yer alan modellerin tapınma düzeyine varan hayranlıklarını konu alan *Aşkın Yalanları* (*L'amorosa menzogna*, 1949) adlı bir belgesel yapmıştır. Aynı dönemde, bu belgesel Federico Fellini'nin *Beyaz Şeyh* (*Lo sceicco bianco*, 1952) filmine ilham vermiştir. Bu süreçte, Antonioni Giuseppe De Santis ile *Kanlı Avcı* (*Caccia tragica*, 1947) filminin senaryo yazımında iş birliği yapmış ve Visconti'nin tamamlanmamış projeleri olan *Furore* ve *Il processo di Maria Tarkowska* üzerinde çalışmıştır.

Antonioni, yaşadığı birkaç aksilikten sonra 1950 yılına gelindiğinde ilk uzun metrajlı filmi olan *Bir Aşkın Güncesi* (*Cronaca di un amore*) için finansman bulmayı başardı. Burjuva bir kadının, sevgilisiyle birlikte kocasını öldürmek için planladıkları komployu anlatan film, biçim olarak birçok yeniliği barındırmaktadır. Ancak, yapım

şirketinin iflası, film için beklenen başarıyı sağlayamadı ve gösterimin sekteye uğramasına neden oldu. Antonioni'nin yaşadığı zorluklar bununla sınırlı kalmadı, ögleki neredeyse bütün filmleri için finansman arayışında zorluklarla karşılaştı. Alışılmadık tarzda filmler yapması, filmlerinin pek az izlenmesine sebep oldu. Bu durum, Antonioni'yi yapımcıların gözünde ticari yönden başarısız bir yönetmen konumuna getirdi; Antonioni bu tür yapımcılar yüzünden, Cesare Pavese'nin romanından uyarlanan ve burjuva kadınlarının yaşam tarzlarını ele alan Kız Arkadaşlar Arasında (Le amiche, 1955), Po Vadisi'nde sıradan bir yaşam süren bir erkeğin kadın karşısında süregelen konumunu kaybetmesini ve sonu olmayan bir yolculuğa çıkışını anlatan *Çığlık* (Il Grido, 1957) ve *Serüven* (L'avventura, 1960) adlı filmleri hem yapım öncesinde hem de yapım sırasında ciddi ekonomik aksaklıklar yaşadı. Ayrıca, bu aksaklıklar en 'düzenli' görünen Kızıl Çöl (Deserto rosso, 1964) filminde de yaşandı. Bununla birlikte, savaş sonrası gençlerin yaşadığı ahlaki çalkantıları anlatan Yenikler (I Vinti, 1952), *Çığlık* ve *Serüven* filmleri sansürlendi ve bu sansürler yönetmenin başına büyük dertler açtı.

Çığlık filminin hem ticari hem de eleştirel anlamdaki başarısızlığı, yönetmenin tiyatro sanatına yönelmesine sebep oldu ve 1957 yılında Vitti, Sbragia, Lisi, Marisa Pizzardi ve Anna Nogara ile birlikte bir şirket kurdu. Antonioni'nin buradaki amacı, Kız Arkadaşlar Arasında (Le amiche, 1955) filminin temasından yola çıkarak Cesare Pavese'nin "Tra donne sole" adlı öyküsünü sahnelemektir. Ancak bu amacından vazgeçmek zorunda kaldı. Daha sonra kendi eseri olan (Elio Bartolini ile birlikte bir film konusuna dayanan) *Scandali segreti*'yi sahneledi ve ardından 1957'de John Van Druten'in *I am a camera* adlı eserini yönetti.

Tiyatro için açılan parantez verimli geçmedi; dolayısıyla şirket dağıldı. Fakat sanata adanmış bir ruha sahip olan Antonioni, ikinci dönem film faaliyetlerine yöneldiği bir sürece girdi. Bu döneme, 'Mitolojik' bir filmin yapımında yer alarak ve *Tempesta di Lattuada* isimli filmin bir bölümünü yöneterek başladı. Ardından prodüksiyon sırasında ortaya çıkan bin bir zorluğa rağmen 1959'da bitirmeyi başardığı *Serüven* filmini yaptı. Film, o güne kadar alışılmadık bir anlatı biçimine sahiptir. Bir grup insanın çıktığı bir yat gezisi sırasında; ortada "ikna edici" bir sebep olmaksızın

bir anda kaybolan genç bir kadını ve onu arayan arkadaşlarının git gide gündelik hayatlarına geri dönmelerini konu edinen film, Cannes Film Festivali'nde halk tarafından kötü karşılandı. Cannes seyircisinin bu tutumuna karşı, eleştirmenlerden oluşan bir grup tepki gösterdi: kamuoyuna açık bir destek bildirisi yayınladılar. Bir kısım eleştirmen desteği ve daha sonra filmin Fransa'da tatmin edici bir sonuç elde etmesi, Antonioni'nin tanınırlığını artırdı. Bu gelişme, onun kendi tarzıyla film yapabilme konusunda daha az engelle karşılaşmasına olanak sağladı (Tinazzi, 2013, s. 66-73).

Antonioni'nin ilk dönem çalışmaları ciddi bir etki yaratmaz. Ancak Chatman'a göre, Antonioni'nin yüzey etkisini nasıl yaratacağını öğrenmesi, on beş yıl gibi, hatta en az, beş uzun metrajlı filmi kapsayan bir sürede gerçekleşir (Chatman, 2020, s. 3). İlk çalışmalarıyla tarzını belli etse de Antonioni, yılmadan üretime devam etmesi sonucunda sanatçılığını gösterebilir. Bu nedenle "O doğuştan değil, sonradan sanatçı olmuştur." Özellikle bunu yaparken geleneksel sinemasal araçlardan (diyalog, geleneksel ses efektleri ve yorumlayıcı müzik) kendini kurtarmıştır. Bu çaba, ilk filmlerinden itibaren görülmektedir. Bu filmler, her ne kadar kusursuz olmasalar da ustalaşmaya doğru giden bir duyarlılık taşıdığını göstermektedir (Chatman, 2020, s. 3).

1950'lerin sonu ile 1960'ların başındaki büyük filmleri arasında yer alan *L'avventura*, birbirinden sıkılmış ve ilişkileri gittikçe kötüleşen bir çiftin anlatıldığı *Gece* (La notte, 1960), tükenmiş bir aşkın ve borsanın insanlık dışılığının vurgulandığı *Batan Güneş* (L'eclisse, 1962) ve *Kızıl Çöl* (Il Deserto Rosso, 1964) gibi filmler, Antonioni'nin ustalaşmasında bir tür köprü görevi görür. *Cinayeti Gördüm* (Blow-Up, 1966) ile Antonioni, yepyeni bir uluslararası evreye girer. Böylece üslubu sağlamlaşır ve yeni temalar ele alır: özellikle 'Cinayeti Gördüm' ile sanatçının gerçekliğin görsel algısı sorununa dokunur, *Zabriskie Noktası* (Zabriskie Point, 1970) ile politik devrimi, *Yolcu* (The Passenger, 1974) ile kişisel kimlik ve ölümü işler. *Oberwald'ın Gizemi* (Il mistero di Oberwald, 1979) ve *Bir Kadının Tanımlanması* (Identificazione di una donna, 1982) hem tematik hem de teknik açıdan yeni alanlara doğru bir yönelişi gösterir (Chatman, 2020, s. 3).

Son olarak, Michelangelo Antonioni başka sanat dallarıyla da ilgilendi. Onun arşivinde, yaklaşık 400 resimsel çalışmasını içeren bir koleksiyonu bulunmaktadır. Bu eserler arasında en bilineni, 1983 yılında Venedik'teki Museo Correr'de sergilenen "Le montagne incantate" adlı eserdir. Antonioni'nin resimle uğraşmasının temel nedeni, sanatsal hırslardan ziyade kendi ifadesine göre "Bir ressam değil, daha çok resim yapan bir film yapımcısı" olmasıdır. 1950'lerin sonlarından 1960'ların başlarına kadar, renkli filme geçiş yaparken renklerle deney yapma amacıyla resim yaptığı muhtemeldir. Antonioni'nin 'resimin maddesine' -boya ve doku gibi desteklerin maddi niteliklerine- duyduğu hayranlık, The Enchanted Mountains serisinde kendi resimsel çalışmalarının fotoğrafik büyütmelerine başvurmasının nedenlerinden biridir. Bu yaklaşım, resimleri sadece malzemeler değil, aynı zamanda resim yapma pratiğinin sonuçları olarak görmesine dayanmaktadır (Nardelli, 2020, s. 20).

2.2 Antonioni Sinemasının Estetiği

Michelangelo Antonioni, 1995 baharında sinemaya ömrü boyunca yaptığı eşsiz katkılardan dolayı onursal bir Oscar ile ödüllendirildi. Bu ödül, Antonioni'nin sinema dünyasına olan olağanüstü bağlılığını vurgulayarak, sanatçı olarak ününü daha da güçlendirdi. Roland Barthes'ın ifadesiyle, onun bu ödülü alması, bir sanatçının tanınması, hayranlık uyandırması ve sevilmesi için bir araya gelmiş topluluğun bir ifadesidir.

Antonioni'nin sinema kariyeri, sinemanın gerçek dünyadaki değişimlere ve yeniliklere uyum sağlama gerekliliği konusundaki kesin inancıyla karakterize oldu. O, film yapımının hem konu hem de teknik açıdan sürekli olarak yenilenmesi gerektiğine olan inancıyla öne çıkar. Yönetmenin rolü, bir yazarın dünya görüşlerini sözcükler aracılığıyla izleyicilere aktarmasına benzerdir. Antonioni kendi dünyasını ifade etme yöntemi olarak sözcükler yerine imgeleri tercih eder, fikirlerini ve duygularını izleyicilere bu imgeler yoluyla iletir. Ayrıca, o sadece filmleri aracılığıyla değil, aynı zamanda kendi ilgi alanları, seçimleri ve sinema üzerine görüşlerini ifade etmek için kalemini ve sesini çok defa kullanmıştır.

Michelangelo Antonioni sık sık "soğukluk" veya "teknikçilik" eleştirilerine maruz kaldı. Ancak, bu eleştirilere karşı çeşitli denemelerle meydan okudu. Antonioni, karakterleriyle veya belirli teknik seçimleriyle bilinçli bir şekilde dikkat çekme amacı güttü. Örneğin, gençler arasındaki suç sorununu incelediği *Yenikler* filminde, Antonioni'nin suça karışmış karakterlerle duygusal bağ kurmaktan kaçındığı ve bu şekilde şiddete etik olarak karşı olduğunu gösterdiği görülmektedir. O, karakterleri takip etmek için "uzun çekim" tekniğini tercih ederek; böylece geleneksel sinemadan farklı bir yaklaşım benimsediğini ve benimsek gerektiğini düşünmektedir.

Antonioni'nin *Kızıl Çöl* hakkındaki bir söyleşisinde, renk kullanımının karmaşık bir şekilde film yapımında yeni olanaklar açtığına inandığını ve özellikle karakter ve diyalogla ilişkili olan önemli bir teknik olduğunu vurgulamıştır.

Antonioni'nin filmlerinin konusuyla ilgili tercihlerini ve yeni olanı keşfetme özlemini daima ifade ettiği bilinmektedir. O, anlatı ve film arasındaki önemli bağlantıyı sık sık vurgular ve meselesinin her zaman gerçek dünyada özgün bir hikâye bulmak ve onu iyi bir şekilde anlatmak olduğunu ifade eder. Antonioni sadece bir film yönetmeni değil, aynı zamanda iyi bir kurgu yazarıdır. Kendi senaryolarını yazmasının yanı sıra, bir derleme olan *Tiber'deki Bowling Salonu* adlı eserde yayınlanan kısa öyküler de kaleme almıştır. Ayrıca, Antonioni teknoloji ve bilimkurgu dünyasına olan hayranlığını da dile getirir. Teknolojinin film yapımcısına sunduğu olanakları sonsuz olarak gördüğünü ve bu yeni teknolojilerle istedikleri her şeyi başarabileceklerini belirtir. Ancak değişen teknoloji dünyası hakkındaki sınırlılıklarının bilincindedir: "Gerçekten de o yeni dünyanın bir parçası olmayı isterdim. Ne yazık ki henüz o noktada değiliz ve benim ya da savaştan hemen sonra doğan insanlar gibi eski kuşaklar için bu gerçek bir trajedidir." (Couino-foncs, 2007, s. viii-ix).

2.2.1 Olay örgüsü ve Tema

Antonioni'nin orta sınıf bir aile içinde doğup büyümesi, onun yönetmenlik kariyerinde önemli bir etken olarak belirir. Bu durum, Antonioni'nin film temasını şekillendiren ve eserlerinde sıklıkla işlediği konuları da belirleyen sınıfsal köken deneyimlerinin etkisini yansıtır. Antonioni'nin ifadesinde vurguladığı üzere, "Bu

dünya beni belirli temalara, belirli karakterlere, belirli sorunlara, belirli duygusal ve psikolojik çatışmalara yatkın hale getirdi. Açıkçası, herkesin ve her alanın başına geldiği gibi, deneyimlediğim her şey beni diğerlerinden ziyade belirli hikayeleri düşünmemde etkiledi” (Antonioni, 2007, s. 5)

Antonioni, titiz ve anlaşılması zor bir yönetmendir. Bu titizlik, yapımcıları rahatsız etmiştir. Ayrıca ele aldığı toplumsal değerler ağı içindeki zayıf noktalara sık sık dokunmasıyla toplumu rahatsız etmiştir. Nitekim, *Seriven*’in Cannes gösterimine verilen düşmanca karşılık, bu durumun bir göstergesidir. Dolayısıyla, seyirciyle iletişim kurmakta zorlandığını gösteren en büyük kanıt, gişedeki izlenme oranlarıdır. Aynı zamanda eleştirmenler için de zor bir yönetmendir, çünkü onun üslubundaki yenilik, hemen fark edilebilecek özellikte değildir. Bu nedenle, filmleri incelenirken hatalar yapılmış ve filmler tekrar izlenip incelendiğinde genellikle bu hatalar telafi edilmiştir (Tinazzi, 2013, s. 58-59).

Po Halkı (*Gente del Po* 1943) adlı kısa film, gerçekten Po Nehri bölgesinde yaşayan insanların hayatlarına odaklanan bir yapımdır. Filmde insanlar ve Po Nehri, etraflarında akan gri bir tabaka ile birlikte gösterilir. Burada insanlar ve mekân eşit derecede çerçeveyi oluşturur, dolayısıyla seyircinin odağı belirli bir yöne çekilmez. Bu durum, filmin, insanlar hakkında mı yoksa mekân hakkında mı olduğu konusunda bizleri bir ikileme sokar. Antonioni *Çöpçüler* (N.U.- *Nettezza Urbana*, 1947) belgeselinde ise temizlik işçilerinin sokakları temizlerken nasıl göründüklerini ve onların sıradan bir kentin parçası olduklarını görselleştirir. Böylece Antonioni, bizi, buradan ne anladığımız gibi bir soruyla karşı karşıya bırakır. 1948'den önce bu tür bir sorunun pek sorulmadığı bir dönemde, Antonioni'nin kamerası, savaş odaklı yeni gerçekçiliğin yoğunluğunda bile, farklı bir sinema anlayışını takip etmeye başlamıştı (Chatman, 2020, s. 7-8).

Antonioni'nin gelişmiş anlatı tarzına ulaşmasını sağlayan asıl unsurlar; Po Nehri veya Roma'nın meydanları gibi gerçek mekânları çağrıştıran belgesel filmleriydi. Bu tür çağrışımları kayıttan öteye taşıyacak olan şey, daha sonra yaptığı kurmaca filmler olmuştur. Antonioni, zamanla, filmlerine hâkim olacak söylemi

geliştirmek için kendisini sürekli geliştiriyordu (Chatman, 2020, s. 11). Antonioni, kendisi üzerine İtalyanca yazılmış bir kitap da şunu belirtir: Antonioni'nin kamerayla olan ilk çalışması, “şeyleri, dış dünyaları, insanları sorgulamak ve onların dış görünüşleri aracılığıyla iç gerçeklerini, en içteki anlamlarını, Antonioni'nin kendisinin gizem olarak adlandıracağı şeyi ortaya çıkarmalarını sağlamaktır” (Cuccu'dan akt: Chatman, 2020, s. 11).

L'amorosa menzogna (Lies of Love, 1949), Roma'da küçük ve salaş bir stüdyoda çekilen bir fotoromanın yapım sürecini konu alır. Filmde, fotoromanı canlandıracak olan modeller ile birlikte oto tamircisi Sergio Raimondi ve tezgâhtar Annie O' Hara gibi prodüksiyon ekibinde yer alan yönetmen, fotoğrafçı ve ışık teknisyeni bulunmaktadır. Fotoromanın yaratım sürecinin, filmin yapım süreciyle mizahi bir dille benzetildiği görülür. Film, görsel açıdan etkileyici olmasa da, daha sonraki çalışmalarını ilginç bir şekilde öngören bir sekans dışında oldukça dikkat çeker. Antonioni, bir pan hareketiyle, Annie O'Hara'nın büyük bir makyaj aynasındaki yansımaları gösterir, sonra sağındaki küçük bir aynada bunu tekrar eder, ardından bir fotoroman kapağının üzerinden, gerçek Annie'ye geçer. Daha sonra Antonioni, "*serüven ve Batan Güneş'te*, aynaları, karakterlerin kimlik duygusunun sorgulandığı kritik anları yansıtmak için özenle kullanır" (Chatman, 2020, s. 10-11).

Antonioni'nin sinemasında, hareket ve yeni yön kavramları, karakterlerin asırlık yolculuklarını, macera, yeniden ziyaret, kaçış ve kimlik arayışı temalarına dayanan değişmeyen bir anlatı yapısını ifade eder. Bu temalar tesadüfi değildir ve filmlerinde sıkça görülen motiflerdir. Aynı zamanda, bu kavramlar, karakterlerin farklı ortamları, yerleri ve mekanları keşfetme ihtiyacını yansıtırken, onların köklü inançlarını ve derin saplantılarını da beraberinde taşır. Antonioni'nin filmlerinde olayların ardından gelen gelişmeleri ve bu gelişmelerin duygulardan nasıl süzüldüğünü takip etme niyeti de vurgulanır. Bu unsurlar, Antonioni'nin sinematik eserlerinin karakter gelişimini ve hikâye anlatımındaki temel unsurlarını oluşturur.

Antonioni, önceki bölümde belirtildiği gibi film eleştirmeni ve tarihçisi olarak kariyerine başlamıştır. Bu nedenle, ilk filmlerinde kara film ya da İtalyanca sarı gibi

etkilere rastlanır (İtalya'da gizem öykülerinin kapakları, Fransa'da olduğu gibi siyah değil, sarıdır). Ancak *Bir Aşkın Günce'si* (Cronaca di un amore, 1950), türün geleneklerinin dışında bir tema işler. Hollywood kara filmleri genellikle karakterlerden ziyade olay örgüsüne odaklanır, “Kim yaptı?” ve “Yaptıkları yanlarına kâr kalacak mı?” gibi sorulara odaklanır. *Bir Aşkın Güncesi*'nde ise kahramanların ruhsal durumları, özellikle de karşı karşıya oldukları tehlike gerçek olsa da olmasa da devam edecek gibi görünen suçluluk, korku ve endişeyi vurgular. Serbestçe dolaşan kaygılar, aşıkları, (eleştirmenlerin varoluşsal halsizliğe benzetmiş olduğu bu durum) gerçekten de garip bir halsizliğe sürükler (Chatman, 2020, s. 11).

Antonioni'nin sineması, modern sinema anlayışının özelliklerini taşır. Modern ve klasik sanat filmlerinin farklı yaklaşımları vardır. Modern ve klasik sanat filmleri, basit olaylar zincirinden kaçınarak, insan durumları ve çevrelerin karmaşıklığını daha çok ön plana çıkarırlar. Ancak, modern sanat filmleri bu karmaşıklığı bir adım daha ileri götürerek nedensel olaylar zincirini önemsiz hale getirirler. Örneğin, Antonioni'nin *Batan Güneş* filmi, bir çiftin ayrılmasının son sahneleriyle başlar, ancak izleyici bu ayrılığa neyin sebep olduğunu anlamak için beklediği bilgileri alamaz. Olay örgüsünü anlamlandırmak için geleneksel bilgilendirme unsurlarının eksik olduğu görülür. Bu durum, modern sanat filmlerinin izleyiciye, olayların neden-sonuç ilişkilerini sunma konusunda, geleneksel beklentileri boşa çıkardığını gösterir (Kovacs, 2010, s. 67).

Antonioni, çağdaş sinema alanına imgeleme ve imge aracılığıyla önemli katkılarda bulunmuştur. Yeni-Gerçekçilik geleneğinden gelen Antonioni, kariyerinin başlarında bu geleneğin minimal biçimselliğinden ve gözlemi öne çıkarma ihtiyacından uzaklaşma eğilimi göstermiştir. Özellikle *Bir Aşkın Hikayesi* adlı filmde, etkili çerçeveleme ve karmaşık kompozisyonlar dikkat çeker. Kent ortamları bazen karakterlerin önemini azaltır ve onları daha büyük bir yapı içinde birer unsura dönüştürür. Ancak, daha sonraki filmlerinde, örneğin *Bir Aşkın Hikayesi*'nde, Antonioni'nin konu ve olay örgüsüne olan ilgisi görsel yoğunluğa odaklanmıştır. Örneğin, filmde bir kadının sevgilisiyle birlikte zengin kocasını öldürmesini istemesi

gibi konular, bilginin sadece mizansen aracılığıyla iletilmesi arzusunu yansıtır. (Kolker, 2010, s. 119).

Antonioni'nin, *Bir Aşkın Hikayesi*'nden *Cinayeti Gördüm*'e (Blow Up, 1966) kadar olan sanat kariyerinde hiçlik kavramının net bir şekilde işlendiği görülür. *Batan Güneş*'te (1962) insanın yokluğu ve yok oluşunun; *Kızıl Çöl*'le (1964) beraber giderek artan bir soyutlukta ele alındığı izlenir. *Cinayeti Gördüm*'de ise hiçlik kavramı filmin merkezinin simgesi olarak doğrudan kullanılan bir motif olarak karşımıza çıkar (Kovacs, 2020, s. 102). *Batan Güneş* filminin son sahnesinin mizansenini incelendiğinde, hâkim atmosferin Sartreci hiçliği çağrıştırdığı görülür. Filmin bütününe yayılan duygu, terk edilme ve kaybolma halidir. Nitekim filmde, Vittoria, Ricardo'nun evini terk eder ve ardından Ricardo'nun kendisi filmin geri kalanında ortadan kaybolur. Filmin final sekansında ise Vittoria ve Piero'nun yokluğunu çağrıştıran birçok görüntüyle karşı karşıya kalırız. Bu görüntüler, Vittoria ve Piero'nun yokluğunun birer imgesi olarak algılanır. Cadde ve çeşmelerden oluşan bu görüntüler, beklentilerimizin hayal kırıklığına uğramasına neden olan imgelere dönüşür. Başka bir deyişle, onların görüntülerde olmayışlarının yarattığı boşluğun hiçliğini izleriz (Kovacs, 2010, s. 98).

Antonioni, ilk dönemlerinden itibaren sinemanın nasıl yapılabileceği konusunda derin düşüncelere sahip bir yönetmendi. Bu, filmlerini yaparken belirli seçimler yapmasını sağladı. Bu seçimler, yeni gelişmelere yönelik kesinliklerden vazgeçmeyi gerektiriyordu. Karakter ve çevre arasındaki merkezi ilişkiyi oluşturan düğümün, karakterin çevre içinde kademeli olarak çözülmesiyle farklı temaların ortaya çıkmasına neden oldu. Ancak bu temaların nasıl ve hangi biçimde işlenmesi gerektiği sorunu da dikkate alınmalıydı. Antonioni, bu meseleyi kendi sinemasının öznesi haline getirdi. Dil sorununu en başından beri merkezine almış ve dolayısıyla eleştirel, ilerici bir üslupla sinema yapmanın önemini kavramış bir yönetmendi. Bu nedenle, onun tarihsel sinema gelişimi tek bir çizgide ilerlemedi; aşamalı ve birbiriyle kesişen bir süreçti (Tinazzi, 2013, s. 82-85).

2.2.2 Karakterler ve Mekân

Antonioni'nin sinemasının temel unsurlarından biri hareket ve yeni yönlerdir. Bu terimler, Antonioni'nin filmlerinde yaygın olarak bulunan, asırlık bir yolculuk temasına dayanan bir anlatı yapısını ifade eder. Bu yolculuk, macera, yeniden ziyaret, kaçış ve kimlik arayışı gibi anlamları içerir. Ancak, bu terimler aynı zamanda Antonioni'nin karakterlerini farklı ortamlar, yerler ve mekanlar içinde yerleştirmek, onların köklü inançlarını ve derin saplantılarını sürdürmek ve olayların ardından gelen duyguları takip etmek için bir araştırma ihtiyacını da ifade eder. Bu nedenle, örneğin Yenikler'de Paris'i, Cinayeti Gördüm'ün Londra'sı ve Zabriskie Noktası'nın Amerika'sı gibi farklı mekanlar bulunur. Özellikle, "Zabriskie Noktası" filmi, Antonioni'nin Amerika'da ilgisini çeken iki tema üzerinde odaklanır: birincisi, gerçekliğin sürekli değişimi ve bu değişimin içsel yansımaları ile macera eğilimi; ikincisi ise masumiyet ve şiddet, açıklık ve kapalılık gibi zıtlıkların varlığıdır (Tinazzi, 2007, s. xvii).

Antonioni'nin sinemasında manzara ile oyunculuk arasındaki ilişki, estetik tercihlerin belirleyici olduğu bir film tarzının ana hatlarını çizer. Oyuncuların ifadesiz performanslarına rağmen, manzaranın görsel unsurları estetik bir duygu taşıırken, duygusal anlamın eksikliği ve karakterlerin ruhsal boşluğu, Antonioni'nin filmlerinin temel özelliklerini oluşturur. Bu estetik vurgu, manzaranın sadece dekoratif bir öğe olarak kullanılmasını beraberinde getirir; özellikle Kızıl Çöl filmi üzerinden bu anlayış açıkça gözlemlenebilir (Kovacs, 2010, s. 162).

Antonioni'nin eserleri, Dışavurumculuk ve Yeni-Gerçekçilik akımlarının etkisi altında garip ve güçlü bir bileşim sunar. Karakterlerin çevreleriyle etkileşimleri, sadece kendi endişelerini değil, aynı zamanda içsel baskılanmalarını da yansıtır. Antonioni, mimariyi ve geometriyi kullanarak modern şehir yaşamının ruhsal engellerini tanımlayan bir kent uzamının modern şairi olarak öne çıkar. Eserlerinde, sessiz, baskılanmış kadınlar ve konsantrasyonunu yitirmiş erkekler, mimari manzaralar arasında dolaşırken, çok fazla karikatürize edilmeden görselleştirilirler. Filmdeki çizgiler, birey ve çevre arasındaki ilişkiyi, eski ve yeni arasındaki diyalektiği yansıtan

bir karmaşıklıkla temsil eder. Antonioni'nin ilgi alanı, karakterlerin içsel deformasyonları ve toplumsal yapıların belirlediği yanlışlıklardır. Onun belgeselleri, eski ritüeller ve korkular (Superstizione) ile kaçış dünyasının yapay mitlerini (L'amorosa menzogna) ele alarak, günümüz insanının yaşadığı duygusal, toplumsal ve çevresel zorlukları vurgular (Tinazzi, 2013, s. 88-89).

Antonioni, sinemacıların ilhamının kendi zamanlarına bağlı olması gerektiğini savunur. Ona göre, sinema sadece dış olayları yorumlamak için değil, aynı zamanda içsel yansımanın kavranması için bir araç olmalıdır. Olayların kendisi kadar, bu olayların içsel sonuçları da önemlidir. Karakterlerin ve olayların içsel etkileri açığa çıkarılır. Antonioni'nin eserlerinde tarihsel ve öznel zaman arasındaki ilişki önemli bir tema olarak öne çıkar. Uyumsuzluktan, bölünmüşlükten ve mantık ayrılığından bir kriz doğar: özneler, karakterler, çevre ve olaylar arasındaki ilişkilerin zorluğu. Bu uyumsuzluklar ve ayrılıklar, bir krize işaret eder. İçsel zamanın projesinin kusurlu olduğu ve hafızanın geri kazanılmasının imkânsız olduğu öne çıkar. Bu durumda yaşanan zamanın "askıya alınmış" zaman haline geldiği ifade edilir. Çılgık filmi üzerinden, Antonioni'nin damıtmalarının, çoğaltmalarının ve tekrarlarının farklı olanın içinde benzer olanın tanınmasıyla bağlantılı bir krizin belirtisi olduğu ifade edilir. Bu temalar, Antonioni'nin sinemaya ve zamanın anlamına dair derin düşüncelerini, içsel çatışmaları ve zamanın karmaşıklığını nasıl ele aldığını yansıtmaktadır (Tinazzi (Antonioni), 2007, s. xviii).

Çoğu durumda, Antonioni'nin filmlerindeki ana karakterler genellikle kentli üst veya alt orta sınıf kesiminden bireylerdir. Bu karakterlerin finansal durumları, davranışları, konuşma tarzları ve kültüre olan ilgileri, özellikle üst orta sınıfa ait entelektüel bireyler olarak tanımlanır. Eleştirmenler, Antonioni'nin filmlerinde genellikle bu üst orta sınıf karakterlere odaklandığını belirtirler. Örneğin, "Serüven," "Gece," "Batan Güneş," "Cinayeti Gördüm" ve "Kızıl Çöl'de" gibi filmlerde sıkça bir sanayici veya üniversite öğrencisi gibi karakterlerin yer aldığı ifade edilmektedir. Kovacs'a göre, bu üst sınıf sanayici karakterler, özellikle Zabriskie Noktası (Zabriskie Point, 1970) filminde bir üniversite öğrencisinin başkarakter olduğu durumlarla birlikte, Antonioni'nin eserlerinde öne çıkar (Kovacs, 2010, s. 71).

Antonioni'nin Monica Vitti'nin başrolünde yer aldığı film tetralojisindeki (Serüven (L'avventura, 1960), Gece (La notte, 1961), Batan Güneş (L'eclisse 1962) ve Kızıl Çöl (Il deserto rosso, 1964)) kadın temsilleri, diğer eserlerindeki kadın karakterlerin görsel ve etik tanıklıkları bakımından belirgin bir tezat oluşturur. Tetraloji filmlerinde, kadın kahramanlar öykülerin önemli figürleri olarak resmedilirken, Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di Una Donna, 1982) filminde kadınlar daha sıradan bir biçimde, erkek arzusunun nesneleri olarak gösterilir. Bu film, önceki tetralojinin sorgulayıcı tavırlarının eksik olduğu ve kadın karakterlerin daha geleneksel bir şekilde ele alındığı bir yapıttır. Görselleştirme stratejileri, önceki filmlerdeki kadar zorlayıcı değildir; çekim ve karşı çekim diyalektiği ile geriye dönüşün retorik aygıtından kaçınılır. Antonioni'nin 1960'ların diğer filmlerinde dikkat çekici manzaralar yaratma becerisi, bu filmde belirgin değildir. Kentsel ve doğal ortamlarda çekilen sahnelerdeki görsel çekicilik, önceki yapımlarına göre zayıf kalır. Film, sisin içinde kaybolup ortaya çıkan ana karakterleri içeren sürüş sahnesi hariç, bu beceriyi göstermez. Ancak bu sahne bile, Kızıl Çöl'deki benzer sahnelerle karşılaştırıldığında filmde bir zorlanma olduğunu gösterir, çünkü bu sahne daha önceki başarılarına dolaylı olarak öykünür gibi durur (Luzzi, 2020, 90).

2.2.3 Biçim ve Biçem

Antonioni, klasik Amerikan sinemasından farklı bir yaklaşım benimsemiştir. O, karakterlere çerçeve içinde ayrıcalık tanıyarak, kompozisyonun insan figürü ile çevresi arasındaki ilişkiye odaklanmış ve duygunun bu karşılıklı etkileşimden türediğini vurgulamıştır. Kamera genellikle mesafeli bir gözlemci gibi davranır ve kimin bakışının yetkili olduğu sorusunu ortaya çıkarır. Antonioni'nin filmleri, diğer yönetmenlere kıyasla daha fazla görüntüsel derinliğe ve açık ifade yeteneğine dayanır, özellikle kent uzamındaki insanın şiirsel temsillerine odaklanır.

Antonioni, Çılgılık (Il Grido, 1957), Serüven (L'Avventura, 1960), Gece (La Notte, 1961), Batan Güneş (L'eclisse, 1962), Kızıl Çöl (Il deserto rosso, 1964) ve Cinayeti Gördüm (Blow Up, 1966) gibi filmlerinde klasik sinema kurallarını yıkarak, kesme teknikleri yerine kompozisyonu tercih eder ve izleyiciyi bir aksiyondan

diğerine geçirmek yerine çerçeveye odaklanmaya zorlar. Melodramın içsel dinamiklerini değiştirerek, aşırı duyguları bireyden alıp mizansene aktarmak yerine, bireyi mizansenin bir parçası haline getirir. Duygusal aşırılıklar yerine değişen görsel dinamikler yerleştirir. Bu yaklaşım, duygu dinamiklerinin izleyicinin algısından doğmasını sağlar ve filmi, izleyiciyi görsel olarak etkileşime teşvik eden bir deneyime dönüştürür. Bu, sinemanın izleyicinin aktif katılımını gerektiren bir deneyim haline gelmesini sağlar ve melodramatik öğeleri izleyicinin gözü ve aklının etkileşimine sıkı bir şekilde bağlar (Kolker, 2009, s. 350).

Antonioni'nin ilk filmlerinde görülen Yeni-Gerçekçi devamlılık anlayışından türeyen bu eğilim, uzun çekimlerin kullanımı, olay örgüsünün yavaş ilerlemesi ve “hiçbir şeyin olmadığı” veya ölü zamanların sahnelerde ön planda olması gibi temel özellikler gösterir. Filmdeki zamanın özerkliği, çekimlerin uzunluğu ve yavaşlığı aracılığıyla elde edilir ve bu durum, zaman deneyimini olay örgüsündeki gelişen olaylardan ve aksiyonlardan ayırır. Eğilimde, doğru ile yanlış, hayal ile gerçeklik arasındaki ayrımlar belirgin olmasına karşın, zamanın önemli bir özerkliği bulunmaktadır (Kovacs, 2010, s. 136).

Antonioni'nin belgeseli Çöpçüler (Nettezza urbana, 1948), özellikle kamera hareketleri ve görsel unsurlarla öne çıkar; "Gente" filminden farklı bir stil ve anlatım tekniğine sahiptir. Film aynı zamanda, Kızıl Çöl ve Yolcu gibi eserlerdeki çarpıcı ve keyfi kamera hareketlerini içermektedir. Antonioni bu filmde, günlük yaşamımızda, işçilere ve görevlere karşı gösterdiğimiz duyarsızlığı ele alır, özellikle sokak temizleyicilerini vurgulayarak kilise sahneleri aracılığıyla anlamlar yaratır. Kilise ve sokak temizleyicisi arasındaki ilişki, sıradan bir okumanın ötesine geçer. Bu, kameranın detaylara odaklanması ve bilinçli kullanımıyla sağlanır. Antonioni'nin açık metne olan bağlılığını gösteren unsurlardan biri de, filmdeki kamera kullanımının normlardan sapması ve beklenmeyen detaylara odaklanarak farklı bir hikâye önermesidir. Bu durum, kameranın sıradan görevlerinden sapma cesaretini ve belgesel türündeki konvansiyonları zorlamanın bir örneğini belirtir. Film ayrıca, tonalite, ışık efektleri, kompozisyon ve ses kullanımı gibi unsurlarla öne çıkar. Antonioni'nin kelimelere olan güvensizliği, erken dönem eserlerinde kendini gösterir ve bu

güvensizlik, dört uzun metrajlı film yaptıktan sonra sona erer (Chatman, 2020, s. 8-9-10).



BÖLÜM 3: ÇÖZÜMLEME NESNESİ FİMLER

3.1 Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964)

Yapım: Film Duemila için Antonio Cervi, Cinematografica Federiz (Roma), Francoriz (Paris). **Öykü ve senaryo** Antonioni ve Tonino Guerra'ya ait. Carlo Di Palma tarafından Technicolor olarak çekildi. **Dekorlar:** Piero Poletto'ya ait. Kostümler Gitt Magrini'ye ait. **Müzik** Giovanni Fusco; şarkı Cecilia Fusco; elektronik müzik Vittorio Gelmetti. **Düzenleyen:** Eraldo Da Roma. **Yönetmen yardımcıları:** Giovanni Arduini, Flavio Nicolini. **Yapım yönetmeni:** Ugo Tucci. Ekim-Aralık 1963'te Ravenna ve Sardinya'da çekildi. İlk kez 1964 Venedik Film Festivali'nde gösterildi. 120 dakika. **Oyuncular:** Monica Vitti (Giuliana), Richard Harris (Corrado Zeller), Carlo De Pra (Ugo), Xenia Valderi (Linda), Rita Renoir (Emilia), Aldo Grotti (Max), Giuliano Missirini (radyo teleskop operatörü), Lili Rheims (karısı), Valerio Bartoleschi (Giuliana'nın oğlu), Emanuela Paola Carboni (masadaki kız), Bruno Borghi, Beppe Conti, Giulio Cotignoli, Giovanni Lolli, Hiram Mino Madonia, Arturo Parmiani, Carla Ravasi, Ivo Cherpiani, Bruno Scipioni (Chatman, 2020, s. 268).

Giuliana, eşi Ugo'nun işlettiği petrokimya fabrikasına doğru küçük oğlu Valerio ile yürür. Bu sırada sarı giysili Salviati adlı bir işçi, jandarmalar eşliğinde fabrikaya doğru ilerlemektedir. Bir sendika aracı megafon kullanarak ona uyarıda bulunur. Giuliana, grev yapan işçilerin bulunduğu bölgeden geçerken endişeli hisseder ve düşüncesizce birinden sandviç satın alır. Manzara, görkemli fabrikanın önünde yükselen alevler ve kömürleşmiş endüstriyel atıkların neden olduğu bir görüntüden oluşturulur.

Ravenna'daki petrokimya fabrikasında, Ugo, Milano'lu iş ortağı Corrado ile konuşmaktadır. Corrado, Patagonya Arjantin'deki bir endüstri operasyonu için işçi bulma çabasındadır, ancak Ugo'nun fazla personeli olmadığını öğrenir. Ugo, Corrado'ya çözüm bulamayınca Philips fabrikasına gitmesini önerir, ancak orada da bir çözüm bulunamaz. Ugo, Ferrare'ye gitmeyi ve akşam okulundan mezun olmuş parlak bir işçiyi önerir.

Fabrikada, Ugo, eşi Giuliana'nın son zamanlarda bir kaza geçirdiğini, kaza sonucu fiziksel olarak zarar görmediğini ancak zihinsel olarak olan bitenden çok etkilendiğini Corrado'ya anlatır. Daha sonra, dışarıda olağanüstü bir manzara izlerler. Giuliana, kumların içine gömülme rüyası nedeniyle huzursuz ve endişeli bir durumdadır. Evin belirli köşelerini korkuyla dolaşır, ancak Ugo onu sakinleştiremez ve yaşadığı durumu tam olarak anlayamaz.

Ertesi gün, Corrado, Giuliana'nın boş dükkânını ziyaret eder. Dükkânı yeni boyamaya başlamış olan Giuliana, ne satacağı konusunda bir fikre sahip değildir. Corrado, Faenza'ya gitmesini ve seramik kaplar satmaya başlamasını önerir ve kendi hayatının çalkantılı doğasını anlatır. Öğleden sonra, birlikte Ferrara'ya giderek Ugo'nun tavsiye ettiği işçiyi ziyaret ederler, ancak işçi evde değildir. Karısı, kocasının onu terk etmeyeceğini ve gitmek istemeyeceğini söyler. Giuliana, Corrado'ya ruhsal durumuyla ilgili ayrıntıları burada açıklar. Hastanedeyken doktorlar tarafından teşvik edilen genç bir hastayla tanıştığını ve genç kadının içsel boğulma hissi yaşadığını anlatır.

Corrado, hâlâ üst düzey bir çalışanı işe almayı umarak Medicina'daki radyo gözlemevine gider. Orada çalışan eski bir komşuyu tanıyan Giuliana ile ilginç bir karşılaşma yaşanır. Ancak hiçbir çaba başarılı olmaz ve işçi sürgün olmayı reddeder. Giuliana, Ugo ve Corrado, Ugo'nun bakımsız bıraktığı eski bir tuğla kulübenin olduğu kirli bir haliç boyunca yürürler. Corrado, sosyalist olduğunu ve insanlığa olan inancını vurgular. Giuliana, Corrado'nun geveze olduğunu düşünüp onunla alay eder. Sonra başka bir çift olan Max ve Linda ile tanışır ve birlikte Porto Corsini'de nehir kenarındaki küçük bir kulübeye doğru giderler. Orada Emilia ile karşılaşır ve kulübede şakalar, rol yapma ve cinsel imalarla sohbet ederek zaman geçirirler. Giuliana, bıldırcın yumurtası yer ve bu tür dikkat dağıtıcı şeylerle geçici bir teselli bulur.

Max'in işçilerinden Orland, Iole ile birlikte kulübeye gelir. Max, Orland'a daha önce bahsettiği uzun süre sevişmeyi sağlayan bir tür Afrika yağından bahseder. Orland ve Iole daha sonra kulübeden ayrılır. Güney Amerika'dan gelen bir gemi kıyıya yanaşır

ve Corrado, Patagonya'da kullanacağı ekipmanları gemiye alabileceğini düşünür. Ancak bir doktorun gelmesiyle birlikte gemi karantina bayrağı çeker, çünkü gemide bulaşıcı bir hastalık vardır. Giuliana paniğe kapılır, herkesi yanına alarak kaçar. Sis iskeleyi kapladığında, kulübede çantasını unuttuğunu fark eder. Corrado, çantayı bulmak için kulübeye geri dönmek ister, ancak Giuliana onu durdurur. Bu sırada, Giuliana'nın tedirginliği artar ve arabasına koşar. Denize düşmek üzereyken arabayı durdurur ve iskelenin başına gider. İnsanlar onun intihar etmeye çalıştığını düşünür, ancak Giuliana bunu reddeder.

Ugo, evde, oğluna bir kimya deneyinde eşlik eder. Valerio Giuliana'ya "Bir artı bir ne kadar eder?" diye sorar. O da dört cevabını verir. Valerio da mikroskop plakası üzerindeki iki damlanın birleşerek tek bir damla haline geldiğini göstererek annesinin sonucuna meydan okur. Ugo ona dönen topacın düşmesini önlemek için teknelerdeki gibi bir jiroskopu olduğunu gösterir. Daha sonra Ugo, bir iş gezisine çıkar.

Giuliana, Corrado'ya Ravenna ile Patagonya arasındaki nakliye ücretini sorduğu bir petrol dolum platformuna kadar eşlik eder. Orada Giuliana, intihar girişimini ve depresyon nedeniyle bir klinikte kaldığını itiraf eder. Corrado bir şarap imalathanesinde, buradan ayrılmak isteyebilecek çiftçilere Patagonya'yı anlatır, o sırada işçilerin sorularını yanıtlamaya pek de hevesli değildir ve dalgın bir şekilde etrafı izler.

Valerio bir gün aniden belden aşağı felç olur. Giuliana, oğlunun çocuk felci geçirdiğinden endişe duyar ve onu teselli etmek için تنها bir koydaki plajda yüzen genç bir kızın hikayesini anlatır. Kız çevresiyle uyumlu ve barışıktır, gizemli bir yelkenli teknenin gelmesiyle koydaki kayalar canlanır ve tek bir sesle şarkı söyler. Ancak kısa bir süre sonra Giuliana, Valerio'nun aslında felç taklidi yaptığını öğrenir. Oğlunun bu acımasız davranışının nedenini anlayamayan Giuliana, yalnızlık ve soyutlanma duygularıyla baş başa kalmaya devam eder.

Giuliana, içsel kargaşasına son vermek amacıyla Corrado'nun otel odasına gider. O oldukça perişan bir haldedir. Corrado'ya renklerle ilgili fikirlerini anlatırken aynı zamanda soyunmaya başlar ve başlangıçta Corrado'nun yaklaşımlarına direnir, sonunda da teslim olur. Ancak bu fiziksel yakınlık, Giuliana'nın yalnızlık hissini gidermez ve gece yarısına doğru oteli terk eder. Corrado, Giuliana'nın peşinden giderek onu daha önce ziyaret ettiği boş dükkânına götürür. Giuliana burada hâlâ yalnız olduğunu fark eder ve Corrado'ya "Sen bile bana yardım etmedin" der. Corrado, bu sözler üzerine oradan ayrılır. Daha sonra o, limana yanaşmış bir gemiye gider ve burada yabancı bir denizciyle karşılaşır; ona geminin yolcu alıp almadığını sorar. Giuliana ona duygularını anlatmaya çalışır ama Türkçe konuşan işçi İtalyanca anlayamaz.

Giuliana, filmin son sekansında oğluyla birlikte kocasının fabrikasının yakınlarında yürüyüşe çıkar. Valerio, yakındaki bir bacanın sarı duman yaydığını fark eder ve kuşların bu sarı duman yüzünden ölüp ölmediğini merak eder. Giuliana ona kuşların sarı dumanın yakınında uçmamayı öğrendiklerini söyler.

Kızıl Çöl filminin jenerik sekansında, fabrikaya ait unsurlar belirsiz bir biçimde gösterilirken, ardından bulutlu gri bir gökyüzünün altında fabrikadan yükselen sarı renkteki alev (Görsel 17.) görülür. Bu alev parçası, daha sonra Giuliana'nın merkezde olduğu sonraki sekansın (Görsel 17.) arka planını oluşturur. Bu sahnede insan ve çevre ilişkisinin önemi vurgulanırken, sarı renk önemli bir anlam üstlenir. Sarı ateş, insanlığın doğaya karşı ihmali, Giuliana'nın zihinsel baskılanma kaynağının temsili aynı zamanda şehirdeki hava kirliliğinin ana sebebi olarak da yorumlanabilir. Sarı rengin resimdeki kullanım amacına bakıldığında, koyu sarı tonların genellikle; dışlanma, ihanet ve yalanla ilişkilendirildiği söylenebilir. Sanat tarihinde, İtalyan ressam Giotto Di Bondone'nin "Taking of Christ" ve Holbein'in "Last Supper" tablolarında, Judas karakterinin sarı elbiseler içinde betimlenmesi bu ilişkiyi destekler. Ayrıca, İngilizce'de "to wear yellow stockings" ifadesinin ihanet ve aldatmayı temsil ettiği bilinir. Fransızca'da ise "rire jaune" ifadesinin "sarı gülümseme" anlamına geldiği ve ihanetin tebessümü olarak yorumlandığı belirtilir (Sözen, 2003, s. 100).



Görsel 17. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni

Filmin açılış sekansında Giuliana'nın, oğlu Valerio ile siyah ve grilerin hâkim olduğu bir mekânda (**Görsel 18.**) ilerledikleri görülür. Daha sonra anne oğul sandviç yiyen iki kişinin yanında dururlar. Giuliana, onlardan yemekte oldukları sandviçi satın alır. Giuliana satın aldığı sandviçi yemek üzere siyah renge çalan bitkilerin olduğu bir köşeye çekilir. Sandviçi iştahlı bir şekilde yerken bir anda gözü fabrikanın atıklarının kirletmiş olduğu çevreye takılır ve sanki unutmuş olduğu bir şeyi anımsar gibi yüzünde bir ifade belirir. Burada oluşturulan kompozisyonun içerisinde Giuliana'nın üstündeki yeşil renk, onu öldürülmüş doğadan ayırır. Bu, onun değişen çevrenin içinde var olmaya çalıştığını gösterir. Ayrıca Nacar'a göre "Antonioni, Giuliana'ya bir renk atfederek onu diğerlerinden ayrı bir yere koymuş, toplum içindeki yalnızlığının göstergesi olarak da yeşili tercih etmiştir." (Nacar, 2016, s. 90).



Görsel 18. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni

Filmin ilerleyen sahnelerinde (**Görsel 19.**, **Görsel 20.**) hâkim olan atmosfer, fabrika bacalarından havaya salınan duman ve atıklardan oluşan siyah ve gri renk tonlarıyla karakterizedir. Yönetmenin bu kompozisyonu, soyut bir resim çağrışımı yapar. Fabrikanın iç tasarımına hâkim olan renk paleti, dışarıdakine benzerlik gösterir: Birçok düğme ve konsolun bulunduğu bir mekanizmanın başında kontrol eden bir işçi ve masa başında evrakları önünde olan bir başka çalışan, sanki her şeyin uyum içinde

olduğu hissini verir. Bu sahnede, çevreyi betonlaşmış bir hale getiren fabrikalaşmanın ve buna uyum sağlayan, bundan rahatsızlık duymayan erkek karakterlerin ön planda olduğu görülür. Gri renk, dışarıdaki kaos ile içerideki düzen arasında hem bir köprü işlevi hem de bir sebep-sonuç ilişkisini üstlenir.



Görsel 19. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 20. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni

Gürültülü fabrika ortamında ve devasa pas rengindeki depoya karşı dururken (Görsel 21.), Ugo, Corrado'ya; karısı Giuliana'nın yakın zamanda bir araba kazası geçirdiğini ve fiziksel olarak yaralanmadığı ancak zihinsel olarak bu durumdan çok etkilendiğini anlatır. Ancak Ugo'nun bu sırada eşiyle ilgili olanlara duyarsız olduğu sezilir. İş dünyasındaki sorunlar ve bu sorunların çözümleriyle meşgul olan erkek karakterler, fabrikanın saldırdığı dumanlara ve kulakları sağır edecek kadar yüksek çıkan seslere karşı duyarsızlaşmış gibi görünmektedirler. Bir diğer önemli işaret ise Ugo ve Corrado'nun giysilerindeki gri tonların, çevrenin (Görsel 22.) benzer tonlarıyla uyum içinde olmasıdır. Bu durum, onların çevrelerine kolayca uyum sağladıklarını ve çevresel faktörlerden pek rahatsız olmadıklarını göstermektedir.



Görsel 21. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 22. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni

Giuliana, uykusunda, gördüğü bir kâbusla uyanır (Görsel 23.) ve bu durum sağlığıyla ilgili endişelerine yol açar. Oğlunun odasından gelen oyuncak robotun sesleri, korkularını daha da artırır. Ev içinde bu korkuyla dolaşan Giuliana'nın endişeleri, Ugo tarafından hafife alınır ve Ugo, bu çıldırma haline aldırış etmeden cinsel bir arzuyla Giuliana'ya yaklaşır. Ancak Giuliana, kafası karışık olduğundan eşinin bu yaklaşımını reddeder. Bu sahnede (Görsel 24.), Guliana ile eşi Ugo arasında tam bir iletişim kurulamadığı vurgulanır.

Antonioni kompozisyon düzenlemesinde, karakterler arasına veya kamera ile karakterler arasına çeşitli nesneler yerleştirir. Benzer bir yapı, burada da kullanılmıştır. Düzenin bir parçası olarak, antrenin duvarının büyük bir bölümü mavi, diğer kısımları ise beyaz renktedir. Ayrıca, dikkat çeken bir nokta da duvarda asılı olan soyut resimdir. Beyaz rengin; çerçevede, karakterlerin giysilerinde ve duvarın bir kısmında kullanılmış olması da önemlidir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, Giuliana'nın içsel dünyasının imgesinin görüntüye yansıdığı söylenebilir.

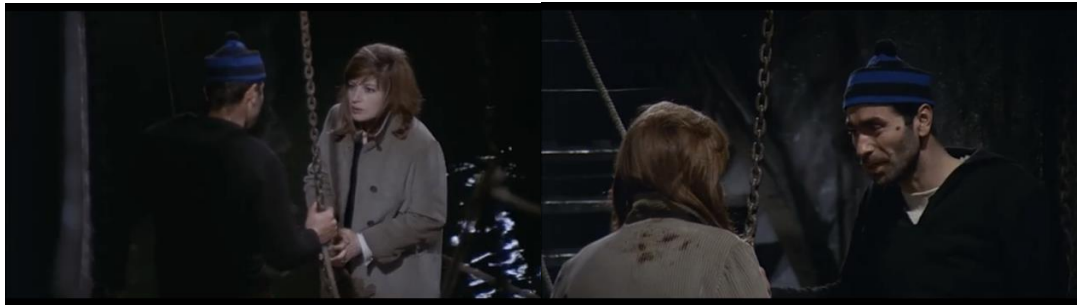


Görsel 23. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 24. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni

Guliana, Corrado'da aradığı teselliye bulamayınca, içinde bulunduğu krizden çıkış yolu olarak mekân değişikliğine başvurur ve limandaki bir yolcu gemisine gider. Orada (Görsel 25), mavi çizgili bere takan bir gemi çalışanıyla karşılaşır. Guliana, gemi çalışanına yolcu alıp almadıklarını sorar, ancak gemi çalışanı farklı bir dil konuştuğu için onun ne istediğini anlayamaz. Önceki sahnede olduğu gibi burada da benzer bir sahne düzenlemesi tercih edilir; Guliana ile gemi çalışanı arasına konulan zincir, iletişim kuramama durumunu simgeler. Hem araya giren zincir hem de çalışanın beresindeki mavi renk detayı, insanların iletişim kurma zorluğunu ifade eden bir gösterge olarak öne çıkar.



Görsel 25. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni

Giuliana, kâbus deneyiminden sonra siyah giysiler içinde ortaya çıkar (Görsel 26.); bu durumda siyah, onun ölüm korkusunu ve bunun sonucunda içe kapanmayı sembolize etmektedir. Dolayısıyla siyah kıyafetlerin devamlılığı (Görsel 27., Görsel 28., Görsel 29., Görsel 30.) Giuliana'nın bulunduğu ruhsal hali hakkında izleyiciye sürekli bir hatırlatma sunar.



Görsel 26. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 27. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 28. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 29. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 30. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni

Corrado ve Giuliana'nın ilk baş başa karşılaşmasını anlatan sahnede (Görsel 31.), renkler ön plandadır ve hikâyenin ana unsurunu oluşturur. Duvarları Mark Rothko'nun eserlerini andıran renklerle boyanmış olan Giuliana, Corrado'yu davranışları ve hal tavırlarıyla şaşırtır. Daha sonra Giuliana'nın planladığı renklerin ve boyama işleminin kendi tarafından yapılmamış olmasının yanı sıra, dükkanında ne satacağına dair henüz bir karar vermemiş olması da Corrado'da başka bir şaşkınlığa neden olur. Farklı renklerin kullanımı, Giuliana'nın karmaşık duygularını, kararsızlığını ve altüst olmuş dünyasını ifade eder.



Görsel 31. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni

Giuliana ve Corrado iş yerinden ayrıldıklarında, şehrin manzarası aniden soluklaşır. Evlerin cepheleri, kaldırımlar ve sokak satıcısı (Görsel 32.) sanki bu dünyanın bir parçası değilmiş gibi tasvir edilir. Rüzgârın sürüklediği gazete parçası yavaşça süzülür ve Giuliana'nın ayaklarının dibine iner. Bu kâğıt parçasının yavaş hareketi dışında her şey ürkütücü ve hareketsizdir. Burada, şehir manzarasındaki canlılık veya cansızlık içinde bulunan unsurlar, Giuliana'nın ruhsal manzarasını açığa çıkarır.



Görsel 32. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 33. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni

Giuliana ve Corrado'nun Ferrara'yı ziyaretleri sırasında, işçinin evindeki sohbetlerini anlatan ardışık görüntüler, önceki sahnenin tam tersine daha canlı renklerle dolu bir hava yaratır. Aniden değişen renk paleti (Görsel 34.), Giuliana'nın dışıl arzusunun belirdiği hissini verir. Giuliana'nın, gelecekteki iş yerini boyamayı düşündüğü renklere benzer dünyanın bu renklere büründüğünü yansıtan görüntüler, genellikle tek renkli bir arka plan üzerinde çerçevenin içine yerleştirilir. Antonioni'nin kullandığı renk paleti, film boyunca dağılmış olan parçalı anlamı izleyicinin birleştirmesine olanak sağlar.



Görsel 34. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 35. Kızıl öl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni

Giuliana, eşı ve arkadaşlarıyla liman kenarındaki küçük bir kulübeye (Görsel 36.) giderler. Kulübede şakalar (Görsel 38.), rol yapmalar ve cinsel imalarla sohbet ederek vakit geçirirler. Giuliana, afrodizyak gücüne sahip olduğuna inanılan bıldırcın yumurtası yer ve bu dikkat dağıtıcı şeylerde geçici bir teselli bulur. Max, Orlando'dan Iole'nin eşlik ettiğı bir işçi, saatlerce sevişmelerine izin veren bir Afrika yağından bahseder, bu sırada limana bir gemi yanaşmaya başlar. Tüm bu olaylar, duvarları kırmızı renkle kaplı küçük bir bölmede gerçekleşir.

Zaman ilerledikçe hava soğur. Emilia, ısınmak için sobayı yakmak ister fakat odun kalmadığı için kırmızı renkli bölmenin tahtalarından parçalar kırmaya başlar (Görsel 39.). Bu sırada Corrado'dan yardım ister, ikili hızlarını alamayıp o bölmenin bir duvarını nerdeyse yok ederler. Emilia ve Corrado'nun bu girişimi, etraflarını saran yapaylığa karşı bir başkaldırı niteliğı taşır.

Corrado, Giuliana'ya yaklaşmaya çalışırken limana yanaşan gemiye bir doktor gelir ve bulaşıcı hastalık nedeniyle karantina durumunu gösteren sarı bir bayrak gemi gönderine çekilir. Giuliana paniğe kapılır, herkesi peşinden sürükleyerek kulübeden kaçır. İskeleyi sis kaplarken kulübede çantasını unuttuğunu fark eder. Corrado çantayı bulmaya gider ancak Giuliana onu durdurarak herkese Corrado'ya olan ilgisini belli eder. Herkesin bakışları çift üzerine toplanır. Giuliana arabasına koşar, iskelenin başlangıcına doğru aracını sürerken denize düşmeye ramak kala durur ve herkes onun kendini öldürmek istediğini fikrine kapılır; ancak Giuliana ısrarla bu durumu reddeder.

Kırmızı renkle kaplı bölmenin içinden başlayan muhabbetin yavaş yavaş dağılması ve dışarıya (Görsel 43.) taşması izlenir. Buna sebep olan bazı şeyler dış

uyaranlardır: örneğin üşümek, tanımlanması zor olan sesler ve geminin yavaşması gibi. Kırmızı kaplı bölme, insanın yapay evrenini temsil ederken, dışarıdaki alanlar daha insani yönümüzü yansıtır.



Görsel 36. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 37. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 38. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 39. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 40. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 41. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 42. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 43. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni

Valerio, babasının ayrılığıyla ilgili annesinin dikkatini çekmek için felç taklidi yaparken, annesinden bir masal anlatmasını ister. Giuliana, kendi hayallerinden yola çıkarak, تنها bir koydaki plajda yüzen genç kızın hikayesini anlatır. Genç kız çevresiyle uyumlu ve barışık bir yaşam sürer. Bir gün gizemli bir tekne gelir ve kız bu tekneye doğru yüzer ancak güvertesinde kimseyi bulamaz. Ardından koydaki kayalar dahil tüm doğadaki varlıklar tek bir sesle şarkı söylerler (şarkı film jeneriğinde duyulan aryayla aynıdır). Giuliana'nın bu hikayesi, onun bilinçaltındaki özlemini duyduğu dünyayı betimler (Görsel 44.): hayvanların bulunduğu, temiz akan bir suyun ve ses kirliliğinin olmadığı, en önemlisi insanların iletişim kurabildiği bir dünya.

Burada (Görsel 45., Görsel 46.), Giuliana'nın hayal ettiği dünya ile filmde tasvir edilen "gerçeklik" arasında renk paleti açısından belirgin bir farklılık gözlemlenmektedir. Hayali dünya -mavi, pembe kum ve yemyeşil ağaçlarla- daha

doğal ve gerçekçi renklerle ifade edilirken, filmdeki "gerçeklik" ise daha yapay renklerle betimlenmiştir. Yönetmen, bu renk karşıtlığını kullanarak, Giuliana'nın yaşadığı ruhsal durumu vurgulamakta ve modernizmin getirdiği yapaylığı, izleyicinin daha derinlemesine hissetmesini sağlamaktadır.



Görsel 44. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 45. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 46. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni

Giuliana, oğlunun hastalık taklidini keşfettikten sonra Corrado'yu ziyaret etmek için kaldığı otele gider. Otel lobisindeki mobilyalar, çiçekler, duvarlar ve merdivenler

bile beyazın çeşitli tonlarındadır. Tekdüze ve soğuk bir hissiyat yaratan bu tasarım (Görsel 47.), Giuliana'nın içine düştüğü derin boşluğu yansıtmaktadır.



Görsel 47. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 48. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 49. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni

Giuliana, Corrado'yla teselli bulmaya çalıştığı sırada sürekli dış uyaranlara maruz kalır. Bu uyaranlar arasında, kaynağı belli olmayan, pencereden yansıyan sarı ışık ve tuhaf seslere eşlik eden tavanın Mark Rothko'nun eserlerini andıran renklere (Görsel 52.) bürünmesi gibi unsurlar bulunmaktadır. Bunlar, Giuliana'nın zaten kaybolmuş olan

odaklanma sorununu yansıtmaktadır. Giuliana, ne Corrado'yla ne de kocasıyla etkili bir iletişim kuramamakta ve yapay bir erotizmin içinde debelenip durmaktadır. Onun Corrado'yla seviştiği ve kırmızı renklerin yoğunlukta olduğu bu oda (Görsel 50.) neredeyse gerçek dışı bir mekâna dönüşmektedir. Eşya, mobilya, elbise renkleri bile kiremit tonlarındadır. Odanın içi ve otelin diğer kısımlarında tercih edilen düzenlemeler ile nesnel gerçeklik, renklerin yaratıcı tasarımıyla kırılmış ve böylece sanayi toplumunun kent yaşamı, gerçeklikten çıkarak neredeyse bir *Kızıl Çöl*'e dönüşmüş gibi görünmektedir (Gevgili'den akt: Sözen, 2003, s. 180).



Görsel 50. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 51. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 52. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 53. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni

Antonioni, filmi dairesel bir anlatı yapısıyla sonlandırarak karakteri Giuliana'yı, başlangıç noktasına taşır. Giuliana, yeşil montuyla ve oğlu Valerio ile birlikte, bu defa dönerek daha sakin bir tavır sergiler. Çevresine daha az endişeyle bakar ve kaygılarının bir ölçüde hafıflemiş olabileceği izlenimini verir.

Giuliana'nın oğlu Valerio, fabrikanın yaydığı sarı dumanın (Görsel 54., Görsel 55.) kuşlara zarar verip vermeyeceği konusunda endişe duyar. Giuliana, oğluna; kuşların bu sarı dumanın üstünden uçmayı öğrenmiş olabileceklerini, bu nedenle endişelenmeye gerek olmadığını belirtir. Giuliana zehirli gazlara rağmen uçmayı öğrenen kuşlar gibi, kendimizden ve temsil ettiğimiz tehlikelerden kaçamayacağımızı, sadece kaçınılabileceğini ima eder. Zehirli renkler ve onların geride bıraktığı grinin özelliiksiz izleri arasında sıkışıp kalan Giuliana, her geçen gün yaşamaya daha az elverişli hale gelen bir çevrenin merhametine terkedilmiş gibi hisseder (Bramescio, 2023, s.134-135). Filmin başında, Giuliana'nın zihinsel durumunu yansıtan yüksek

kontrastlı gri tonlarından daha açık gri tonlarına geçiş, bu hissin daha da derinleşmesine ve kabullenmenin gösterilmesinde katkıda bulunur.



Görsel 54. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 55. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni



Görsel 56. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso), 1964, Micheangelo Antonioni

Renk	Kodlar
Sarı	Karakterin zihinsel baskısını ve insanın doğaya olan ihaneti ifade eder.
Yeşil	Kadın karakterin, toplum içindeki yalnızlığını ve değişen doğa içinde var oluş çabasını göstermek için kullanılır
Gri	Rengin, nötr özelliği sayesinde diğer renklerin daha belirgin hale gelmesini sağlamak ve sanayileşmenin çevre üzerindeki olumsuz bu tahribatını ve buna uyum sağlayabilen erkek karakterleri temsil etmek amacıyla tercih edilir
Siyah	Guliana'nın ölüm korkusunu ve bunun sonucunda içe kapanmasını temsil ederken aynı zamanda onun bu duygusu izleyiciye hatırlatma işlevinde de kullanılır
Mavi	Kadın (Guliana) karakterinin çevresiyle iletişim kurmadığını sembolize eder
Mor	Tinsel arzuyu ve karakterin dönüşümünü görselleştirmek için kullanılır
Kırmızı	Karakterlerin yapay evrenini ve bilinçaltılarını yansıtır
Beyaz	Guliana'nın içine düştüğü derin boşluğu ve onun histerik olan durumunu temsil eder

Tablo 1. Kızıl Çöl (IL Deserto Rosso, 1964) Filminde Renk Paletinin Kodlanması

3.2 Cinayeti Gördüm (Blow-Up 1966)

Yapım: MGM için Bridge Films (Carlo Ponti). Baş yapımcı: Pierre Rove. Julio Cortázar'ın kısa öyküsünden Antonioni ve Tonino Guerra tarafından senaryosu; İngilizce diyaloglar Edward Bond iş birliğiyle yazılır. Photography by Carlo Di Palma tarafından Metrocol- or'da çekildi. Assheton Gorton'ın setleri; John Cowan'ın fotoğrafik duvar resimleri. Kostümler Jocelyn Rickards'a ait. Müzik Herbert Hancock; Yarbids'ten "Stroll On". Frank Clarke tarafından düzenlenmiştir. Yönetmen yardımcısı: Claude Watson. Yapım yönetmeni: Donald Toms. Londra'da ve Borcham Wood'daki MGM stüdyosunda çekildi. Prömiyer New York'ta, Aralık 1966. 111 dakika. Oyuncular: Vanessa Redgrave (Jane), David Hemmings (Thomas), Sarah Miles (Patricia), Peter Bowles (Ron), Verushka, Jill Kennington, Peggy Moffitt, Rosaleen Murray, Ann Norman, Melanie Hampshire (modeller), Jane Birkin, Gillian Hills (gençler), Harry Hutchinson (antikacı), John Castle (ressam) (Chatman, 2020, s. 268).

Michelangelo Antonioni'nin 'Cinayeti Gördüm' filmi, Arjantinli romancı Julio Cortázar'ın 'Las Babas del Diablo' adlı kısa öyküsünden esinlenerek yapılmıştır. Öykü, algı ve kırılma temalarını temel alır; bir anlatıcının şüphe ve tıkanıklığıyla başlar ve ardından duyarlı tercümanların, bir yarış deneyiminin derinliklerini anlatma zorluğuyla yüzleşmelerini ifade eder. Anlatıcı, olayların doğasının ve yapısının, onlara temas etmeye çalışmadan önce ve sonrasında zor olduğunu vurgular. Bu durum, bir şeyleri anlatma dürtüsünün kolay olmasına rağmen, nihayetinde neyin söylenmesi gerektiği konusunda belirsizlik yaratır. (Pomerance, 2011, s. 234).

Cinayeti Gördüm Michelangelo Antonioni'nin çektiği ilk İngilizce filmiydi ve MGM gibi büyük bir Amerikan stüdyosu için yapıldı. Film, Amerikan ekranlarında Hollywood filmleriyle rekabet eden ilk Avrupa yapımı olarak dikkat çekti ve MGM'nin beklentilerini aşarak umulmadık bir ticari başarı elde etti. Bu aynı zamanda sinema ve kültür eleştirileri açısından bir dönüm noktasıydı.

Eleştirmenler arasında çeşitli görüşlere rağmen, *Cinayeti Gördüm* filmi hakkındaki yorumlar, garip bir şekilde benzerdi. Film, birçok eleştirmen, filozof ve antropolog tarafından eleştirilmiş ve tartışılmış olsa da ortak bir tema olan algı,

gerçeklik ve anlam konularında geniş bir ilgi çekti. Antonioni'nin filmi, izleyicileri gerçeği ve imgeleri sorgulamaya yönlendiren soyut ve muğlak bir hikâyeye sahipti. Bu film, sadece ticari başarısıyla değil, aynı zamanda sinema tarihindeki yerini ve sanatsal değerini belirleyen eleştirmenlerin çeşitli yorumlarıyla da öne çıktı. Her ne kadar eleştiriler arasında çelişkiler olsa da Cinayeti Gördüm kültürel etkisi ve sinema diline getirdiği yeniliklerle hatırlanan bir yapıt olarak kalmıştır (Maslon, 2015, s. 75-76).

Thomas (David Hemmings) Londra'da başarılı bir moda fotoğrafçısıdır ve aynı zamanda Londra yaşamını konu alan bir sanat fotoğrafı kitabı üzerinde çalışmaktadır. Pansiyondan çıkarken Paçavra Haftası'nı kutlayan pandomimcilerle karşılaşır. Ardından Rolls Royce'uyla stüdyosuna döner ve bir moda çekimine başlar. İlk olarak model Verushka ile çalışır ve ardından tuhaf, yüksek moda kostümleri giyen bir grup modelle çekim yapar.

Çekimin ortasında modelleri bırakarak, menajerinin içerde yer alan ürünlerin tamamını satın almak için pazarlık yaptığı antika dükkânına gider. Ancak dükkân kapalı olduğu için içeri giremez. Bu sırada yakındaki parkta bir yürüyüşe çıkar ve o esnada bir çift görür: genç bir kadın ve yaşlı, kıvrak saçlı bir adam. Kız, yaşlı adamı bir açıklığa doğru çekmeye çalışır gibi görünmektedir. Bu gözlem, filmde ilerleyen olayların anahtarlarından biri haline gelecektir.

Hikâyenin devamında, Thomas hızla birkaç fotoğraf çeker ve birkaç kare sonra, çalılıkta gizlenmiş, silahlı bir adam figürünü keşfeder. Parkta karşılaştığı ve Thomas'ın kendilerini kadrajladığını fark eden kız, ruloyu istemek için ana karakterin yanına gelir, ancak Thomas bu ısrarı reddeder. Daha sonra kız, Thomas'ın stüdyosuna gelir ve film rulosunu almaya çalışır. Thomas, ona başka fotoğrafların yer aldığı bir film rulosu verir ve asıl filmi banyo eder. Büyütme banyoları yaparken, çalılıktaki silahlı adam figürünü tekrar fark eder.

Thomas, arkadaşını arayarak adamın hayatını kurtardığını söylemeye çalışsa da, stüdyoya gelen iki genç model tarafından dikkati dağıtılır. Odayı bezeyen Fotoğraflara geri dönüp tekrar tekrar baktığında, parktaki yaşlı adamın kafasının bir

ağacın dibinde görülebildiğini fark eder. Thomas, cesedi görür ve ona dokunur, ancak bu kez fotoğraf makinesini kullanamaz; çünkü ilk kez fotoğraf makinesini unutmuştur. Thomas, makinesini almak üzere stüdyosuna döndüğünde, baskıların ve negatiflerin çalındığını fark eder. Parka tekrar geri döndüğünde, ceset de film rulosu gibi ortadan kaybolmuştur. Filmdeki son sahnede, topsuz ve raketsiz bir tenis oyunu oynayan pandomimcileri izlerken Thomas'ı görürüz. En son çekimde Thomas da ekrandan tamamen kaybolur ve geride; Cinayete ve hatta Thomas'ın varlığına dair hiçbir kanıt kalmaz. (Chatman, 2020, s. 138-139).

Londra'nın monokromatik bir sabahında, boş binaların silüetleri arasında, siyah bir araç üzerinde bir grup pandomim sanatçısı (Görsel 57.), Paçavra Haftası'nı kutlarken tasvir edilir. Bu sanatçılar, araçlarından aşağı inerek (Görsel 58.) şehrin sokaklarında performans sergilemeye başlarlar. Şehrin başka bir köşesindeki barınaklardan, umutsuz bir şekilde ayrılan evsiz bireylerin görüntüleriyle (Görsel 59., Görsel 60.) bu sahneler paralel bir şekilde işlenir. Evsizler arasında, kimliğini gizleyerek, olan biteni fotoğraflayan Thomas da bulunmaktadır.

Bu bağlamda, Chatman; Doss House fotoğraflarını, gerçeklikten çok, bir sanatçının kentsel manzaraya dair vizyonunu yansıtan araçlar olarak tanımlar. Bir fotoğrafçının amacı, insanları olağanüstü anlarda yakalayıp bir hikâye oluşturmaktır. Bu tür fotoğraflar, gerçeğin kendisinden ziyade, sanat aracılığıyla ve duygusal bir mesajla iletildiği için, subjektif bir perspektiften değerlendirilmelidir. Fotoğrafçının öznel bakış açısı, izleyicilere alışılmadık anları vurgulayarak, onlara alternatif bir bakış açısı sunabilir ve düşündürücü bir etki yaratabilir. Bu nedenle, bu tür görseller, estetik, duygu ve düşünce uyandırmayı amaçlayan unsurlar olarak kullanılır (Chatman, 2020, s. 143).

Bu çelişkili temsillerin yanı sıra, pandomimcilerin sahnesinde iki beyaz giysili rahibe (Görsel 63.) de yer alır. Tasarlanan bu görüntüler (paralel kurgu, siyah beyaz gri renk paleti, kostümler vb.) evsiz insanların gerçeklik algısıyla pandomimcilerin gerçeklik algısı arasındaki farkları vurgulamaktadır. Bu, izleyicilere, görsel ve sosyal

gerçekliklerin çok katmanlı yapısını ve bu gerçekliklerin sübjektif yorumlarının nasıl farklılaşabileceğini düşündüren bir tasarım olarak hizmet eder.





Görsel 57. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 58. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 59. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 60. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 61. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 62. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 63. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni

Thomas, yaşlılar evinde geçirdiği gecenin ardından, mor bir gömlek, gri pantolon giymiş halde, yorgun bir biçimde fotoğraf stüdyosuna varır. O sırada Verushka, beyaz teniyle keskin bir kontrast oluşturan siyah ve parlak bir elbiseyle oturmuş; bekletilmiş

olmanın verdiği rahatsızlık içinde camdan yansıyan görüntüsüne bakmaktadır. Thomas, Verushka'yı fark etmesine rağmen onu görmezden gelir; Verushka "Buradayım" diyene kadar bu durum devam eder. Thomas'ın kendini beğenmiş yapısıyla Verushka'nın daha pasif ve itaatkâr karakteri arasındaki bu etkileşim, Thomas'ın havaya girmesi ve erotizm çağrıştıran bir müzik eşliğinde Verushka'nın fotoğraflarını çekmeye başlamasıyla bir sonraki aşamaya geçilir.

Thomas, çeşitli pozlar elde etmek için Verushka'yı yerde yatmaya ve üzerine çıkmaya yönlendirir. Hızlanan hareketleriyle Thomas, Verushka'ya komutlar verir ve onun bu komutlara uymasını sağlar. Verushka'nın yarı çıplak, tamamen yere uzanmış vücudu, Thomas'ın adeta bir cinsel ilişkiye giriyormuş gibi fotoğraf çekmesiyle ve cinsel anlam taşıyan ifadeler kullanmasıyla güçlü bir ima göstergesi meydana getirilir.

Thomas'ın Verushka'nın son pozları çektiği esnada gösterdiği tutkulu beden dili, bağırışları ve Verushka'yı öptükten sonra kanepeye yorgun bir şekilde atılması, sahnenin taşıdığı cinsel enerjiyi pekiştirir. Bu sahnede fotoğraf makinesi, Thomas'ın maskülenliğinin bir simgesi olarak, fallik bir obje sıfatıyla işlev görür. Bu bağlamda, filmdeki sembolik benzerliklerin, gerçekliğin kırılğanlığına katkıda bulunduğu söylenebilir. Fiziksel bir cinsel ilişki olmamakla birlikte, sahne, '-mış gibi yapma' yöntemi kullanılarak cinsel ilişkinin gerçek bağlamından soyutlanmış ve sembolik bir şekilde işlenmiştir (Gültekin, 2018, s. 1719).

Yönetmen, cinselliğin gerçekliğinden koparılmasını ve soyutluk kazanma durumunu; siyah-beyaz (Verushka'nın teni) ve gri renklerle ilişkilendirmiştir. Bu renk seçimleri, yönetmenin, konvansiyonel renk anlamlarını dikkate alarak kendi anlam katmanlarını oluşturma amacını yansıtmaktadır.

Siyah-beyaz, genellikle zıtlıkların ve tezatların vurgulandığı bir estetik sunar. Cinselliğin gerçekliğinden koparılması ve soyutluk kazanma durumuyla birlikte siyah-beyaz, gerçeklik ile soyutluk arasındaki ayrımı vurgular.

Gri renk, genellikle belirsizlik, nötralite ve karmaşıklık anlamlarını taşır. Gri, gerçekliğin ve soyutluğun sınırlarının belirsizleştiğini vurgular ve yönetmenin istediği renklerin ön plana çıkmasına yardımcı olur.



Görsel 64. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 65. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 66. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 67. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 68. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni

Sekans, Thomas'ın modellere yönelik sert direktifleri ve cansız varlıklar gibi poz vermeleri gerektiğine dair talimatları aracılığıyla, moda fotoğrafçılığı alanındaki derin hoşnutsuzluğunu ve bu mesleğin bu yönüne olan ilgisizliğini keskin bir şekilde ortaya koyar. Modellerin mekanik gülümsemeleri ve Thomas'ın onlara yönelik agresif tutumu, işine olan ilgisinin azaldığını ve bu durumdan memnuniyetsiz olduğunu gözler önüne serer. Özellikle, bir kafede otururken yanlarından manken gibi yürüyerek geçen bir kadına dair yaptığı yorum, "Bu türden sıkıldım. Keşke daha fazla param olsaydı, o zaman gerçekten özgür olabilirdim," moda fotoğrafçılığına dair derin hoşnutsuzluğunu bir kez daha vurgular. Soğuk renk paletinin kullanıldığı bu sekans; kadınların nesneleştirilmesi, cansız birer manken gibi sergilenmelerinin yarattığı yapay dünyayı ve Thomas'ın bu mesleğin belirli yönlerine olan mesafeli tutumunu pekiştirir. Bu görsel tasarım, Thomas'ın moda dünyasına ve mesleğine yönelik eleştirilerini görsel bir dille ifade eder.



Görsel 69. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 70. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 71. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 72. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni

Komşusu ressam Bill'in ziyaretine giden Thomas, kendini arkadaşının yapmış olduğu kübist ve puantilist tarzdaki resimlerini incelerken bulur. Bu sırada Bill, yaptığı resimlerin ilk bakışta karmaşa dışında bir şeyler ifade etmediğini düşünür. Fakat Thomas bakışını sürdürdükçe ona bir şeyler görünür gibi olur. Özellikle Kübist tarzda yapılmış resimde, bariz bir ayak formu görünür. Bu durumda bir bütünlük sağlanıyor gibi hissetmeye başlar. İfadeyi ödünç alarak söylemek gerekirse, tıpkı polisiye bir hikâyede ipucu bulmak gibidir (bu sahne aynı zamanda filmin ilerleyen kısımlarında Thomas'ın bir cinayeti aydınlatma girişimine dair belirsizliğe bir işaret niteliği de taşır). Fakat Bill, noktalama tekniğiyle yaptığı öteki resmi çözemediğini ifade eder. Thomas, arkadaşının yaptığı bu resmi satın almayı teklif eder. Ama o satmaya yanaşmaz. Burada, Antonioni iki farklı teknikle yapılmış olan resimleri karşılaştırarak, resim sanatında, giderek formun kaybolmasıyla beraber, dünyaya belirsizliğin hâkim olduğunu vurgular. Belirsizliğin hâkim olduğu yerde, nesnel gerçeklik algısı da biçim değiştirir. Tıpkı Thomas'ın en başta, birinin öldürülmesine engel olduğunu düşünmesi fakat daha sonra durumun tam tersi olduğunun açığa çıkması gibi. Sonuç olarak, her iki durumun da muallakta kalması bu belirsizliği destekler niteliktedir. Bir cinayet mi engellendi yoksa bir cinayete tanık mı olundu? İşte buradaki renk tasarımı (kırmızı ve yeşil uyumsuz renk şeması) ile bir çeşit metonomi kurulmuştur. Ayrıca renklerin ayırt edici olmasının yanında, gerçekliği görmemizin önünde, kimi zaman büyük bir engel oluşturduğunun da vurgusu böylece yapılmıştır.



Görsel 73. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 74. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 75. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni

Thomas siyah otomobiliyle evden ayrılır. Devamında kırmızı binaların olduğu bölgeden geçer ve ardından mavi bir eve ulaşır. Daha sonra antikacı dükkânının önüne arabasını park eder. Thomas, girdiği antika dükkânında manzara resmi arar. Fakat antika satıcısı olan yaşlı adam, Thomas'ın maymun iştahlı ve sadece kar elde etmek isteyen biri olduğunu fark eder ve ona hiçbir şey satmak istemez. Daha sonra Thomas antika dükkânından çıkıp parka gider. Park alabildiğine yeşildir; çitler bile yeşildir. Thomas, insana dinginlik veren bu renk ve rüzgâr esintileri altında neler olduğunu araştırmaya başlar.

Bu sekansın başındaki sahne tasarımında kırmızı, mavi ve yeşil tonların yoğunlukta olduğu görülür. (Kırmızı ve mavinin karışımından mor renk ortaya çıkar. Mor renk genel anlamda belirsizliğin ve gizemin rengidir. Aynı zamanda aşk, şiddet, öfke ve benzeri duyguları da uyandırır.) Antonioni, bu renklerin taşıdığı anlamların ötesine geçerek fiziksel karışımından elde edilen mor rengin sembolik anlamını kullanır ve Thomas'ın eylemlerini ve durumlarını tanımlar. Aynı zamanda 'gerçekliğin

kırılmalığını' renklerin optik karışımının başka bir renge dönüştüğünü ve buradan başka anlamlara ulaşılabilirliğini göstererek vurgular.



Görsel 76. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 77. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 78. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 79. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 80. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 81. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 82. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni

Thomas'ın sabahleyin parkta rastgele çektiği fotoğraflar, Jane adındaki bir kadının evine gelip, çekilen filmleri talep etmesiyle, karmaşık bir hikâyenin başlangıcını oluşturur. Estetik ve içgüdüsel dürtüler sonucunda Thomas'ın dikkat dağınıklığı, bu durumda da kendini tekrar gösterir; bu kez odak noktası hızla Jane'in çekiciliğine kayar. Thomas, Jane'in kendisinde gizem hissi uyandırması ve bu gizemi fotoğrafçılık aracılığıyla keşfetme arzusu içinde, mor bir fon (renk burada kadın erkek arasındaki güç dengesini ayrıca estetik, iç güdüsel ve hayalci dürtüleri temsil eder) önünde kadını konumlandırarak fotoğraflarını çekmek ister. Jane, Thomas'ın bu karmaşık davranışlarına karışmaz ve ondan film rulosunu almanın yollarını arar. Ancak, dikkatleri dağıtan bir telefon çağrısı ve plaktan çalınan müzik parçası gibi dış etkenler, olay örgüsünde önemli rol oynar. Thomas, telefonla yaptığı konuşmada, karısı ve çocukları hakkında çelişkili ifadeler kullanarak, önermelerin doğruluğu konusunda ciddi şüpheler uyandırır. Gültekin'ne göre bu durum, varlık ve yokluk arasındaki belirsizliği sembolize eden, duvarındaki kara deliği andıran tabloyla da pekiştirilir. Thomas'ın bu tabloya dokunması ve ardından yaptığı konuşma, gerçeklikle ilgili yanılsamalar yaratır ve görsel sembollerin, gerçeklik algısını nasıl etkileyebileceğine dair güçlü bir örnek teşkil eder” (Gültekin, 2018, s. 1721).

Thomas ve Jane arasındaki etkileşim, Thomas'ın dikkati dağınık gibi görünse de Jane'in filmi çalma girişimini engelleyebilecek kadar uyanık olduğunu gösterir. Thomas, Jane'i kandırarak ona sahte bir film rulosu verir; bu da Jane'in Thomas'ın tinsel arzularına karşılık vermesine neden olur. Ancak, daha önce antika dükkânından

almış olduğu pervanenin teslimatı nedeniyle sevişmeleri yarım kalır. Kadın, bu durumu fırsat bilerek hızlıca evden ayrılır.

Filmdeki anlatı, renk ve görsel semboller aracılığıyla varlık ve yokluk arasındaki tezatlığı vurgular. Thomas'ın gerçeklikle olan karmaşık ilişkisi, izleyiciye olayları sadece anlatmak yerine, göstererek ve yorum yapma özgürlüğü tanıyarak anlam kazandırır. Blow-Up, sanatın ve dilin gerçekliği üzerindeki etkisini ve içerik ile dil arasındaki uyumu vurgulayarak, bu temalar arasında bir denge kurar (Dorsay, 1989, s. 256).



Görsel 83. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 84. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 85. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 86. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 87. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni

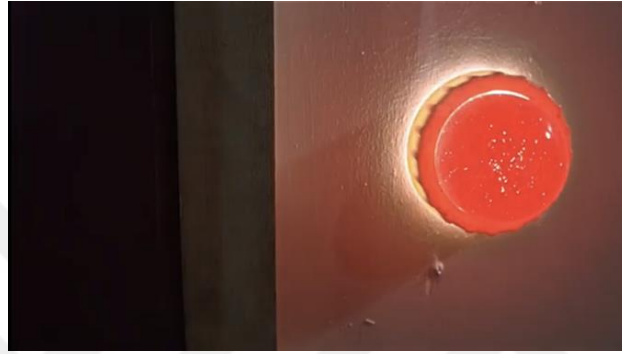


Görsel 88. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni

Jane'nin ayrılmasının ardından, Thomas mor renkli kapısı olan karanlık odaya girer. Bu sırada kırmızı bir lamba ve arkasında karanlık bir alan görülür. Bu detay, izleyiciye bir uyarı niteliği taşır; sanki Thomas'ı ve izleyenleri önemli bir gelişme veya tehlike konusunda bilgilendirir. Mor renkli kapı, Thomas'ın merakını ve arzusunu simgelerken, aynı zamanda gerçeği gizleyen bir perde işlevi görür. Daha sonra, parkta çektiği fotoğrafların baskısını almak için girdiği odanın yeşil kapısıyla ilgili benzer bir motif tekrarlanır. Ancak kapının yanındaki kırmızı ikaz lambası bu kez devreye girer. Buradaki çarpıcı detay, kapının ve parkın yeşil tonlarının farklılığıdır. Kapının yeşil tonu yapayken parkın tonu daha doğal görünümündedir.

Bu sahnede renklerin ve görsel sembollerin kullanımı, filmdeki temel temaları güçlendirmektedir. Mor ve kırmızı renkler, Thomas'ın iç dünyasındaki arzuları, karanlıkla çevrili gerçekliği ve tehlikeyi temsil ederken, yeşil ise doğal dünyanın

saflığını ve gerçeklik ile uyumunu simgeler. Chatman'ın ifade ettiği gibi, Thomas'ın ustalığı onu teknolojinin karmaşık dünyasına çeker ve fotoğrafçılık becerilerini kullanarak “gerçeklik” algısını manipüle eder (Chatman, 2020, s. 142). Ancak, bu yaratılan "gerçeklik", parkta yaşanan gerçeklikten farklı olacaktır, çünkü gerçeklik biçim değiştirmiştir. Bu fark, renklerin yapay ve doğal tonları arasındaki ayrımı vurgular ve izleyiciye olayların gerçek doğasını sorgulatır.



Görsel 89. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 90. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 91. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni

Thomas, mor, pembe renkli kıyafetler giymiş ve modellik yapmak isteyen iki kadınla, mor bir arka fon kâğıdının üstünde eğlenir ve belki de birlikte olur. Ancak Jane'nin fotoğrafının çekilmesi için indirilen mor renkli fon, darmadağın edilir ve Thomas'ın tatmin edilememiş arzusu böylece tatmin edilmiş gibi görünür. Sahne, Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi" adlı tablosunu anımsatır. Kadınlar, başlangıçta dişil arzularını bastırarak asıl amaçlarına odaklanırken, daha sonra eril güce teslim olurlar. Bu durum, karakterlerin arzu ve amaçları arasında bir çatışmayı gösterir. Ancak, yaşanan birliktelik, doğallıktan ve gerçeklikten uzak, daha çok bir simülasyon gibi görünmektedir.

Wassily Kandinsky'ye göre, mor renk, tinsel ve fiziksel anlamda soğutulmuş bir kırmızı renktir ve son derece dengesiz bir yapıya sahiptir. Kandinsky, renklerin duygusal ve tinsel etkileri üzerine yaptığı çalışmalarda mor rengi, kırmızının soğutulmuş bir versiyonu olarak değerlendirir. Morun içerdiği tinsel öğeler, renk skalasında belirli bir dengesizliği ifade eder. Kandinsky'nin renk teorisine göre, mor renk, izleyici üzerinde güçlü bir etki bırakan ve duygusal dengeyi zorlayan bir renk olarak tanımlanır (Kandinsky'den akt: Sözen, 2003, s. 98). Antonioni, rengin bu özelliğinden hareketle kadınların bastırılmış dişil arzularını Thomas'ın eril gücü ve tinsel hazzını simgelemek için kullanır.



Görsel 92. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 93. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 94. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni

Fotoğraflardan oluşan metinden çıkan sonuca göre, Thomas birinin hayatını bilmeden kurtarmıştır. Bu olayı yazar arkadaşıyla paylaştıktan sonra, dikkatini dağıtan iki kadınla eğlenir. Kadınlar ayrıldıktan sonra negatiflere odaklanır ve onları tekrar sıralamak için kırmızı kapılı odaya girer. Burada detay çekim için spot ışıklarını kullanarak fotoğrafı aydınlatırken, çalılıklar arasında bir ceset bulur. Deşifre ettiği cinayeti görmek için hemen olay yerine gitmeye karar verir. Arabasını parkın girişine park ederken, duvardaki kırmızı ve beyaz renkler gözüne çarpar. Renkler, karanlık ortamda yüksek bir kontrast oluşturarak dikkat dağıtırlar. Kapının kırmızı rengiyle duvardaki kırmızı renk, sahneler arasında anlamsal bir bağlantı oluşturarak cinayet gizeminin açığa çıktığı sanrısını temsil ederler.



Görsel 95. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni

Thomas, Patricia ve Bill'in seviştiğini gördükten sonra hızla oradan uzaklaşarak evine döner. Patricia'nın kıpkırmızı elbisesiyle Thomas'ın evine gelişi, daha önceki sahnede kullanılan kırmızı rengin devamlılığını sağlayarak belirginleştirilir. Ancak, bu buluşma, karakterler arasında duygusal bir bağın kurulamadığı, konuşmaların birbirini takip etmediği bir atmosferde gerçekleşir. Karakterler, birbirlerinin duygusal ihtiyaçlarına uygun şekilde karşılık veremezler ve konuşmalar paradoksal bir tonla doludur. Özellikle, Thomas'ın cinayete ilgili bir konuşma yapmak istemesine rağmen, Patricia'nın kendi sorunlarına odaklanması ve konuşmaların birbiriyle bağlantısız olması dikkat çeker. Bu iletişimsizlik, sıradan konuşma kurallarının geçerli olmadığı bir dünyayı yansıtırken, Patricia ve Thomas arasındaki duygusal eksiklik, filmdeki genel estetik anlayışla birleşerek, sosyal etkileşimin göz ardı edildiği bir dünyanın portresini sunar (Chatman, 2020, s. 140-141). Patricia ve Thomas'ın birbirlerine duygusal olarak cevap verememesi ve konuşmalarındaki tutarsızlık, uyumsuz renk şemasıyla simgelenir.



Görsel 96. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 97. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 98. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni

Thomas, yazar arkadaşının evine giderken, Jane'nin Permutit adlı bir dükkânın önünde durduğunu fark eder. Arabasından iner ve onun peşine takılır. Ancak kadın kısa bir süre sonra ortadan kaybolur. Daha sonra çevrede dolaşırken bir rock müzik kulübüne girer (Karakterin dikkat dağınıklığı bir kez daha vurgulanır). Thomas'ın kulüp içerisindeki ilerleyişi sırasında, kadrāja (yavaş bir kaydırma kamera hareketi sayesinde) sırasıyla; mor renk giyimli kadınlar ve üzerinde kırmızı renkli klasik tarz ceket giymiş biri girer. Gitaristlerden biri, ses sisteminin arızalanması üzerine sinirlenip enstrümanını kırarak izleyenlerin üzerine fırlatır. Thomas, sürü psikolojisine uyarak nedensiz bir şekilde gitarı kapma yarışına girer ve ele geçirmeyi başardığı gitar sapıyla dışarı çıkar. "Dilsiz gitar aslında bir kalıntıdır. Ancak ibadet yerinin dışına çıktığında, ritüelistik kurgunun işlediği alanın dışına çıktığında, nesne anlamını tamamen yitirir" (Slover'den akt: Tinazzi, 2013, s. 354). Thomas da bu değersizleşen nesneyi mekânın dışına çıktığında yere atar.

Bu sekanstaki renk paleti, Jane'nin filmi almaya geldiği ve Thomas'ın iki genç kadınla cinsel boğuşma yaşadığı sahnelerde de kullanılır. Bu sahneler, ana konunun dışında kalan ve Thomas'ın dikkat dağınıklığını pekiştiren ortak özelliklere sahiptir. Dolayısıyla, Thomas'ın filme yayılmış olan dikkat dağınıklığının artık bir yaşam tarzı halini aldığı ve başladığı hiçbir şeyi tamamlayamadığı ortaya çıkar. Mor renk, bu sahnelerde ön planda olan ve Thomas'ın dikkat dağınıklığını ve aynı zamanda o dönem İngiltere'sinin melankolik gençliğini görselleştiren temel imgelerden biridir.



Görsel 99. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 100. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 101. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni

Thomas, antika mobilyalarla döşeli arkadaşının evine adımını attığı anda, içeride parti atmosferi hüküm sürmektedir. Odalarda toplanmış bohem konuklar, uyuşturucu ve alkol eşliğinde muhabbet etmektedirler. Thomas, arkadaşını bu kalabalığın arasında bulur, fakat tükettiği uyuşturucunun etkisiyle, arkadaşı konuşma yetisini kaybetmiş bir haldedir. Ancak buna rağmen, Thomas, yaşananları arkadaşına aktarmaya çabalar ve tanıklığına şüphe duyduğu (Thomas, adını Şüpheli Thomas'tan alan karakter gibi, kendi duyuşsal algısına dair şüpheler taşır ve bu nedenle başka tanıklıklara gereksinim duyar) bir cesedin fotoğrafını çekmek için yardım talep eder. Ne var ki, arkadaş olayların farkında olacak kadar ayık değildir. Thomas, arkadaşının bu durumunu gördüğünde donakalır ve sonrasında arkadaş tarafından uyuşturucu içilen mekâna sürüklenir. Ertesi sabah, belki uyuşturucunun etkisiyle sarhoş bir biçimde, akşam parkta gördüğü cesedin bir yanılsama olduğunu düşünür. Burada dikkat çeken nokta, önceki akşam uyuşturucu içilen kırmızı örtülü yatakta uyanmasıdır.

Bu sekansta kullanılan Chiaroscuro aydınlatma tekniği, ışık ve gölge dengesiyle, vücudun çeşitli bölgelerinde derinlik ve hacim hissi yaratır. Kontrast, farklı aydınlık ve karanlık alanları vurgulayarak görsel derinlik oluştururken, renk ve tonlar da vücudun farklı bölgelerini belirginleştirerek hacimsel etki sağlar. Hem teknik hem renkleri, sahnenin atmosferini ve karakterin içsel karmaşasını vurgulamada etkili bir araç olarak kullanılır.



Görsel 102. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 103. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 104. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni

Sabah, cesedi fotoğraflamak için tekrar parka gelen Thomas, hayal kırıklığına uğrar, çünkü ceset ortadan kaybolmuştur. Bu durum onda karmaşa ve can sıkıntısı yaratır ve yavaşça parkta dolaşmaya başlar. Bu sırada, pandomim sanatçıları jipleriyle önünden geçer ve tenis sahasına doğru ilerlerler (gizemin ortaya çıkış noktasına gelmeleri ilgi çekicidir). Pandomimciler arasından birkaç kişi hayali raketler ve top ile tenis oynamaya başlar, diğerleri ise bu hayali maçı izlerler. Oyun sırasında hayali top tel örgülerin dışına çıkar. Thomas, maçı izleyen pandomimcinin kaçan topu kendisine vermesini istemesiyle önce tereddüt eder, fakat sonunda gitgide olağanlaşan bu

duruma boyun eğmiş bir tavırla ve pandomimcilerin ciddiyetiyle topu sahaya geri fırlatır. Thomas, kendisini maça öyle kaptırır ki, topun raketlere çarpma sesini bile duyar.

Aslında Thomas'ın davranışı, rahatça bir illüzyona kapılma eğilimini yansıtır. Bu durum, cinayet olayının Thomas'ın zihninde yarattığı bir yanılsamadan ibaret olduğunu düşündürmektedir. Pandomim sanatçıları, sanatlarını icra ederken çeşitli kostümler giyerler. Bu, Thomas'ın evsizlerin fotoğraflarını çekerken farklı kılıkları ve rolleri benimsemesiyle paralellik gösterir. İlk sahnede olduğu gibi, son sahnede de bu benzerlik vurgulanır. Her iki durumda da sanatçı (gözlemcinin bakışının kusurlu olduğu varsayımı altında) dünyayı yeniden yorumlayarak bir "gerçeklik" oluşturur; bu da bir yanılsama ve illüzyon yaratır. Bu bağlamda, yönetmenin optik bir hileyle Thomas'ı parkın tüm görüntüsünden silmesi ve yeşil renkli bir düzlemde kaybetmesi dikkate değerdir.



Görsel 105. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 106. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 107. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 108. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 109. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 110. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 111. Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni



Görsel 112 Cinayeti Gördüm (Blow-Up), 1966, Micheangelo Antonioni

Renk	Kodlar
Yeşil	“Gerçek”liğin görünmesine engel olan gözlemcinin kusurlu bakışını simgeler
Gri	Gerçekliğin ve soyutluğun sınırlarının belirsizliğini ve vurgulanmak istenen renklerin ön plana çıkması için kullanılır
Siyah	Thomas’ın sanatçı bakış açısını ve arayışını simgeler.
Kırmızı ve Mavi	Karakterlerin iç güdüsel davranışlarını
Mor	Thomas’ın estetik ve güdüsel dürtüleri, kadın ve erkek arasındaki psikolojik dinamikleri temsil eder. Ayrıca kadın karakterlerin melankolik hallerini de yansıtmak için kullanılır.
Mavi	Thomas’ın entelektüel yolculuğunu ve çevreyle iletişim kuramamayı
Kırmızı ve yeşil	Karakterlerin yanılsamalarını ortaya koyar
Siyah-beyaz	“Gerçekliğin” çelişkili yönünü temsil eder.

Tablo 2. Cinayeti Gördüm (Blow-Up 1966) Filminde Renk Paletinin Kodlanması

3.3 Zabriskie Noktası (Zabriskie Point, 1969)

Prodüksiyon: MGM için Carlo Ponti. **Yapımcı:** Harrison Starr. **Senaryo:** Antonioni, Fred Gardner, Sam Shepard, Tonino Guerra ve Clare Peploe. Alfio Contini tarafından Panavision ve Metrocolor'da fotoğraf çekimi. **Yapım tasarımcısı:** Dean Tavoularis. **Set dekor:** George Nelson. **Özel efektler:** Earl McCoy. **Müzik:** Pink Floyd; Kaleido- scope; Rolling Stones'dan "You've Got the Silver"; Youngbloods'dan "Sugarable"; Grateful Dead'den "Dark Star"; John Fahey'den "Dance of Death"; Roscoe Holcomb'dan "I Wish I Was a Single Girl Again"; Patti Page'den "The Tennessee Waltz". **Kurgu asistanı:** Franco Arcalli. **Ses miksajı:** Renato Caudieri. **Yönetmen yardımcıları:** Rina Macrelli ve Robert Rubin. **Yapım yöneticisi:** Don Guest. **Süre:** 110 dakika. **Oyuncular:** Mark Frechette (Mark), Daria Halprin (Daria), Rod Taylor (Lee Allen), Paul Fix (kafe sahibi), G. D. Spradlin (Lee Allen'ın ortağı), Bill Garaway (Morty), Kathleen Cleaver (Kathleen) ve Joe Chaikin'in Açık Tiyatrosu (Chatman, 2020, s. 268-269).

Filmin açılış sahnesi, öğrencilerin müesses nizama karşı tutumlarını tartıştıkları bir toplantı ile başlar. Kara Panter unsurları şiddetin hemen kullanılması gerektiğini savunurken, beyaz öğrenciler ise daha ılımlı bir yaklaşım benimsemeyi önerir. Mark, yalnızca bir öğrenci olarak, sadece can sıkıntısından değil, aynı zamanda savunduğu dava uğruna ölmeye hazır olduğunu belirtir ve odayı terk eder. Hikâye, bu noktadan sonra Daria ve Mark'ın öykülerinin arasında geçiş yaparak devam eder.

Daria, Sunnydunes Enterprises'ın gökdelen merkezinde çalışmaktadır ve emlak kralı Allen'ın oldukça ilgisini çeker. Allen, Daria'yı gizli bir ajan olarak işe alır. Mark, bir gösteride arkadaşı Morty'nin tutuklandığını öğrenir ve onu görmek için izin isterken polisle sorun yaşar ve kendisi de tutuklanır. Kendi güvenliği için kız kardeşini tecavüzcülerden koruma bahanesiyle bir silah satın alır. Silah satıcısı, birinin ölmesi durumunda cesedin içeri sürüklenmesi gerektiğini söyler, çünkü yasalar ancak nefsi müdafaa için öldürmeye izin verir.

Sunnydunes yönetim kurulu, çöl tatil evlerini tanıtan bir televizyon reklamı izler. Allen, iş gezisi için Phoenix'e gidecek olan Daria'ya ulaşmaya çalışır, ancak Daria eski

Buick'iyle yola çıkmıştır bile. Kampüse döneriz; Bir polis teğmeni, kütüphaneyi işgal eden öğrencilerin dışarı çıkmaları için uyarı yapar; ancak olay sırasında dört siyahi öğrenci göz yaşartıcı gazın etkisiyle yere yatar.

Beşinci bir kişi, giysisini pantolonunun içine sokmaya çalışır gibi etrafta dolaşırken, polislerden biri onun silah taşıdığını iddia eder ve diğer bir polis tarafından bu öğrenci vurularak öldürülür. Mark, olayı görür ve içgüdüsel olarak tepki verir, sakladığı tabancasına sarılır, ateş eder ve polisi vurarak kaçar. Mark, bir eczaneden Morty'yi arar ve Lilly 7 adlı özel bir uçağı çalmasını ister. Daria ise çöldeki küçük bir kasabada bir bardan Allen'ı arar. Suçlu çocukların bulunduğu bir yerde yardım beklerken, çocuklar onu taciz ederler. Daria sersemlemiş bir halde çocuklardan kaçar.

Daria'nın 1954 model Buick'i ile Mark'ın henüz gasp ettiği Lilly 7 yolda karşılaşır ve bu anlar ilk görüşte aşka dönüşür. Birlikte yola çıkarlar, araçlarının kuru bir göl yatağında benzini biter. Zabriskie Noktası'nda durduklarında, bir tepeden aşağı kayarlar ve romantik bir ilişki yaşarlar. Açık Tiyatro'nun üyeleri de fantezide bu duruma katılır.

Daria ve Mark, bir otoyol devriyesi tarafından durdurulurlar ve dikkatle izlenirler. Mark, bir tuvaletin arkasına saklanır, polis memuru ateş etmeye hazırlanırken Daria araya girer. Polis memuru ayrılır. Daria, üniversitedeki bir vurulma olayını sorar ve Mark, polisi vurmak istese de bunu önce başkasının yaptığını itiraf eder.

Uçağı tarih öncesi bir kuşa benzeyecek şekilde boyarlar ve ilginç sloganlarla ("Suck Bucks," "She-He-It," and so on) kaplarlar. Daria, uçağın neden geri götürülmesi gerektiğini sorar, ancak Mark risk almayı sevdiğini belirtir. Mark uçar gider ve ardından Daria'nın Phoenix'e giderken kullandığı araba ile Mark'ın Los Angeles'a dönerken kullandığı Lilly 7 arasında geçiş yapılır.

Los Angeles'ta polis tarafından beklenen Mark, üç devriye arabası tarafından çevrilir ve bir polis tarafından tek atışta öldürülür. Daria, bu haberi radyodan duyar, bir süre duraklar ancak sonra Phoenix'e doğru yola devam eder.

Daria, Allen'ın lüks çöl evine vardığında cam ve taş mimari labirentte yürür, acı gözyaşları döker ve küçük bir çeşmenin altında durarak kendini tazeler.

Allen büyük bir anlaşma yapmanın peşindedir. Ancak evin bir köşesinde perişan ve sırlıslık bir halde duran Daria'nın varlığı onun dikkatini çeker. Daria, arabasına döner ve bir süre sonra durup evi izler. Aniden ev patlar, ancak bu patlama sadece bir kez değil, büyük bir gürültü eşliğinde on üç kez tekrarlanır. Bu patlamalar, Daria'nın ilk anlık tepkisini temsil eder. Daria daha sonra arabasından iner ve kötü niyetle evi izler. Ev tekrar patlar, ancak bu sefer patlamalar kasıtlı ve odaklanmış gibi görünür. Patlayan ev, çeşitli açılardan ve mesafelerden gösterilmeye devam edilir. Kamera, patlayan buzdolabına yaklaşır ve içindekilerin mavi zeminin üzerine dökülüp yüzdüğü bir sahne ortaya çıkar. Daria'nın uğursuz bakışları, sadece Amerika'nın saplantılarını değil, aynı zamanda ideolojisinin tüm yazılı kırıntılarını yok etmek isteyen bir niyeti temsil eder. Daria, tatmin olmuş bir şekilde arabasına döner ve gün batımına doğru ilerler.

Film, elektronik seslerle başlayarak şimdiki zamanın fantezisini öne çıkarır ve Antonioni'nin görsel ve işitsel estetiğiyle, izleyicilere Amerikan toplumunun panoramasını sunar. Jenerik, Pink Floyd şarkısı eşliğinde öğrencilerin siyasi tartışma yürüttüğü anları gösterir. Film müziği dışındaki bütün diyalog ve sesler kesilerek, puslu bir şekilde yakın çekim yüz planlarına odaklanılır. Kamera, hızlı kaydırma ve yakın çekimlerle bedenin detaylarına odaklanır. Bu şekilde oluşturulan görüntüler, cansız ve belirsizdir. Ardından, görüntünün netleşmesiyle beraber Kara Panterler'in temsilcileri ile beyaz öğrenciler arasındaki devrimci gerekliliklere dair tartışma, görsel estetik unsurlarla karmaşık bir hale getirilir. Bu sunum biçimiyle karakterlerin bireysellikten uzak, tamamen orijinalin birer kopyaları olduğu vurgulanır.

Kara Panterler'in temsilcilerinin giysileri koyu tonlardan oluşurken, beyaz öğrencilerin giysileri açık renkli tonlardan seçilmiştir. Bu renk seçimiyle gruplar

arasındaki siyasi görüş ayrılığı vurgulanır. Koyu renkler genellikle şiddeti ve öfkeyi temsil ederken, açık ve canlı tonlar pasifizmi temsil eder.



Görsel 113. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 114. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 115. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 116. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 117. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 118. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni

Mark Frechette, başlangıçta siyasi tartışmada gözlemci rolünde yer almasına rağmen, tekrarlanan çekimlerle ön plana çıkar. O, öne çıktığı sırada, katılımcıları ölümcül bir can sıkıntısıyla suçlar ve ölümden korkmadığını, ölmeye istekli olduğunu ifade eder. Bu ifade, Mark'ın film boyunca gerçekleştirdiği eylemlerle

desteklenir. Mark'ın karakteri, filmde, ölüme karşı özel bir tutum sergileyerek ve bu tutumu eylemleriyle yansıtarak dikkat çeker. Bu bağlamda, Mark'ın filmdeki davranışları, başlangıçtaki ifadesiyle uyumlu bir şekilde ölüm temasını vurgular. Sekans boyunca renkler, karakterlerin (Mark siyah tişört, Kara Panterler'in temsilcileri siyah ve koyu yeşil, beyaz öğrenciler sarı, mavi ve kırmızı) tutum ve düşüncelerini yansıtacak şekilde kullanılır.



Görsel 119. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni

Mark'ın arkadaşı kampüste yapılan eylemlerde gözaltına alındığında, Mark da arkadaşını desteklemek amacıyla polis merkezine gelir. Üzerinde, filmdeki ilk sekansında olduğu gibi, siyah bir tişört bulunmaktadır. Ayrıca polis memurunun üniforması da siyah renklidir. Mark, arkadaşıyla ilgili bilgi almak için polis memuruyla konuşurken, hemen arkasında kırmızı renkli bir paravan dikkat çeker. Bu noktadan itibaren filmin birçok yerinde özellikle Mark'ın merkezde olduğu sahnelerde kırmızı renk tonlarının önemli bir kompozisyon parçası haline geldiği görülür.

Kırmızı renk, Mark'ın tehlike anlarının başlangıcını ve ilerleyen süreçlerde ölümüne neden olacak kurumu işaret etmek için kullanılmış olabilir. Siyah renk ise Mark'ın anarşik yönlerini temsil etmenin yanı sıra, git gide ölüme doğru attığı adımlarını da ifade edebilir.



Görsel 120. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni

Mark, evindeki radyodan haberleri dinlerken, öğrenci ayaklanmalarına müdahale edileceğini duyar. Bu haber üzerine, polis öldürmek niyetiyle satın aldığı silahı dolaptan çıkarır ve botunun içine saklar. Daha sonra kırmızı kamyonetine biner ve kampüse doğru hareket eder. Bu sahnede, Mark çerçevenin bir köşesindeyken diğer büyük kısmında ise beyaz duvarın üstünde, siyah bir tül olan kırmızı renkte bir kumaş asılıdır. (Bu kumaşın daha sonra Mark'ın ev arkadaşıyla telefon görüşmesi yaptığı sahnedeki bir bayrak olduğu anlaşılır.) Mark'ın polis merkezine gitmesi sahnesinde de aynı renkler kullanılır. Bu renk devamlılığı, Mark'ın sürdürdüğü protest tavrını ve devrimci eylemlerini temsil eder.



Görsel 121. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 122. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 123. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni

Lee Allen, şirket binasına ulaştığında, binanın fütüristik bir uzay gemisine benzer parlak yüzeylerden oluştuğu gözlemlenir. Mermerden yansıtıcı duvarlar, göz kamaştırıcı cam düzlemler ve parıltıyan metal arka planlar, dijitalize ve soğuk renk tonlarıyla, "geç-kapitalist" ve "hiper-uzayın" düzlemselliğini yansıtmaktadır. (Lie, 2013, s. 11).

Lee Allen'ın teknolojik aygıtlar aracılığıyla sekreterine Daria'nın nerede olduğunu sorması ve izleme sistemi kullanarak yan odadaki yönetici meslektaşları arasındaki konuşmayı dinlemesi gibi unsurlar, sistemin hakimiyetini ve temsil gücünü göstermektedir. Antonioni, bu unsurları, kapitalizmin hâkimiyetini yansıtmak ve bu anlamı pekiştirmek için, yakın ve geniş ölçekli planlarla ortaya koymuştur.



Görsel 124. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 125 Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 126. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 127. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni

Polisler, kampüsteki öğrenci ayaklanmalarını bastırmak için konumlandırılır. Bu sırada, yakın planda, kahverengi bir gaz maskesi takan ve başında parlak mavi renkte bir kasket bulunan bir polis memuru gösterilir. Polisin kuşandığı teçhizatlar ile Lee Allen'ın ofisinin tasarımında kullanılan renklerin benzer bir dokuda olduğu görülür. Bu durumda polis, sistemin hâkimiyetini ve gücünü korumakla görevlidir; bu nedenle polis ve Allen arasındaki ilişki, benzer renk ve malzeme dokusuyla sembolize edilir.



Görsel 128. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni

Polis, siyahi öğrencilerin barikat kurdukları kütüphaneye gaz bombası atar. Bir süre sonra gazdan etkilenen öğrenciler tek tek dışarıya çıkar ve teslim olur, fakat en son çıkan beyaz gömlekli bir öğrenci ortada bir sebep yokken vurulur. Olay yerinde bulunan ve ilk sahnede verdiği söze sadık kalan Mark, polis tetikçisini vurmak için botundan bir silah çıkarır, ancak bunu ondan önce başka biri yapar. Mark, bunun üzerine hızlı koşarak kampüsten ayrılır.

Beyaz, yeşil ve kırmızı renkler, sahnenin temel öğeleri olarak öne çıkarılırken karakter eylemleri ise arka planda kalmaktadır. Polisin sis bombasını atmaya hazırlandığı noktada, yeşil zemin, arka planda belirgin bir fon oluştururken, flu kırmızı gül ise çerçevenin köşesinde sönük bir şekilde yer alır. Bu tasarım, dikkat dağınıklığına neden olur. Odaklanılması gereken nokta, polisin sis bombasını atması veya bu eylemin sonuçları değil, davranışların ve düşünce biçimlerinin arkasındaki sebeplerdir. Antonioni'nin ifadesine atıfta bulunarak, “*Polis, bir üniversiteye girdiğinde veya kalabalıkla karşılaştığında ölüm düşüncesiyle meşgul olmaz. Çünkü yoğun işleri ve uymaları gereken emirler vardır. Aynı şekilde, avcı kuşun ölümünü düşünmez, astronotlar ise tehlikeleri bilmemelerinden değil, zamanları olmadığı için korkmazlar. Eğer bir polis ölümü düşünseydi, muhtemelen ateş etmezdi*” (Antonioni, 2007, s. 95).



Görsel 129. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 130 Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 131. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 132. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni

Mark, kampüse geldiğinde, bir grup polisin kütüphaneye sığınan siyahi öğrencilerden birini vurduğu olaya tanık olur. Bu durum, Mark'ın paniklemesine ve oradan hızla kaçmasına neden olur. Bu an, Mark'ın bir kırılma yaşamasına sebep olur, çünkü bu, onun pratikte ölüme ve şiddete tanık olduğu ilk anıdır. Mark, beklediğinin aksine henüz ölüme ya da öldürmeye hazır olmadığını fark eder. Bu karşılaşma anı, onda anlık bir boşluk ve kaybolmuşluk hissi yaratır.

Mark, olay yerinden uzaklaşmak için bindiği otobüste durgun ve düşünceli bir haldedir. Başını bir direğe yaslayarak, yeşil renkli atmosferin içinde silikleşir. Daha sonra dış mekânda olduğunda ise kırmızı renk tarafından görüntünün içinde boğularak ve belirsizleşerek tasvir edilir. Bu durum, Mark'ın içsel boşluk ve belirsizlik hissini devam ettiğini vurgular.



Görsel 133. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 134. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 135. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 136. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 137. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni

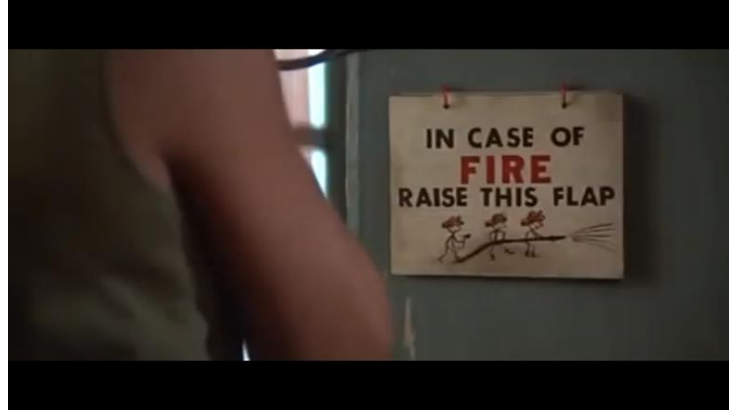
Kırmızı, yeşil ve açık mavi tonların ağırlıklı olduğu bir mekânda, yaşlı ve zayıf bir adam, sigara içmek ve uzun bir bardaktan bira içmek arasında gidip gelir; diğer yandan orta yaşlı ve iri yapılı bir çiftlik çalışanı, ayranından bir yudum alır. Bilge, sabırlı bir mal sahibi tarafından Daria'ya bir fincan kahve ikram edilir. Yeşil elbisesi ve renkli kemeriyle bir Kızılderili gibi görünen Daria, patronu Allen'e Phonex'e geç gideceğini söylemek için telefon eder. Allen bu sırada birçok iş insanıyla olan toplantısına ara verir ve Daria'yla daha rahat konuşmak için kendi odasına geçer (Allen'in eli telefona uzanırken daha önce odağa alınmış olan ses dinleme cihazları tekrar odağa alınır). Daria bu sırada arkadaşının düşünmek için iyi bir yer olarak önerdiği Glenville adlı yeri bilip bilmediğini de sorar. Allen, Glenville adlı yeri masasının üzerindeki bir dosyadan bulmaya çalışır fakat yerle ilgili herhangi bir bilgi bulamaz. Konuşmanın sonraki kısımlarında Allen, kasabanın ismini öğrenip ona dönüş yapmak için Daria'dan bulunduğu yerin telefon numarasını ister. Daria numarayı

vermek istemez: “Hayır hayır, yoksa beni yakalatacak kadar yeteneğinin olduğunu biliyorsun” der. Burada Allen’nın çölün üzerindeki hâkimiyeti vurgulanır. Nitekim Daria, konuşmanın başka bir yerinde de “içinde Ville geçiyor, çölü biliyorsun, ne demek şimdi bu?” şeklinde bir ifade daha kullanır.

Daria telefonla konuşurken, aynı zamanda duvarda asılı olan yangın söndürme yönergesini inceler; yönergede “Yangın anında püskürt” “şimdi değil, aptal, yangın anında” yazmaktadır. Cümledeki “yangın” sözcüğü kırmızı, öteki sözcükler siyah renklidir. Konuşmanın genel bağlamı içinde düşünüldüğünde; kırmızı renk, çölün geleceği hakkında bir uyarıyı sembolize eder. Amerika’nın farklı dönemlerini temsil eden bu sekanstaki insanların arasındaki ilişki, zıtlık oluşturan renk paletiyle temsil edilir. İçki içmenin huzur ve memnuniyetin bir işareti olarak görüldüğü, Daria ve onun gezgin kuşağının özgürlük olarak algıladığı ve birçok göçmenin akın ettiği Kaliforniya’ya, bu mekân üzerinden kadim olduğuna dair bir atıfta bulunulur. Allen ve iş adamlarının bulunduğu mekân ise Amerika’nın erken dönem kapitalist halini temsilen kullanılır. Her iki mekânın atmosferlerine hâkim olan renk paletleri, sekansta karşılaştırılan farklı dönemleri temsil edecek şekilde kullanılır.



Görsel 138. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 139. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 140. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni

Mark, polis memurunun vurulmasının ardından çalıntı bir spor uçakla çöle kaçar. Tesadüfen, güneş altında yanık toprakların ortasında sonsuzluğa doğru ilerleyen gri bir otomobilin içinde olan Daria ile karşılaşır. Havada Daria ile bir süre flörtleştikten sonra, Mark, üzerinde üye (member) yazan kırmızı bir önlük atar aşağıya. Ancak Daria, önlüğü kabul etmez ve Mark'a bu önlüğün ona uygun olmadığını nazikçe belirtir. Mark, bu reddin nedenini sorgular ve bu nesnenin Daria'nın özgür ve bağımsız ruhuna uymadığını öğrenir. Önlük, filmin üç yerinde anlamsal dönüşüm geçirir; İlk başta devrimci mücadelenin imgesi olan kırmızı önlük, filmin karakterlerin tanıştığı kısmında Mark ile Daria'nın arayışlarını ve aralarındaki tutkulu etkileşimi temsil eder. Filmin sonunda ise Mark'ın ölümüyle birlikte anılarının birer simgesine dönüşür. Bu renk, karakterler arasındaki yoğun duygusal bağın görsel bir ifadesi olarak işlev görür ve trajediyle sonlanan bu ilişkinin kalıcı etkisini pekiştirir.



Görsel 141. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 142. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 143. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 144. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni

Daria ve Mark, Zabriskie Point olarak bilinen bir bölgede Grateful Dead'in ünlü gitaristi Jerry Garcia'nın doğaçlaması eşliğinde ilk kez yakınlaşırlar. Bu anın ardından, birçok başka çift de çöl vadisinde ortaya çıkmaya başlar. Burada tasarlanan kolektif aşk sahnesinin; pornografik, heteroseksüel olmayan ve genital anlamda bir seks partisinden ziyade bedenlerin birleşiminden meydana gelen bir tür sanatsal performans olduğu vurgulanır. Başka bir deyişle şiirsel anlatımın imgesel yansımasıdır.

Bu sekansta manzara ve insan vücudu arasında görsel bir karşılaştırma yapılır. Figürler giderek uzanmış bir insan formuna benzeyen çölün vadileri ve yarıklarıyla hem çözülüyor hem de birleşiyor gibi görünür. Böylece insan benliğinin değişkenliğinin, değişen manzaraya yansıması gibi bu özelliğin de benliğe, yani insana eşit derecede uygulanabilir olduğunu akla getirir.



Görsel 145. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni

Açık ve koyu mavi renkli bir karavan, Zabriskie Point olarak bilinen bölgeye varırken, üzerinde bir motorlu tekne taşır. Bu karavanın rengi, daha önce Daria'nın patronunun ofisinin duvar rengiyle benzerlik göstermektedir. Karavanın içinden, kilolu bir çift iner. Ardından kamera, dondurma külahı yalayan bir çocuğa ve karavana yapıştırılmış reklam etiketlerine odaklanır. Çocuk, etiketlerle kaplı olduğundan neredeyse görünmez hale gelir. Renk kontrastları ve absürd detaylar, çöl ortamında beklenmedik nesneler ve davranışlarla birleşerek, olağandışı bir atmosfer oluşturur. Amerikan ailesinin giysilerindeki renkler, reklam filmlerindeki model ailelerin giysilerinin renkleriyle benzerlik gösterir. Her iki durumda da benzer renklerin kullanılması, ailenin yaşam tarzını ve tüketim alışkanlıklarını belirleyen etmenlere (büyük şirketler, medya-reklamcılar, televizyon ve radyo haber yayıncıları) işaret etmektedir.



Görsel 146. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 147. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 148. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni

Çölün kum rengiyle yüksek kontrast oluşturan kırmızı renkli kabinler, Daria ve Mark'ın Zabriskie Point bölgesinin park alanından arabayla geçerken sol tarafta küçük noktalar halinde görünür. Bu kırmızı kabinler, filmin sonlarında, iş adamlarının çölle ilgili planlarını gösteren haritada, kırmızı raptiyelerden oluşan hatlarla ilişkilendirilir, ki bu hatlar bir bombanın düzeneğini anımsatır (filmin sonunda Daria'nın zihninde patlatılan villa). Filmdeki farklı mekânsal sahneler, muhtemel çevresel tehditlere gönderme yapmaktadır.

Daria'nın Mark'ı çöldeki yaşama uydurma sürecinin ardından gelen sahnede, kilolu bir çift ve çocuklarının bulunduğu karavan Zabriskie Point'in park alanına girer. Bu sahne, çiftin çöldeki varlığının absürtlüğünü vurgular ve çocuğun dondurma yalaması, karavanla motorlu tekne taşımak gibi unsurlarla abeslik pekiştirilir. Ayrıca, çiftin kalkınma dürtüsünün yansıtıldığı bir durum da içerdiği söylenebilir: Adamın açık hava sineması inşa etmek gibi bir planı olduğunu dile getirmesiyle bu durum ayrıca vurgulanır.

Turist ailesinin karavanıyla uzaklaşmasını takip eden süreçte, bir polis arabasının varlığı belirir. Daria ve Mark, polis otosunu fark edince, Mark daha önce gördüğümüz kırmızı renkli ve üstünde "men" yazan tuvalet kabininin arkasına gizlenirken, Daria aynı renkte ve "women" yazan başka bir tuvalet kabininin arkasına saklanır. Mark, polise karşı eylemde bulunmak için silahını doğrultur, ancak Daria, polisle etkileşime girerek, Mark'ın şiddet uygulamasını engeller. Böylece Mark'ın polise karşı şiddet düşüncesi bir kez daha engellenmiş olur.

Mark'ın bilinci bölünmüş gibidir: Daria'nın doğada yaşam fantezisine uyum sağlamış gibi görünür, ancak Mark'ın doğayla uyumu geçmiş arzularının önünde bir engel olarak açığa çıkar. Gerçekleştirilemeyen bu arzu, canlı bir kırmızıyla sembolize edilir ve Daria'nın tutkulu doğada yaşam fantezisini temsil eder.



Görsel 149. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 150. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 151. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 152. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 153. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 154. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni

Baudrillard, grafitinin cinsiyet ve erojen bölgelerin sınırlarını aşarak bedenleri tamamen erotojenik hale getirebileceğini açıklar. Ona göre, grafiti cinsiyet sınırlarını ve erojen bölgelerin sınırlarını yok sayar, çocuğun polimorfik sapkınlığını çağırıştırır. Ayrıca, grafiti kent duvarlarını ve köşelerini, metronun vagonlarını ve otobüslerini

başı ve sonu olmayan bir bedene dönüştürür, tıpkı ilkel yazıtların (dövmelerin) bedeni tamamen erotojenik hale getirdiği gibi (Baudrillard'dan akt: Lie, 2013, s. 15).

Mark ve Daria, çalıntı uçağı sanatsal bir ifade aracı haline getirirler ve onu "neo-ilkel" bir sanat eserine dönüştürürler. Bu sanatsal eser, kanatlarına boyanmış kadın göğüsleri, penise dönüştürülmüş gövdesi ve üzerinde yazılı "Söz yok", "she-he-it" ve "Savaşa hayır" gibi öğelerle kapitalist toplumun yapay malzeme odaklı dünyasına karşı bir tür isyan olarak yorumlanabilir. Çocuk boyamalarına benzeyen ve onlara özgü yöntemlerle yapılan bu eylem, saflıklarını ve masumiyetlerini ifade etmenin bir yolu olarak görülebilir.

Mark, çıkarlarına ters olsa da "risk almak istiyorum" der ve grafiti uçağıyla polisin beklediği Hawthorne'a geri uçar. Polis, onu kampüsteki polis katili olarak algılayarak yakalamaya çalışır, ancak kendisine hiçbir uyarı yapılmadan vurulur. Mark'ın öldürülmesi, hikâyenin trajedisine işaret eder. Onun ölümü, sanatsal ifadeye ve toplumsal güçlerin baskısına karşı bir isyanın simgesi olarak yorumlanabilir. Ayrıca ölümün trajikliğini ve şiddetin etkilerini vurgulamak için Mark'ın vurulma anının detayı verilmeyip, durum belirsiz bırakılır.



Görsel 155. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 156. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 157. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 158. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni

Daria, Mark'tan ayrıldıktan sonra Carefree'ye doğru yoluna devam eder. Karşılaştığı deneyimlerden ve çölün etkisinden, Mark'ın aksine hiç etkilenmemiştir. Daria'nın "gerçeklik yolculuğu" henüz tamamlanmamıştır. Bu durum ona hayal gücünü sınırlarını zorlama ve olaylara farklı bir bakış açısıyla yaklaşma fırsatı verir.

Radyosunda çalan Mick Jagger'ın "When I'm hungry and thirsty too" (You Got the Silver) şarkısını söylediğinde, kırmızı bir elmayı alır ve yemeye başlar.

Daria, kısa bir süre sonra radyo haberlerinden Mark'ın ölümünü öğrenir. Bu haber, Daria için düşünmeye ve duygusal bir tepki vermeye yol açan bir dönüm noktası olur. Mark'ın ölümü, Daria'nın durup Los Angeles'a dönmeyi düşünmesine neden olur. Ancak, Mark'ın ölüm haberi, Daria'da, anlık bir duygusal tepki dışında, derin bir etki bırakmamış gibi görünür. Sonuç olarak, Daria yoluna devam eder.

Daria, Allen'ın iş anlaşmalarının gerçekleştiği çöl evine ulaşır. Bu ev, çöl manzarasına hâkim bir konumda, kayalara inşa edilmiştir. Daria, David Hockney'in tablolarından fırlamış gibi görünen evin yakınındaki yapay görünümlü plastik havuzu ve kenarında dinlenen kadın figürlerini fark etmeden geçer. Bu detay, evin çevresinde suni bir atmosferin vurgulanmasına ve önceden Sunnysides reklamlarındaki konsepti hatırlamasına neden olur. Daha sonra Daria, evin gölgeli, kaldırım taşlı yürüyüş yoluna bakan, granit kayalardan sızarak akan suyun altına, yeşil elbisesiyle girer ve ağlamaya başlar. Kameranin bakış açısına yaptığı kesimle birlikte, Daria'nın, iş insanlarının çöl evindeki iş konuşmalarını gerçekleştirdikleri devasa cam pencereye odaklandığı anlaşılır. Bu sırada çöl manzarası, kayalardan sızan su sesi, rüzgâr çanlarının sesiyle birleşir. Şeffaf cam pencere, iş adamlarının anlaşmalarını ve Daria'nın pastoral çöl fantezisini bir araya getirir. Ancak, bu tezatlar ve çakışmalar oldukça ürkütücü bir etkiye sahiptir.

İş insanları ile onlara hizmet eden orta yaşlı Amerikan yerlisi hizmetçi arasındaki etkileşim, sosyal sınıf ve kültürel dinamikler hakkında derinlemesine anlayış sağlayabilir. Hizmetçinin kameradan çıkması ve odak değişiklikleriyle birlikte Daria'nın yansımasının belirmesi, hikâyenin ana karakteri ile yan karakterler arasındaki ilişkiyi ön plana çıkarır. Mizansenin oluşturan kamera hareketleri, odak değişiklikleri ve yansımalar gibi unsurlar; ayrıca Daria'nın imajı, yeşil tuniği, Kızılderili aksesuarları ve doğayla olan bağı, onun yerli hizmetçiyle kurduğu ilişkiyi güçlendirir.

Daria'nın doğada yaşam fantezisi, iş adamlarını da içerecek şekilde genişletilmiş gibi görünür. Örneğin, tepeden bir açıyla çekilen sahnede; Allen ile iş adamlarının beyaz bir halı üzerindeki kahverengi ayakkabıları ve çöl projesini gösteren harita, bu genişletilmiş doğal fanteziyi yansıtır. Bu durum, doğal imgelerin ve doğada yaşamın idealize edilmesi ile modern kalkınma ve kapitalizmin eleştirisi arasında bir çelişki gibi görünse de aslında modern kalkınmanın kaygılandırıcı, derinliksiz doğasının bir başka ve son örneği olarak yorumlanabilir.



Görsel 159. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 160. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 161. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 162. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni

Allen, Daria'yı odasına yönlendirirken, dekoratif amaçla kullanılan kahverengi bir gemi dümenine dokunur. Kahverengi dümen, Allen'ın ve iş arkadaşlarının çöl ile ilgili planlarının ve Amerikan tarihinde sömürülen yerli halkların topraklarına benzer bir durumun söz konusu olacağını metaforik olarak simgelemektedir. Daria'nın endişeli yüz ifadesiyle Allen'a bakışı, bu durumu desteklemektedir.

Her şeyin farkında olan Daria, doğada yaşam fantezisinde, Amerikan yerlisinin sembolik bir figürü olarak, doğayla uyum içinde yaşayan ve idealize edilmiş bir yaşam tarzını benimsemiştir. Kendisini Amerikan toprağının bir öznesi olarak görmesi, kendi kimliğini inşa etme sürecinde, derin bir romantizm ve doğaya dönüş arzusunun yansımasıdır. Ancak, Daria'nın bu idealize edilmiş kimlik algısı, gerçek Amerikan yerlileriyle (malikanenin bodrumunda bir Kızılderili hizmetçiyle tanışırken) karşılaştığında sarsılır. Bu karşılaşma, Daria için bir uyanış anıdır. Kendisini bir

Amerikan yerlisi olarak hayal etmesi, gerçek Amerikan yerlilerinin yaşadıkları zorlukları, tarihlerini ve kültürlerini anlamakla aynı şey değildir. Daria'nın idealize ettiği yaşam tarzı, gerçek Amerikan yerlilerinin yaşam koşulları ve tarihiyle yüzleştğinde çözülür. Onlar, Daria'nın hayal ettiği pastoral yaşamın aksine, modern dünyanın marjinalleştirdiği ve hizmetçilik gibi rollerle sınırladığı kişilerdir. Daria'nın giydiği yerli Amerikan eşyaları (yeşil kemer vb.) ve benimsediği yaşam tarzı, gerçek Amerikan yerlilerinin kültürel mirasını ve kimliğini yüzeysel bir şekilde idrak ettiğinin ötesine geçmez. Bu, Daria'nın kendisini bir tür Amerikan yerlisi olarak görmesinin, gerçek Amerikan yerlilerinin yaşam deneyimleri ve kültürel bağamlarına indirgenemez bir hafiflik taşıdığını gösterir.

Daria'nın bu karşılaşma sonrası yaşadığı duygusal tepki, kendi kimlik algısının sorgulanması ve doğayla iç içe yaşam fantezisinin gerçeklikle çatışmasının sonucudur. Daria'nın aceleyle uzaklaşması, bu gerçeklikle yüzleşmenin getirdiği rahatsızlığı ve belki de kendi içindeki sahtelikle yüzleşme anını simgeler. Bu sekanstaki sözü edilen bağamlar kahverengi tonlar ile görselleştirilir.



Görsel 163.Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 164. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 165. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni

Daria, hızla malikaneyi terk ettikten sonra arabasıyla uzaklaşır, ancak bir süre sonra durup, temsili bir Sunny Dunes Corporation adlı şirketin çöle doğru genişlemiş olan adeta kayadan oluşmuş bir havaya sahip olan "hipermodern" malikanesini, telepatiyile patlatır. Daria, bu zihinsel eylemi, Amerikalı yerlilerin acı verici sömürülme duygularının, imgesel bir intikamını almak için gerçekleştiriyormuş gibi görünür. Sanki daha önce cezalandırılmamış bir sömürgeci geçmiş adına pişmanca yerine getiriliyormuş gibi algılanır.

Daria, yaşadığı huzurlu doğa fantezisinin, aslında saf şiddet içerdiğini fark eder, ancak bu iç görüye tepkisi, hala devam eden bir fanteziye karşı belirginleşir. Bu durum, ilişkisindeki son ve eksik doğal unsuru (ateş) ortaya çıkarır.

Daria, Mark'ın attığı kırmızı önlüğe dokunduğunda bir hüznün yaşar. Kırmızı önlük, Mark'ın tutkusunu ve heyecanını sembolize ederken; burada ise Daria'nın anılarını

depreştiren bir simge haline dönüşür; aynı zamanda her şeyi yok etme dürtüsünü de içinde barındırır.

Daria'nın arabayla bir süre yol aldıktan sonra durup malikaneye bakarak herşeyi havaya uçurmasıyla gerçekleşen patlama sahnesi, intikam eylemi gibi görünse de aslında şiddetten uzak bir şekilde gerçekleşir. Malikane havaya uçurulmadan önce iç mekanların garip bir şekilde insan varlığından yoksun olduğu gösterilir. Patlamalar, havai fişek gibi etkisizmiş gibi görünür ve ayrıca yoğunlaştırma amacıyla birçok kez gerçekleşir.

Patlamadan sonra gelen sekans, tüketim eşyalarının -katlanabilir sandalyelerden kitaplara kadar uzanan 1960'ların Amerikan evinin temel öğeleri ve Amerikan materyalizminin sembollerinin- havaya uçurulduğu sahnelerden oluşur. Bu sahneler ağır çekim ve parlak renkli nesnelerle doludur. Yaratılan görüntüler, Amerikalı soyut dışavurumcu ressam Jackson Pollock'ın resimlerini andırır. Pollock, düşüncelerini yansıtmanın bir aracı olarak boyayı tesadüfi bir şekilde tuvale sıçratır. Benzer şekilde, Antonioni de Daria'nın naifliğini, şiddetten uzak olan yapısını ve aynı zamanda karmaşıklığı aktarmak için görüntüyü bir tuval gibi kullanır.

Daria'nın batan güneşe doğru araba sürdüğü ve Roy Orbison şarkısının eşlik ettiği son sahne, filmin dramatik yıkım imgesine kıyasla daha ölçülü bir duygusal ton sunar. Buradaki görüntüyle eş olan Mark'ın Hawthorne'da otobüsten indiği ve çöl dağlarının ardında batan güneşi gösteren, ekranın büyük bir kısmını kaplayan bir reklam panosu ile karşılaştığı sahne, özellikle filmin dramatik yıkım imgesine kıyasla daha ölçülü bir duygusal ton sunar. Ancak bu sahne, aynı zamanda, modern Amerikan toplumunun ve tüketim kültürünün eleştirisini yapar ve Bank of America gibi büyük bir kurumun reklamı olan bu panonun (Güvenebileceğiniz bazı şeyler. "Bank of America."), ironik bir şekilde, geriye kalan tek umut olarak sunulduğu söylenebilir.



Görsel 166. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 167. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 168. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 169. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 170. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 171. Zabriskie Noktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni



Görsel 172. Zabriskie N **Tablo 3.** Zabriskie Noktası (Zabriskie Point, 1969) Filminde Renk Paletinin

Renk	Kodlar
Yeşil	Daria'nın otantik yönünü
Gri	Kapitalizmin ve aygıtlarının insan üzerindeki etkisini gösteren nesnelerin renginde görülür
Siyah	Mark'ın bireyselliğini ve ölüme karşı tutumunu gösterir.
Mavi	Teknoloji ve insan etkileşimi
Kahverengi	Tarihsel olaylarla bağ kurma ve tekinsizlik
Kırmızı	Karakterlerin Zabriskie Noktası üzerindeki eylemlerini ve Daria ile Mark'ın anılarını
Kırmızı ve yeşil	Karakterlerin olaylar arasında seçim yapmak zorunda oldukları kritik anları

Kodlanması oktası (Zabriskie Point), 1969, Micheangelo Antonioni

3.4 Yolcu (The Passenger, 1975)

Yapım: MGM için Carlo Ponti (Cinematografica Champion, Roma, Les Films Concordia, Paris ve CIPI Cinematografica, Madrid ile birlikte). **Senaryo:** Mark Peploe, Peter Wollen ve Antonioni tarafından Mark Peploe'nin öyküsüne dayanılarak yazılmıştır. **Görüntü Yönetmeni:** Luciano Tovoli. **Set:** Piero Poletto. **Kurgu:** Franco Arcalli ve Antonioni. **Kostümler:** Louise Stjensward. **Yapım Yöneticisi:** Ennio Onorati. **Yönetmen Yardımcıları:** Enrico Sannia, Claudio Taddei, Enrica Fico. **Müzik danışmanı:** Ivan Vander. **Kuzey Afrika, Londra, Münih, Barselona ve İspanya kıyılarında çekildi. 124 dakika. Oyuncular:** Jack Nicholson (David Locke), Maria Schneider (Kız), Jenny Runacre (Rachel Locke), Ian Hendry (Şövalye), Stephen Berkoff (Stephen), Ambroise Bia (Achebe), Jose Maria Cafarel (otel bekçisi), James Campbell (cadı doktor), Manfred Spies (Alman), Jean Baptiste Tiemele (katil), Angel Del Pozo (polis müfettişi), Chuck Mulvehill (Robertson).

Yolcu, Avrupa'da bilinen adıyla “Profession: Muhabir”, Michelangelo Antonioni'nin kariyerinde kayda değer bir filmidir. Her ne kadar Antonioni'nin kendi özgün senaryosuna dayanmasa da, Mark Peploe'nin Ölümcül Çıkış (Fatal Exit) adlı kitabından uyarlanan öykü, Antonioni'de derin bir yankı uyandırmıştır. Bu yankı özellikle önemlidir, çünkü Antonioni, temalarının genellikle varoluşsal soruları, yabancılaşmayı ve modern manzaralar içinde insan ilişkilerinin karmaşıklığını araştırdığı film yapımına titiz ve kişisel yaklaşımıyla tanınır.

Filmde David Locke (Jack Nicholson), ölmüş bir adamın kimliğine bürünen ve onu Afrika ve Avrupa'da dönüştürücü bir varoluşsal yolculuğa çıkaran bir televizyon muhabirini canlandırmaktadır. Bu anlatı çerçevesi, Antonioni'nin kimlik, yabancılaşma ve insanlık durumu gibi çalışmalarının merkezinde yer alan temaları, yeni ve ilgi çekici bir bağlamda keşfetmesini sağlamıştır. Nicholson'ın karakterinin varoluşsal ikilemi ve Antonioni'nin görsel hikâye anlatımındaki ustalığı -uzun çekimler ve karakterlerinin içsel durumunu yansıtmak için mimari ve manzara kullanımı- Yolcu'yu MGM ile yaptığı sözleşmeye uygun bir sonuç ve filmografisinde önemli bir parça haline getirmiştir.

Karmaşık bir yapım süreci ve başlangıçtaki negatif eleştiriler gibi zorluklara rağmen, Yolcu, yıllar içinde saygınlığını artırdı. Tematik derinliği, yenilikçi anlatı yapısı ve Antonioni'nin üslup ve felsefi kaygılarını özümseme biçimi nedeniyle, kendine has bir yer edindi. Antonioni ile senaryo yazımında başarılı bir kariyere sahip olacak Mark Peploe arasındaki iş birliği, verimli bir iş birliğiydi ve Antonioni'nin aslında kendisine ait olmayan hikayeleri uyarlama ve kişisel rezonans bulma yeteneğini vurgulayarak sinema mirasını daha da sağlamlaştırdı.

David Locke, Orta Afrika'daki (Chad) isyanla ilgili belgesel çekmeye çalışan bir İngiliz televizyon muhabiridir. Bir köye girdiğinde, köy sakinleri tarafından görmezden gelirse de, kendisini isyancıların kampına götürecek bir rehber bulur. Ancak rehber, hükümet birliklerinden oluşan bir kervan görünce kaçır. Locke, tamamen hayal kırıklığına uğradıktan sonra Land Rover'ını kuma saplanmış halde bırakarak kasabaya yaya döner.

Kaldığı otelde, daha önce tanıştığı Robert-son (Chuck Mulvehill) adlı bir yolcunun aniden kalp krizi geçirerek öldüğünü öğrenir. Locke, Robertson'a çok benzemektedir ve birkaç dakika içinde ölen adamın kimliğini üstlenmeye karar verir. Robertson hakkında bildiği tek şey bir başvuru defteri ve bir uçak biletidir: Robertson Londra, Münih, Barselona ve küçük bir İspanyol kasabası olan Osuna'ya gitmeyi planlamaktadır.

Londra'da, Locke'un karısı -şimdi dul olduğu varsayılan- Rachel (Jenny Runacre) onun anısına bir televizyon programı izler. Bu sırada, bıyığı ve koyu renk gözlükleriyle kendini gizleyen Locke, evine girer (televizyon programını kapının arkasından duyabiliriz) ve bazı kağıtları alır. Bir Avis arabası kiraladığı Münih havaalanına geçer. Şaka yollu, ayrıca kehanette bulunurcasına, arabayı "hayatımın sonuna kadar" saklayacağını söyler. Bir bagaj dolabında deri bir zarf bulur (anahtar Robertson'ın eşyaları arasındadır); zarfın içinde çeşitli askeri silahların resimleri vardır.

Kiraladığı arabayla bir düğün arabasını takip ederek güzel bir barok kiliseye gider, burada töreni izler. Daha sonra kilisede kendisine iki adam yaklaşır: Çadlı bir isyancı

lider olan Achebe (Ambroise Bia) ve Alman bağlantısı. Havaalanında onları tanımadığı için başkaraktere şaşkınlıklarını ifade ederler, ancak silah anlaşmasını kabul ederler ve ona yüklü miktarda para verirler.

Rachel, Londra'da, Locke'un programlarından seçmeler yaparak bir Locke portresi oluşturmaya çalışan yardımcısı Knight'ın (Ian Hendry) stüdyosunu ziyaret eder. Rachel, filmdeki görüntülere karşı pek hevesliymiş gibi görünmemektedir; Knight'a; Locke'un idealizmden ve hatta gerici liderlerle olan ilişkilerinde dürüstlükten yoksun olduğunu söyler.

Barselona'da bir restorana geçeriz: Çadlı bir diplomat ve birkaç haydut, Achebe'yi kaçırmaya (ve muhtemelen öldürür). Locke, Achebe'yle ("Daisy" kod adıyla) Umbraculo adlı gizli bir bahçede buluşması gereken Barselona'ya varır, ancak Achebe gelmez. Rachel, Londra'da sevgilisinin evinde, Locke'un ölümüyle meşguldür: Onunla ilgili bir tür önsezisi vardır. Bu arada Knight, Robertson'a; Locke'un son anlarını sormak için Barselona'ya gitmiştir. Locke onu Ramblas'ta görür ve önce bir ayakkabı boyacısına, sonra da Gaudi'nin Palacio Güell'i olduğu ortaya çıkan tuhaf bir binaya doğru hızla geri çekilir. İçeride, Locke, Kız'ı (Maria Schneider) Bloomsbury'de bir bankta, onu ilk gördüğü zamanki duruşuyla kitap okurken fark eder. Kız, bir mimarlık öğrencisidir. Locke, başka bir araba kiralamak için Avis'e gider ve Knight'ın Robertson'a bıraktığı bir mesajı öğrenince şaşkına döner. Kız'ı bulma umuduyla bir başka Gaudi yapısı olan La Pedrera apartmanına koşar. Garip çatısında, Kız'la karşılaşır ve ona kendisini arayan birinden kaçmak istediğini açıklayarak, bavulunu otelden almasını ister. Kız kabul eder, sonra çantasını toplar ve onunla birlikte ayrılır.

Yolda, Kız, Locke'a neden kaçtığını sorduğunda, Kız'a arkasına bakmasını söyler: yol, geçmiş, arkalarında uzanmaktadır. Sahil boyunca pastoral bir yolculuğun tadını çıkarırlar.

Bu sırada Rachel, Locke'un eşyalarını almıştır; pasaporttaki fotoğraf, kocasına değil Robert'a aittir ve Locke'un hayatta olduğunu anlar. Knight, Robertson'ı bulamadığı için Çad konsolosluğunda onu sorgular; Çadlı diplomat, elbette durumla

çok ilgilenir ve adamlarına Rachel'ı takip etmelerini emreder, Rachel'in onları silah kaçakçısına götüreceğine inanmaktadır. Rachel, diplomatın güvenilmez olduğunu anlayarak hata yaptığını ve Locke'u tehlikeye attığını fark eder.

İspanya'ya uçar ve İspanyol polisiyle temasa geçer. Almeria'da Locke ve Kız bir otele yerleşirler. Locke, Rachel'in bir telefon kulübesinde görüşme yaptığını görmesi üzerine Kız'la birlikte aceleyle arabaya atlar ve çılgınca kırlara doğru giderler. Bir barikattan kaçtıktan sonra, arabanın yağ karteri hasar görür ve bu nedenle arabayı terk etmek zorunda kalırlar.

Locke, tüm bu maceradan vazgeçip Tanca'ya gitmeye karar verir, ancak Kız onu Osuna'daki randevusuna devam etmeye teşvik eder: "Bu randevuları Robertson verdi," der. Locke buna "Robertson öldü" diye karşılık verir. Kız "Ama sen değilsin," diye cevap verir. Locke, sonunda Kız'ın ısrarına dayanamayarak kalmayı kabul eder, ancak onu bir otobüsle gönderir.

Locke, Hotel de la Gloria'ya vardığında, "karısının"(Bayan Robertson'un) kendisinden önce geldiğini fark eder: bu Kız'dır. Yatağa uzanmış, ona kırk yaşına kadar kör olan ve sonra görme yetisini geri kazanan bir adam hakkında iç karartıcı bir hikâye anlatır; Köre dünyanın ne kadar çirkin olduğu hiç söylenmemiştir ve gözleri açıldıktan üç yıl sonra kendini öldürmüştür. Kız, hikayenin ardından gitmesinin daha iyi olacağını söyler, dışarı çıkar ve otelin önündeki geniş caddede gelişigüzel yürümeye başlar. Kamera pencereye doğru uzun ve yavaş bir yolculuğa başlar. Kamera usulca ilerlerken, Locke'un yüzü kameranın dışına çıkar. Çok geçmeden tek görünen şey ayakları olur ve onlardan da pencereye yaklaşıldıkça uzaklaşılır. Kamera ilerlemeye devam ederken siyah bir Citroën yanaşır ve içinden, iki Çadlı ajan iner; biri otele doğru ilerlerken diğeri de Kız'a doğru yaklaşır, sanki onunla flört etmek ister gibidir ama Kız'ın buna hiç niyeti yoktur. "Bir şey düşüyor, bir sandalye, metal sürtünmesi, muhtemelen bir silah" gibi boğuk sesler duyulur. Olaylar gizemli bir atmosferle dolup taşarken, Çadlı ajanların gelişiyi birlikte gerilim artar. Kameranin gözünden, olayların içine çekiliriz ve odadaki gizemli sesler, izleyiciyi daha da meraklandırır. Çadlı ajanların hareketleri, ortamın gerginliğini artırır ve izleyiciyi

olayların gerisinde kalmaktan ziyade hikâyeye daha fazla dahil eder. Ancak artık kamera pencereden (parmaklıkların arasından!) geçmiştir ve odadan gelen sesler önce boğuklaşır, sonra da dışarıdan gelen seslerle örtülür; Geçen bir kamyon, bir radyo, bazı bağırışlar. Bir sürücü eğitim arabası etrafta dolaşmaktadır. Sonra bir polis arabası belirir; Rachel, Knight ve iki polis otelin girişine doğru koşarlar. Sonunda, tam bir döngü yaptıktan sonra, kamera otelin dışına doğru ilerler ve parmaklıklı pencereden Locke'un yataktaki yüzüstü yatan cesedine odaklanır. Bir polis Rachel'a onu tanıyıp tanımadığını sorar; Rachel onu hiç tanımadığını söyler. Polis Kız'a onu tanıyıp tanımadığını sorar ve Kız evet der. Film, alacakaranlıkta Hotel de la Gloria'nın sakin bir görüntüsüyle, “Antonioni'nin 'natürmortlarından' bir başkasıyla, gerçekleşmiş ve tortusunu bırakmış önemli ve tarifsiz bir şey duygusuyla gizemli bir şekilde yankılanarak sona erer.” (Chatman, 1985, s. 182-185).

Locke, Afrika'da bir örgüt ile röportaj yapmak ve örgütün bulunduğu yere götürülmesi için bir rehberle ihtiyaç duymaktadır. Bu arayış sırasında, terzi dükkânı olduğu anlaşılan bir mekâna girer. İçeride, sağlı sollu oturan iki koyu tenli beyaz kandura giymiş adam, odanın iç kısmında koyu siyah güneş gözlükleriyle dikkat çeken bir başka koyu tenli kişi ve onun yanında oturan yüzü dahi görülmeyen yine beyaz kanduralı bir başkası tarafından karşılanır. Locke, içeri girdiği anda bu kişilerin dikkatini çekmiş olacak ki, önce yüzü görünmeyen ve ardından siyah gözlüklü kişi dışarıya çıkarılır. Kalanlardan biri, sigara için beden diliyle istekte bulunur ve daha sonra Locke'un, kendisini takip etmesi için, aşağılayıcı bir tavırla -parmaklarını sıklatarak- işarette bulunur.

Bu sahnede Locke, kırmızı ekose gömleği ve damla şeklindeki gözlüğüyle dikkat çeker ve bu insanlar arasında belirgin bir şekilde öne çıkar. Özellikle mekânın açık yeşil renkli kapısını açtığında, kendisi bu sahnenin fonunu oluşturur. Ekoseli kırmızı gömlek ile yeşil renk arasındaki tezatlık, Locke'un koyu tenli kişilerle arasındaki tezatlıkla benzerlik gösterir.

Koyu mavi renk, kişilerin gerilla hareketiyle olan ilişkisini ve örgütün eylemlerini temsil etmek için birçok sahnede kullanılır. Özellikle bu sahnede, terzinin diktiği

elbisenin kumaşının koyu mavi olması dikkat çekicidir. Çünkü mavi renk, filmin ilerleyen sahnelerinde, örgütle ilişkilendirilen gelişmelere işaret eder. Örneğin; terzinin diktiği elbisenin kumaşının koyu mavi olması, Land Rover'ıyla başka bir koyu tenli kişiyle görüşmeye gittiği sahnede, Locke'a çay ikram etmek için kullanılan çaydanlığın da koyu mavi olması gibi detaylar, koyu mavi rengin, karakterlerin örgütle olan ilişkilerini temsil etmek için kullanılmıştır.



Görsel 173. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 174. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 175. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

David Locke, Afrikayla ilgili belgesel çekimi için gerillalarla röportaj yapma girişiminde bulunur, ancak bölgedeki birçok engel nedeniyle başarılı olamaz. Ardından, Land Rover'ı kuma saplanır ve tüm çabalarına rağmen aracı saplandığı kumdan çıkaramaz.

Bu olaylar sırasında, David, sorunlarla boğuşurken ve çaresizlik içindeyken deveye binmiş bir Afrikalıyla karşılaşır. Bu kişi, çölde bile sorunsuz bir şekilde yaşam sürmenin ve deve gibi koşullar için en ideal seyahat yöntemini benimsemiş olmanın temsilcisidir. Antonioni, bu manzarayla, “modern insanın” karmaşık sorunlarla başa çıkmak zorunda kalmasını ve basit, probleminden uzak bir yaşam tarzını karşılaştırır. David'in gökyüzüne bakarak “Pekâlâ, umurumda değil.” sözünü tekrar etmesi, içsel bir krizi ve belki de hayatındaki büyük bir kırılma anını temsil eder. Bu durum, başka birinin kimliğini almanın cazibesine bir temel oluşturur.



Görsel 176. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 177. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 178. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 179. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 180. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 181. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Kavurucu bir çöl atmosferinden sonra David, otele bitkin ve tükenmiş bir halde gelir. Otel görevlisinden odasına su getirmesini ister. Bu arada otelin mavi duvarları, serinlik ve soğukluk havası yaratır (Robertson'ın ölümü karşısında gösterilen soğukluk.). David, durumu hissetmiş olmalı ki komşusunun odasına gider ve Robertson'ın ölü bedeniyle karşılaşır. David Robertson'ın yüzüstü olan ölü bedenini çevirir ve yüzüne doğru eğilir; o arada Robertson'ın seyrek saçlarının vantilatörün esintisinden hafifçe uçtuğu detayı dikkat çeker. Daha sonra David pencereyi açar; bu sırada mavi gök yüzünün ve hafif kırmızı çölün kesiştiği yerden bir keçi sürüsünün geçtiği görülür. Ardından David'in bakış açısında olan kamera, önce Robertson'ın sandalye üzerinde duran mavi gömleğine ve kahverengi ayakkabısının asılı olan tekine bir pan hareketiyle yönelir; ardından Robertson'ın kişisel eşyalarına odaklanır. Locke bu kişisel eşyalarından pasaportu, "Münih 58 nolu kasa" yazan bir bileti ve ardından

giysiler arasında duran silahı inceler; ardından kendi ekose gömleğini Robertson'ın mavi ceket benzeri gömleğiyle değiştirir. Az sonra çerçevenin arkasında Robertson'ın yatak üzerinde serili bedeni görülür, ön tarafında ise açık yeşil renkli duvar ve ortada Locke: resepsiyondan uçuşlarla ilgili bilgi alır. Buradan sonra Antonioni, geriye dönüşler ve kimlik değişimi gibi unsurları kullanarak hikâyeyi ilerletir.

Locke ve Robertson arasındaki kimlik değişimi, Locke'un Robertson'ın kimliğini üstlenmesi ve onun hayatına adım atmasıyla gerçekleşir. Bu değişim sadece fiziksel bir dönüşüm değil; aynı zamanda Locke'un kişisel ve içsel bir değişim geçirmesine de yol açar. Ayrıca, bu sahnede, kimliğin kırılganlığı ve değişkenliği, bireysel tarih ve hafızanın kişiliği nasıl etkilediği gibi konular da sorgulanır.

Geriye dönüş tekniklerinin yanı sıra renk kullanımı da görüntünün estetik ve anlatının temel öğelerinden biri olarak öne çıkar. Özellikle mavi rengin, Robertson'ın geçmiş yaşamı ve Locke'un, ondan miras kalan geleceği yaşaması gibi simgeler minvalinde kullanılması da dikkat çeker. Sekansın devamında, Locke'un arkasındaki duvarda asılı olan mavi gömleğin görüntüsünün, Robertson'ın, Locke'un Uher teybinden gelen sesiyle eşleştirilmesi sağlanır. Aynı sahnede, Locke'un pencereden dışarıya bakma anında yapılan kaymayla, Robertson'ın mavi gömlekle ve Locke'un ekose gömlekle ortaya çıkması sağlanır, böylece geçmişe bir yolculuk yapılır. Bu sahne, ikisinin tanıştıkları ve aralarındaki diyaloglar aracılığıyla geçmişleri ve kişilikleri hakkında bilgi edinildiği bir anda izleyiciye sunulur: Locke'un karmaşık hayatı ve Robertson'ın daha sakin yaşamı gözlemlenir. Locke'un karmaşık hayatını ekose gömleği (Dipnot olarak gelecek: Ekose deseni, genellikle renkli çizgilerin düzenli aralıklarla kesiştiği kareler oluşturur ve genelde kırmızı, siyah, beyaz gibi kontrastlı renklerle tanınır. Ayrıca İskoçya'dan gelmiş bir desen türüdür, bu yüzden bazen “İskoç deseni” olarak da adlandırılır. Bu desen, klasik ve zamansız bir tarza sahip olmasıyla dikkat çekicidir.) temsil ederken, Robertson'ın sakin hayatını ise sade mavi gömlek simgeler. Buna ek olarak, ilerleyen sahnelerde mavinin (mavi gömlek), Robertson'ın kimliğiyle ilişkilendirilmek üzere kullanıldığı görülür.



Görsel 182. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 183. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 184. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 185. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Locke ile Robertson arasındaki konuşma kayıtları, önce sahne dışından gelen seslerle sunulur; daha sonra kamera, ses kaynağına yaklaşarak Locke'un Uher teybini gösterir. Teyp, kahverengi bir çantanın açık kapağının içinde ve kırmızı bir sandalyenin üstünde yer alır; hemen yanında ise kapalı ve tozla kaplı siyah bir çanta bulunur. Bu eşyalar daha sonra konsolosluk tarafından Locke'un eşi Rachel'e teslim edilir. Siyah çanta, Locke'un geçmişine ait bilgilerle ilişkilendirilir. Siyah çantanın gösterildiği sırada Locke, pasaportların fotoğraf değişimlerini yapar. Kırmızı (sandalye), gazeteci kimliğinin ortaya çıkardığı dinamikleri ve çatışmaları çağırır.



Görsel 186. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 187. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 188. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 189 Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 190. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Bloomsbury'de görüldüğü sırada Locke, Robertson'ın kimliğinin sembolü olan mavi gömleği giymektedir. Bu noktada, daha sonra tanışacağı ve filmin hiçbir yerinde ismi belirtilmemiş olan kadın ile (Maria Schneider) karşılaşır. Kadın, park bankında otururken bir kitap okumaktadır ve dikkat çeken parlak yeşil renkli bir elbise giymektedir. Güneşin yüzüne vurması için başını arkaya yaslayan kadın, bu esnada kamera tarafından takip edilir. Kamera, kadının yeşil giysisinden çıkarak arkadaki yeşil kaplı manzaraya odaklanır, bu da kadının giysisi ile parkın yeşilliğinin birleşerek bir bütün oluşturma halini sağlar. Locke'ın kimlik değiştirdiği odanın duvarındaki yeşil ile mavinin bir arada bulunması, bu sahnede, tesadüflere, olasılıklara işaret eder.

Michelangelo Antonioni'nin montaj yaklaşımı, kübist bir mantıkla şekillenir. Antonioni, görüntüleri parçalayarak izleyicinin bunları bir araya getirip yeniden anlamlandırmasına olanak tanır. Özellikle mavi gömlek ve yeşil duvar gibi detaylar, filmde ilerleyen olayların iç içe geçmiş bir şekilde planlandığını ve bu renk kombinasyonlarının izleyiciye önemli ipuçları sunduğunu gösterir. Bu yaklaşım, izleyicilerin, filmin karmaşıklığına derinlemesine dalmalarını sağlarken, aynı zamanda Antonioni'nin sinematik diliyle, hikâyenin katmanlarını ve bağlantılarını ortaya çıkarır.



Görsel 191. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 192. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Locke, bıyığı, koyu renk gözlükleri ve koyu yeşil gömleğiyle kimliğini örtbas ederken, evine doğru yürüdüğü sırada, yanından, takım elbiseli ve mavi bir çanta taşıyan adam geçer. Evde kimsenin olup olmadığını kontrol etmek için zile basar; tam bu sırada komşu evden, yine koyu mavi elbise giymiş ve büyük turuncu bir çöp kovası taşıyan bir hizmetçi çıkar. Locke, hizmetçi gitmeden önce saklanır ve o uzaklaştığında, kendi evine girmeden önce, görülmediğinden iyice emin olur. Bu sırada, rüzgârın bahçedeki yemyeşil ağaçları savurmasıyla duyulan hışırtı, Locke'u bekleyen hayatın pek de güvenli olmadığına işaret eder gibidir.

Locke'un gözü, yatak odasına takılır. Odak, koyu kırmızı koltuk ve üstünde Locke'un gömleğiyle aynı renkte olan zümrüt yeşili olan şala çekilir. Locke, odayı tararken bir şeyi anımsarmış gibi bir ifade takınır- belki de eşiyle olan bir anısıdır-. Aradan Locke'un dikkati yatak üzerinde duran gazete çeker: "Gazeteci ve yazar David

Locke salı günü 37 yaşında aniden öldü.” yazan haberi okur ve gazeteyi umarsızca yatağa geri bırakır. Burada yapılan bir kesmeyle, kamera, Locke’un pencereden dışarıya baktığını gösterir ve ardından odadan çıkarken duvara asılı olan bir nota odaklanır. Notta: “Bugün neredeydin? Yarın öğleden sonra Ossington Caddesi’nde? Seni seviyorum Stephen” yazar. Ardından Locke, çalışma odasından bazı kağıtları alır ve evi terk eder.

Bu sekanstaki mavi renk (mavi çantanın ve hizmetçinin mavi elbisesi), Locke’un edindiği kimliği benimsemeyeceği temsilini taşır. Filmin başında görülen mavinin de benzer anlamlarda kullanılması dikkat çekicidir. Locke, Afrikalı insanlarla (dil engeli) iletişim kuramaz ve isyancılar siyasi olarak muhatap alınmaz. Bu durumlar hep mavi renkle sembolize edilir. Yeşil ve kırmızı ise sanki geçmişini temsil eder.



Görsel 193. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 194. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



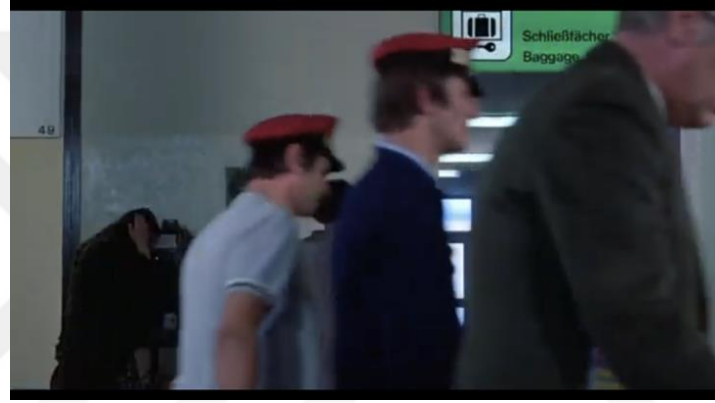
Görsel 195. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Kamera, üstünde “Mietvagen car rental” yazan yeşil bir tabeladan, çocuklu bir ailenin kucaklaşma anlarını gösteren bir başka tabelaya tilt yapar ve sola doğru bir kaydırma hareketiyle Locke’un kırmızı elbise giyen satış temsilcisi kadınla olan konuşmasına odaklanır. Locke hayatının geri kalanına dair bir planı olmadığını belirtir. Kadının “Arabayı nerede bırakacaksınız?” sorusuna karşılık “Bilmiyorum” cevabını verir. Ardından “Nereye gidiyorsunuz?” sorusuna da “Karar vermedim.” şeklinde cevap verir. Daha sonra arabayı bırakması gereken bir nokta belirlemesi gerektiğinde, stant üzerindeki listeye bakarak spontane bir şekilde, Yugoslavya’yı seçer. Arabayı ne kadar süre için kiraladığına dair soruya verdiği cevabı ise daha kilit bir noktaya işaret eder. Bu cevap şöyledir: “Hayatımın sonuna kadar.” Kısa bir süre sonra öleceği göz önünde bulundurulursa, Locke’un bunu hissetmiş olabileceği izlenimi yaratılır. Achebe ve araçtaki diğer kişi, sekansın tam bu noktasında belirir ve Locke’un onlarla bağlantı kurmadan oradan ayrılmasına oldukça şaşırıp kendisini takibe alırlar.

Sahnede renkler, özellikle turuncu, görece parlak ve yapay bir görünüme sahiptir. Bekleme salonundaki sandalyelerin önceki hizmetçinin elindeki çöp kovasıyla aynı renk (turuncu) olması, sahneler arası devamlılığı sağlarken aynı anda Afrika’daki siyasi çatışmalar da bu renk üzerinden temsil edilir. Örneğin isyancı lideri Achebe, Barcelona’da, Afrika diktatörünün turuncu giyimli iki adamı tarafından kaçırılır.



Görsel 196. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 197. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Locke, Robertson'nın sandığındaki belgeleri almaya geldiği sırada, pencereden bir ışık huzmesi üzerine yansır. Bu ışık huzmesi, sahnenin atmosferine gizem ve dikkat çekicilik katarken, çerçevenin ağırlık noktasını oluşturan bir diğer unsur da duvarın maviliği ve ortasında duran beyaz çerçeveye sahip olan kapıdır. Mavi renk, Locke'un çöldeki kırılma anından sonraki otele dönüşü sırasında görülür. Ancak, bu sahnedeki mavi, önceki sahnedeki maviye nazaran daha açık ve soluktur. Beyaz renk, Locke'un (Locke beyaz gömlek giyer.) yeni hayatının başlangıcına işaret ederken, mavi renk ise Robertson'dan kalan bağlantıları ve tehlikeleri temsil eder. Örneğin, Robertson'nın eşyaları arasında silahların listesi çıkar ve böylece onun hayatına dair ilk bilgiye böylece ulaşılır.

"Kabul edilebilir bir kompozisyon yaratmak için onların asıl renklerini değiştirmek ya da ortadan kaldırmak zorunda kalıyorum. Diyelim, mavi bir gökyüzümüz var. Onun işe yarayıp yaramayacağını kim bilir? Ya da ona

ihtiyacım yoksa, nereye koyabilirim? Dolayısıyla, ihtiyacım olan bütün renkleri uygulayabileceğim nötr bir zeminin için gri bir gün seçiyorum: bir ağaç, ev, gemi, araba, telgraf direği. Üzerine renk uygulanacak bir parça beyaz kâğıda sahip olmaya benziyor bu." (Cardullo, 2011, s.79).

Antonioni, seçimlerindeki özgürlüğü ve nihai kompozisyonunun nasıl şekilleneceğini belirleme yetkisini burada vurgular. Beyaz kâğıdın temsil ettiği boşluk, Locke'un hayatındaki değişimin ve yaşam pratiğinin diğer renklerle nasıl doldurulacağını gösterir.



Görsel 198. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheleangelo Antonioni

Locke, Münih'teki kiliseye gireceği sırada, kırmızı çiçeklerin dikili olduğu bir mezara -geçmişine bakar gibi- göz atar. Daha önceki sahnede görülen kırmızı ve yeşil, burada canlılığını kazanır, fakat Locke'un geçmişini temsil eden bu renkler, kilise içinde neredeyse siyah ve beyaza dönüşür; kırmızı hariç.

Locke'un barok kiliseye girişini takip eden kamera, nihayet kilisenin içine odaklandığında, sağa doğru bir kaydırma hareketi yapar ve töreni izleyenlerin yüzlerini yakın çekimle tek tek gösterir. Kişilerin yüzlerinde tuhaf bir ifade gözlenir: Bu, ölümün karşısındaki sessizliğe benzer. Ardından tören bittiğinde, rahip önden yürür, arkasından gelin ve damat. Rahibin kucağında tuttuğu kitap ve altar çocuğun elbisesindeki kırmızı renk detayı, beyazın etkisiyle ön plana çıkar. Bu detaylar, kırmızı bir anıyı çağırıştırır. Locke, köşeye çekilip, gelinle damadın tebriklerini izlerken, birdenbire sahne Londra'daki evinin ön bahçesine geçer. Burada Locke, yaprakları,

eski kartonları, giysileri ve hatta bir sandalyeyi de içeren çeşitli eşyaları yakar ve bu durumu yok edici bir mutluluk ifadesiyle izler. Bu sahne, Locke'un hem genel olarak evlilik kavramına hem de kendi evliliğine dair eleştirel bir bakış açısını temsil ediyor gibi görünmektedir. Rachel, eşinin bu beklenmedik ve şaşırtıcı davranışını görünce, şaşkınlıkla ve tedirginlikle dışarı koşar. Ancak, sonraki sahnede, Rachel'ın giyinmiş bir şekilde ve ne ateşi ne de Locke'u görebileceği bir noktadan bahçeye baktığı görülür. Bu noktada, Rachel'ın, Münih'te Locke'un onu düşündüğü anı telepatik bir şekilde ya da tesadüfen anımsamasıyla, şimdiki zamana dönüş yapılır. Rachel'ın, Locke'un hala hayatta olup olmamasına dair herhangi bir bilgisi yokken, bu eski olayı hatırlaması, hikâyenin gidişatı bakımından dikkat çekici bir yerde durur.

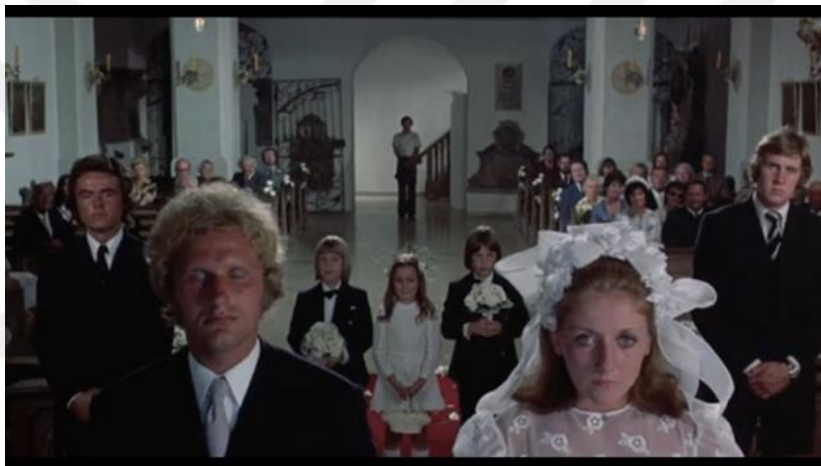
Sekans, Locke'un, misafirlerin gidişiyle beraber ezilen bükülen beyaz çiçeklere basarak ilerleyen ayaklarına yapılan yakın çekimle devam eder. Burada beyazın yeni bir başlangıcı temsil ettiğinden yola çıkarak; yere atılan ve kirletilen beyaz çiçeklerin hem bu başlangıcın sonunu hem de kirlenmişliği temsil ettiği düşünülebilir. Nitekim bu çekimden hemen sonra; Kilise, para ve askeri belge alışverişi yapılan siyasi bir mekâna dönüşmüştür ve bu durum dinin sömürgecilğe hizmet ettiği, çetrefilli politik olaylarla ilişkilendirilir. (Locke'un Achebe ile olan diyaloglarından Avrupa'nın Afrika diktatörünü desteklediği anlaşılır.)



Görsel 199. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 200. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 201. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 202. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Rachel'ın anısına dayanan Locke'un Afrikalı liderle gerçekleştirdiği röportaj, geriye dönüşle izlenir. Locke, televizyon muhabiri olarak, sorularına şüpheli cevaplar veren liderin cevaplarını kabul eder. Locke'un röportaj sırasında gösterdiği pasiflik daha sonra Rachel tarafından eleştirilir.

Locke'un, röportajı kaydeden kamerası gerçekleri çarpıtır. Gerçek görüntü, medyanın, olayları nasıl seçici ve yanıltıcı bir biçimde sunduğunu gösterir. Afrikalı lider, görüntüde sakin, bilgili ve güven verici bir şekilde görünse de gerçek çekimler olayları farklı bir perspektiften gösterir. Antonioni, kamera ile yaptığı 180 derecelik kaydırma ile Locke'un video çekiminin sadece küçük ve yanıltıcı bir seçimden ibaret olduğunu gösterir. Liderin önce barışın tesis edildiğini ifade etmesine rağmen, etraftaki askerlerin, polislerin ve hizmetçilerin konumlanması, bu iddianın yalanlanması gösterir. Bununla birlikte, önceki sahnede de (sekansın gelecek zamanı temsil ettiği düşünülürse) isyancıların lideri silah satın alır. Ayrıca kamera, Rachel'ın yüzüne döndüğünde, hikâyenin tamamının anlatıldığı ironik bir sahne ile bu çelişki desteklenir.

Rachel'ın koyu yeşil tonlardaki elbisesi, doğayla bütünleşmesini sağlar ve onun özgürlüğe ve dürüstlüğe olan bakış açısını temsil eder. Yeşilin benzer anlamda kullanımı, Locke'un ilk defa kızla karşılaştığı sahnede de olur. Kız, bu sırada yeşil bir elbise giyer ve o esnada doğayla bütünleşme anındaki doğallık dikkat çeker. Locke ise takma bıyık ve ona ait olmayan bir kimlik ile ortalıkta dolaşır. Dolayısıyla karakterlerin yaşam karşısında takındıkları tavır, özellikle kadın için yeşil renk seçilerek temsil edilir.



Görsel 203. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 204. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 205. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 206. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Söz konusu sahnede, Locke'un yaşlı biriyle karşılaştığı an betimlenir. Locke, bu buluşmada, açık mavi bir gömlek ve koyu mavi pantolon tercih eder. Bu tercih, öyküde önemli bir dönüş noktasına işaret eder: Locke, Yugoslavya'ya yapmayı planladığı seyahati iptal ederek, Robertson'ın yerine geçip onun planlarını uygulama kararı alır ve bu bağlamda Barselona'da Daisy ile görüşmek üzere bulunur. Parkta otururken yaşlı bir adamla tanışır ve ona beklenen bir kişinin gelmediğini aktarır; yaşlı adam ise çocuklar hakkındaki düşüncelerini ve sonrasında diğer anılarını paylaşır. Locke'un bu sahnede giydiği açık mavi gömlek, Robertson'ın kimliğine bürünme ve onun planlarını devralma kararını sembolize ederken, koyu mavi pantolon, bu dönüşümün altını çizer. Gömleğin giyilme zamanlaması, Locke'un hikâyedeki yolculuğunda kritik bir evreye ulaştığı, vurgulayıcı bir öge olarak öne çıkar.



Görsel 207. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Umbraculo'da "Daisy"yi başarısız bir şekilde arayan Locke'un bu girişimini takiben, hikâye, televizyon stüdyosuna ve burada mavi bir elbise giymiş olan Rachel'a geçiş yapar. Bu sahne, Locke'un daha önce planlanmamış görüntülerinin devamını arayan bir bağlamda yer alır. Rachel, otelde kalmakta olan Robertson ile bir görüşme gerçekleştirmek istediğini belirtir ve bu bağlamda, onunla iletişim kurabilmesi adına Knight'tan yardım talep eder.



Görsel 208. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Rachel'in sevgilisinin evinde bulunduğu anlarda, kırmızı ve yeşil renklerin bir kez daha öne çıktığı görülür; Rachel'in giydiği sabahlık, bu renklerde tasarlanmıştır. Bu renklerin daha önce, Locke'un, kendi evine izinsiz giriş yaptığı bir anda, yatak odasında bulunan bir sandalyenin döşemesinde ve üzerine bırakılan şalda, daha koyu tonlarıyla kullanıldığı bilinmektedir.

Bu sahnede, Rachel'in sevgilisiyle geçirdiği zaman içinde, odaklanmakta zorlanması gösterilir; zira içinde, Locke'un hâlâ hayatta olduğuna dair bir his uyanmıştır. Bu duygusal durum, onu Robertson'ı bulma çabasına iter. Bu amaçla, Martin Knight'a telefon açarak Robertson'ın konumuna ilişkin bilgi edinir. Böylelikle, Rachel'in, Locke'a ulaşma çabası ve bu sürecin gelecekteki safhalarına yavaş yavaş ilerlemesi, kırmızı ve yeşil renkler aracılığıyla simgesel olarak betimlenir; bu renkler, Rachel'in, Locke'un hafızasının bir parçası olduğunu ve bu sürecin iç içe geçmişliğini vurgular.



Görsel 209. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Film süresince Locke'un sürekli bir yolculuk halinde olduğu gözlemlenir. Locke, daha önce kiralamış olduğu aracın bakımı için Avis'e geldiğinde, kamera, zeminin kırmızı olduğu ve üzerinde devasa bir beyaz "A" harfinin yer aldığı duvarı tarayan bir kaydırma hareketi yapar ve ardından Locke'a odaklanır. Bu kamera hareketi, Locke, ilk defa aracı kiraladığında da kullanılmıştır; ancak orada, soldan sağa olan çekim, burada sağdan sola doğru gerçekleşir. Bu şekilde, ilk sekansta başlayan döngü, buradaki çekimle bir tamamlanma bulur. Knight'ın Robertson için bıraktığı mesaj sebebiyle bozulan aracının yerine yenisini kiralamayı tercih etmeyen Locke, kendisi için yeni bir rota belirler. Yolculuğuna genç kadınla devam eder. Bu noktada, hikâyenin akışını değiştiren yan olayların birbirine nasıl bağlandığı ve Locke için belirli tehlikelerin varlığının altının çizildiği görülür. Özellikle, döngünün başlangıcında (arabanın kiralandığı sahne) kullanılan açık kırmızı renk, bu sekans içerisinde daha koyu bir ton almıştır. Bu ton değişimi, Locke'un üstlendiği kimliğin ona beraberinde getirdiği ve artarak devam eden, içinden çıkılmaz sorunları simgelemektedir.



Görsel 210. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Locke ve kadın, her iki yanı ağaçlarla çevrili, ağaç gövdelerinin beyaza boyandığı bir yolda ilerlerken, kadının Locke'a yönelttiği “Neden kaçıyorsun?” sorusuna Locke'un verdiği “Ön koltuğa arkanı dön.” yanıtı, onların varoluşsal bir çıkmaza doğru yol aldıklarını simgeler. Kadın, Locke'un talimatı üzerine, arkalarında kalan, boş ve sonsuza dek uzanıyor gibi görünen yolu gözlemler. Bu sahne, değişim ve kimlik arayışı arasındaki karmaşık ilişkiyi temsil eder; burada değişim, bireyin kendini yeniden konumlandırmasını ifade ederken, kimlik değişikliği, gerçek kimliğin bulunmasını garanti etmez. Filmdeki bu an, geçmişten kaçış ve gelecekteki arayış arasında bir denge noktası oluşturur ve varoluşsal bir zenginlik sunar. Locke, kendini sürekli olarak her şeyden kaçan bir birey olarak tanımlasa da geçmişiyile ve kültürel mirasıyla yüzleşmeden bu kaçışın mümkün olmadığını altını çizer.

Bu varoluşsal temalar, özellikle Locke'un kaçtığı özel belirsizliklerle- bir eşten, bir evden, evlat edinilen bir oğuldan, prestijli bir işten ve bu ilişkilerin oluşturduğu bağlardan- daha da derinleşir. Kadının "Neden kaçıyorsun?" sorusuna Locke'un verdiği cevap, geriye dönüp baktığında hiçbir şeyin olmadığını, yani arkasında bıraktığı hayatın artık var olmadığını simgeler. Bu bağlamda, Locke tarafından önerilen hiçlik ve geleceğe yönelik arayış, beyaz renkle; silmeye çalıştığı geçmiş, yani hafıza kırmızı renkle ifade edilir. Bu, tuval üzerine boya sürmek gibi bir ilişkiyi andırır, burada her renk farklı anlamlar taşır ve bir araya geldiğinde, bireyin varoluşsal durumunun karmaşık tablosunu ortaya koyar.



Görsel 211. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 212. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 213. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 214. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 215. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Kadının yönlendirmesiyle, Locke, Robertson ile Plaza de la Iglesia otelinde planlanmış buluşmaya katılmak üzere yola çıkar. Otelin bulunduğu şehir, binalar ve çevreleyen yapılar dahil olmak üzere, tamamı bir bütün olarak beyaz bir görünüme bürünmüştür. Locke'un giydiği yeşil tişört ve aracının iç kısmı dışında, gözlemlenebilen tüm elementler bu beyazlıkla uyum içindedir. Bu sahne, üzerine açık mavi bir gökyüzünün serpildiği, adeta monokrom bir tabloyu andırır. Locke'un buluşma noktasında kimseyi bulamaması üzerine, etrafa yayılan sakinliği ve boşluğu gözlemleyerek kadına yönelik “Hiç kimse” yorumunu yapması, beyazın ve çevredeki boşluğun hiçliği simgelediği anlayışını bir kez daha ön plana çıkarır. Bu durum, Locke'un mevcut haliyle içinde bulunduğu ruhsal ikilemin, derin bir metaforik

anlamını ifade eder; çevresindeki beyazlık, varoluşsal boşluk ve arayışını tekrar tekrar vurgular.



Görsel 216. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 217. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Locke, Güney İspanya'nın kavurucu sıcakları altında, yemyeşil bir portakal bahçesinin serinliğinde uyanır. Giydiği yeşil tişört, onun doğal çevreyle uyum içinde olduğunun bir göstergesi olarak karşımıza çıkar; ancak aynı zamanda, bu tişört, Locke'un eski benliğinden ve kendisini tanımlayan tek kimlikten tamamen kopamadığını da simgeler. Kadın, yaşanan bir anlaşmazlık sonucu, kendisiyle aynı kararlılıkta olmayan kişilere tahammül edemediğini ifade ederek Locke'u terk eder. Bu

ayrılık, yalnızca geçici bir durumu işaret eder. Locke'un eşi de geçmişten kalan ve yok olmayı reddeden başka bir kadın figürü olarak tam da burada ortaya çıkar.

Michelangelo Antonioni'nin eserlerinde, sıklıkla rastlanan temalardan biri, kadın karakterlerin derin bir farkındalığa sahip olmasıdır. Kadın, pes etmeye meyilli bireylerle ilgilenmediğini açıkça ifade ederek Locke'tan ayrılır ve böylece ona itici bir güç sağlar. Ancak daha sonra, belirsiz bir maceraya atılırken ona destek olur ve Robertson'a yapılan atıfla, Locke'un eylemlerine anlam katmaya çalışır. Filmin ilerleyen kısımlarında, kadın Locke'un varoluşsal yolculuğunu kabullenir ve onu bu yeni kimliğiyle tanır. Filmin romantik unsurları, kadının varoluşun çeşitli işaretleri karşısındaki tutumunu ortaya koyar: "Dünyamızı nasıl inşa ettiğimizin tuhaf bir yönü var, değil mi?" diyerek, kadın, hayatın ve ilişkilerin karmaşık yapısını sorgulamaya yönlendirir.

Bozulan araçlarının yanında dururken, kadın Locke'tan iki kez manzarayı seyretmesini ister. İlk talebinde Locke, "Manzaralardan çok erkeklerle ilgileniyorum" diyerek ret cevabı verir. Ancak ikinci talepte, Robertson'ın, ölümün eşiğinde, doğanın güzelliğine dair farkındalığını anımsatan bir ruh hali içinde, kadının doğa övgüsüne basit bir "Evet" ile karşılık verir. Bu sahneler, Locke'un içsel dönüşümünü ve kendisini çevreleyen dünyayla yeniden bağ kurma sürecini vurgular.



Görsel 218. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 219. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

İspanya'daki bir otelde yer alan sahne, Locke (Robertson) ve kadının otelin verandasında vakit geçirdikleri bir anı betimler. Bu sahnede, otelin yeşil masa örtüleri ve masaları süsleyen yoğun eflatun renkli çiçek buketleri göze çarpar. Sahnenin renk paletinde, ağırlıklı olarak kullanılan yeşil tonları (monokrom), bir yandan monotonluğu ve sıradanlığı pekiştirirken, diğer yandan çiçeklerin canlı renklerini, kadın karakterin hassasiyetini ve hayalperest yönünü ön plana çıkarır.

Bu sahneler, Locke'un sadece geçmişteki kimliğine dönüş yapmadığını, aynı zamanda kadın karakterin de, zevksiz ve monoton bir atmosferde, tipik turistik bir çiftin yanı sıra Rachel'ın genç bir versiyonunu temsil ettiğini vurgular. Bu betimleme, karakterlerin derinliği ve çevrelerindeki dünya ile olan ilişkileri hakkında daha geniş bir perspektif sunar, aynı zamanda karakter gelişimlerinin ve aralarındaki ilişkilerin daha detaylı bir incelemesini sağlar.



Görsel 220. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 221. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Locke (Robertson) ve kadın, Rachel tarafından takip edildikleri bir anı yaşarlar. Bu sırada kaçmaya çalışırken polis tarafından durdurulurlar; Locke, polisi atlatmayı başarır ancak kaçarken araçları bozulur ve belirlenen buluşma noktalarına ayrı ayrı gitmek zorunda kalırlar. Bu sahnede Rachel'in giysisi beyaz iken, kadının giysisi desenli mavi bir gömlek ve Locke ise kırmızı ve beyaz tonlarında görünür. Rachel, Locke'un (Robertson'un) tehlikede olduğunu ısrarla bildirmeye çalışsa da o bu uyarılara pek aldırmaz.

Bu sahne ile, karakterler arasındaki gerilim ve çatışma yansıtılırken, renklerin kullanımıyla da duygusal ve dramatik bir derinlik oluşturulur. Rachel'in beyaz giysisi,

onun masumiyetini ve kaygısını temsil ederken, Locke'un kırmızı giysisi, tehlikenin ve kaçışın bir sembolü olarak öne çıkar. Kadının mavi desenli gömleği ise belirsizlik ve karmaşıklıkla yansıtır. Bu renk kombinasyonları, karakterlerin iç dünyalarını ve ilişkilerini daha derinlemesine anlamamıza yardımcı olur.



Görsel 222. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 223. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Locke, bir evin beyaz badanalı duvarının önünde, yeşil panjurlarla kaplı bir pencerenin önünde, yorgun bir şekilde oturmaktadır. Dorsay'ın ifade ettiği gibi, Locke ne kendi gerçeğinden kaçabilmiş ne de başkasının gerçeğine girebilmiştir. Afrika'dan başlayıp Almanya'dan geçerek İspanya'da son bulan serüveni boyunca içsel gerçeklerini aramış, ancak bu girşimler başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Locke'un

hikayesi, kahramanlar zincirindeki diğer başarısız kahramanlarla birleştirilir ve çağdaş bir halkanın oluşumunu temsil eder. (Dorsay, 1989, s. 210)

Bu başarısızlık durumu, Locke'un uçuşan kâğıdı tekmelemesi, beyaz duvara kırmızı bir çiçek yaprağı yapıştırması ve ardından çiçeği yapıştırdığı noktaya sert bir yumruk atması ile ifade edilir. Duvara vurduğu yumruk sonucunda sıva parçalarının dökülmesi, Locke'un içsel çatışmalarını ve huzursuzluğunu yansıtır.

Sekansın renk paletindeki beyaz, yeşil ve kırmızı, Locke'un içinde bulunduğu durumu görselleştirmek için defalarca kullanılmıştır. Kullanılan renk paleti Locke'un içsel çatışmalarını ve başarısız arayışını düşündürür.



Görsel 224. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Locke, kiraladığı aracın bozulması sonucu, son durağı olan Hotel de la Gloria'ya siyah bir taksiyle gelir. Bu siyah taksi, atmosferi renksizleştirerek Locke'un ölüme yaklaştığı anı hissettirir. Taksi, yoğunluğu ve ciddiyetiyle Locke'un hikayesinin karanlık ve sona yaklaşan bir evrede olduğunu sembolize eder. Siyahın bu kullanımı, Locke'un yolculuğunun sonunda karanlık ve belirsizlik dolu bir noktaya doğru ilerlediğini vurgular. Bu atmosferik tercih, Locke'un içsel huzursuzluğunu ve sonuçlarının kaçınılmazlığını izleyiciye daha etkili bir şekilde iletmeyi amaçlar.



Görsel 225. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Locke'u otel resepsiyonunda karşılayan tuhaf bir adam, adeta bir içgüdüyle gelecek olayları sezercesine hakaretlerde bulunur. Locke odasına yönelirken adamın yarı açık olan ferforjeyi tam indirmesi, adeta bir infazın veya önemli bir olayın işareti gibi algılanır, bu durum western filmlerindeki kasaba sahnelerini anımsatır. Bu sahne, filmin önceki bölümlerinde kullanılan renk paletinin tek bir karede bir araya getirilmesiyle, tüm filmin özünü ve gelişimini temsil eder. Dolayısıyla, bu çekim, filmin temel anlamını ve evrimini anlamak ve değerlendirmek için önemli bir referans noktası olarak kabul edilebilir.



Görsel 226. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 227. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Final bölümünde, Osuna şehrinde, Locke'un perspektifinden başka bir perspektife geçilir. Locke, Hotel de la Gloria'ya varıp odasına girdiğinde, otelin önündeki meydana bakan kızla karşılaşır. Locke, kızın dışarıya doğru baktığını fark ederek ona sorar: "Ne görüyorsun?" Kız, meydana bulunan küçük bir çocuk ve yaşlı bir kadının hangi yöne gidecekleri konusunda tartıştıklarını açıklar.

Bu sahne, izleyicinin Locke'un bakış açısını paylaşmasını sağlar. Locke, genel çekimde görünmesine rağmen, izleyiciler aynı zamanda Locke'un gördüklerini deneyimlerler. Kız'ın sırtı gardırop aynasına yansıtıldığı için, izleyiciler Locke'un perspektifiyle aynı bakış açısını paylaşırlar. Ayrıca, kızın söylediklerini doğrudan görmeyiz, sadece ifade ettiklerini duyarız.

Sonrasında, Locke yatağa uzanır ve bir sonraki çekimde kız tekrar dışarıya bakar. Bu kez, meydanadaki olaylar kızın omzunun üzerinden görülür. Locke, kıza tekrar sorar: "Şimdi ne görüyorsun?" Kız, omzunu kaşıyan bir adam, taş atan bir çocuk ve tozun bulunduğu bir alanı tanımlar. Ancak Pomerance'ın ifadesiyle, "*Görmek, anlatmak. Kelimeler içini doldurana kadar görmek bir şekilde boştur.*" (Pomerance, 2011, s. 227). Pencere camından görülen ve neredeyse siyah-beyaza dönüştürülen manzara, kelimelerin gücüne ihtiyaç duyan bir hapishaneyi anımsatır.

Locke ve kadın yatağa uzanır. Yakın çekimle oluşturulan planda, yatağın başlığının mor renkli olması ve ikisinin giysilerinin canlı renkleri, Mark Rothko'nun

resimlerini çağrıştırır. Locke bu sırada kadına, kırk yaşına kadar kör olan ve ameliyat sonucunda görmeye başlayan bir adamın hikayesini anlatır. Başlarda gözlerinin açılmasına sevinen adam, daha sonra dünyada gördüğü çirkinlikler karşısında mutsuz olur ve kendini odasına kapatır. Üç yıl sonra intihar eder. Bu hikâye, Locke'un içinde bulunduğu durumu sembolize eder. Renklerin canlılığıyla anlatılan hikâye, tezatlık oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Böylece görünenin yanıltıcı olduğu ve gözün açıklığıyla gerçeği algılamanın düşle örtüşük olmadığı vurgulanır. Locke'un hikayesini anlatmasının ardından, ikisi birbirine sarılır ve kamera, duvarda asılı olan bir doğa manzarası resmine odaklanır. Bu resim, birinin bakış açısını yansıtır ve asıl görüleni değil, körün hayal dünyasında kurguladığı dünyayı temsil eder.



Görsel 228. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 229. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 230. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Locke'un Fransız pencereye doğru adım attığı ve parmaklıklardan meydana baktığı son sekans, sona doğru bir geçiş anına işaret eder. Locke'un kapıyı açtığı an ve ardından meydana doğru baktığı sahne, daha önce Locke'un kimlik değiştirdiği sahnedeki çekime geri döner. Kamera, Locke'un bakış açısından ayrılarak öznel olmayan bir çekime dönüş sağlar.

Bir sürücü kursu aracı, kadraja son çekimin hemen öncesinde giriş yapar, ardından belirli bir süre kaybolur, U dönüşü yaparak ekranın dışına çıkar ve kadının görünmesiyle beraber sahneye müzik eşlik eder. Bir kez daha görünen kurs aracı, kadınla beraber kadrajdan uzaklaşır. Daha sonra kırmızı tişörtlü bir çocuk kadraja girer ve oturan yaşlı bir adama taş atar. Afrikalı diktatörün adamlarına ait aracın görünmesinin ardından, çocuk hızla görüntüden çıkar ve adamların arabadan inmesiyle beraber, ölümün geldiğini bildiren bir çan sesi, sık aralıklarla duyulur. Adamlardan bir tanesi tam içeriye gireceği sırada, kırmızı giysili bir kadın, koşarak kadraja girip uzaklaşır. Bu sürekli hareket, filmsel evrenin birliğini vurgulamak adına yapılır. Bu aynı zamanda hem “trajediyi” hem de Locke'un bilinçaltının yansımasını vurgular. Bu noktadan sonra kamera, parmaklıklardan geçer ve dışarıya çıkar. Dışarıda büyük bir sessizlik hali mevcuttur. Locke'un bedenine hapsolmuş ruhu serbest kaldığında, kamera hayatta kalanların dünyasına yeniden katılır.



Görsel 231. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 232. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni



Görsel 233. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Polis, Rachel'a dönerek sorar: “Onu tanıdınız mı?” Rachel, gözyaşları yüzünden sessizce aşağı doğru akarken, "Onu hiç tanımadım" cevabını verir. Polis, kadına yönelerek tekrar sorar: “Onu tanıyor musunuz?” Kadın yavaşça başını sallayarak,

"Evet" der. Bu olay, demir parmaklıktan izlenir. Bu görüntüde, renkler solar ve grinin tonlarına dönüşür. Renklerin temsilleri, bir kimliğe ve bedene hapsolmuşluk halindeki Locke'un ölümüyle beraber son bulur.



Görsel 234. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Sürücü kursu aracının sessizce mekânın dışına doğru çekilmesiyle başlayan sahnede, uzaktan bir manzarayla karşılaşırız. Sağda, beyaz badanalı otelin yarım daire şeklindeki vitraylı penceresi, renkli ışıklarla aydınlanmıştır. Solda ise, gümüş grisi gökyüzünün altında, günbatımının pembe tonlarıyla boyanmış uzun, çok uzun bir mesafe görünmektedir. Pembe gün batımı, bir sonu işaret ederken, aynı zamanda bu mekâna ulaşabileceğimiz en uzak noktayı da simgeler. Görüntüde (Görsel 235.), John Duarte'nin düzenlemesi eşliğinde çalınan bir İspanyol on telli gitardan yükselen Katalan halk şarkısı "Canco del Llabre" ile atmosfer bir dinginliğe bürünür ve umutlar yeşerir. Bu melodinin tekrarı, hayatın sürekli döngüsünü ve gerçeğin verdiği huzuru hatırlatır. Ancak gün batımının getirdiği bu sakinlik içinde, sona ermeyen bir özlem ve hissedilen bir tamamlanmamışlık duygusu hâlâ var olmaktadır (Pomerance, 2011, s. 61).



Görsel 235. Yolcu (The Passenger), 1975, Micheangelo Antonioni

Renk	Kodlar
Yeşil	Kadın karakterlerin otantik yönlerini
Siyah-beyaz	Belirsizlik
Mavi	Afrika'daki örgütle olan bağ, iletişimsizlik ve kimlik gibi kavramlar
Kırmızı ve mavi	Karakterlerin iç güdüsel davranışlarını
Kırmızı ve yeşil	Kimlik tanımlama, tehlike, karakterlerin kritik karar alma anlarını ve olaylar arasındaki bağlantıları kurma
Mavi ve yeşil	Karakterlerin arasındaki bağlantıları (Kadın ve Robertson)
Beyaz	Yeni bir başlangıç diğer yandan hiçlik

Tablo 4. Yolcu (The Passenger, 1975) Filminde Renk Paletinin Kodlanması

3.4 Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna, 1982)

Yapım: Giorgio Nocella ve Antonio Macri, Iter Films ve Gaumont S. A. Antonioni, Gerard Brach ve Tonino Guerra'nın Antonioni'nin bir tretmanına dayanan senaryo oyunu. **Görüntü yönetmeni:** Carlo Di Palma. Set: Andrea Crisanti. **Kurgu:** Antonioni. Peter Bauman, Edoardo Bennato, Claudio Dantes, Hengel Gualdi, Steve Hillage, Mercenaries, Gianna Nannini, Orchestral Maneuvers in the Dark, Tangerine Dream, Alexander Scriabin ve Edvard Grieg'den seçmelerle John Foxx'un müziği. Roma ve çevresi ile Galler'de çekildi. 128 dakika. **Oyuncular:** Tomas Milian (Niccolò Farra), Christine Boisson (Ida), Daniela Silverio (Mavi), Marcel Bozzuffi (Mario), Lara Wendel (yüzme havuzundaki kız), Veronica Lazar (Carla Farra), Enrica Fico (Nadia), Sandra Monteleoni (Mavi'nin kız kardeşi), Giampaolo Saccarola (goril), Itaco Nardulli, Carlos Valles, Sergio Tardioli, Paola Dominguin, Arianna De Rosa, Pierfrancesco Aiello, Maria Stefani d'Amario (Chatman, 1985, s. 269).

Bir Kadının Tanımlanması, Roma'da yaşayan bir film yönetmeni olan Niccolò Farra'nın (Tomas Milian tarafından canlandırılan) hikayesini merkeze alır. Niccolò'nun ismi, Antonioni'nin 1955'te yapımcılığını üstlendiği "Uomini in più" filminin yönetmeni Niccolò Ferrari'ye selam gönderir. Filmde Niccolò, biri hayal ürünü diğeri gerçek olmak üzere iki kadın arayışı içindedir. Hayal ürünü olan kadın onu estetik bir krizden çıkaracak ve yeni bir film yapmasına ilham verecekken, gerçek olan kadın ise boşanmış olduğu eşinin yerini dolduracaktır. Niccolò, bu iki kadının farklı olması gerektiğini iddia etse de zamanla ilham kaynağı ile aşk arasındaki sınırların beklediğinden daha belirsiz olduğunu görecektir.

Niccolò, hem duygusal hem de cinsel arayıştaki biri olarak, hayatında önemli bir dönemeçte bulur kendisini. İki farklı kadınla tanışır, ancak bu buluşmalar beklediği gibi gitmez.

İlk tanıştığı kadın, Maria Vittoria Luppi ya da kısaca Mavi olarak bilinen Romalı bir aristokrattır. Mavi, baştan çıkarıcı güzelliği, heyecan verici enerjisi ve gizemli kişiliğiyle dikkat çeker. Ancak, Mavi'nin gizemi fazlasıyla derindir ve sonunda, hiçbir açıklama yapmadan aniden ortadan kaybolur. Niccolò ile Mavi'nin ilişkisi, onunla

telefonda tesadüfen tanışmasıyla başlar. Mavi'nin jinekolog olan kız kardeşinin ofisine gittiği bir gün, resepsiyonistin dışarıda olması nedeniyle telefonu cevaplaması bu tesadüfi karşılaşmayı gerçekleştirir. Ancak, Mavi'nin jinekoloğa danışması tesadüfi değildir; hayatı büyük ölçüde cinsel ilişkilere dayanır ve bu ilişkilerin getirdiği tıbbi riskler, modern hayatın bir parçası olarak onu zorlayan pek çok tehlike arasında yer alır.

Niccolò ve Mavi arasındaki cinsel ilişki, filmde açık bir şekilde gösterilir. Ancak, bu ilişki, Niccolò'nun beklediği tatmini getirmez ve sonunda Mavi'nin gizemli kayboluşuyla tatminsizlik de son bulur. Bu deneyim, Niccolò'nun duygusal ve cinsel olarak doyum sağlamak için daha derin bir arayış içine girmesine neden olur.

İlişki hızla gölgeler altına sürüklenir. Niccolò, Mavi'yi gizlice seven ve oldukça zengin birinin -bir "goril" olarak nitelendirilen- tehdidi altındadır. Bu sinir bozucu kabadayı, gecenin geç saatlerinde onu rahatsız eder, evini gözler ve dondurma yerken hatta ona "önerilerde" bulunur. Mavi, gizli hayranını tanımlayamazken, Niccolò onun kim olduğunu bulma konusunu bir saplantı haline getirir. Niccolò Mavi'nin aristokrat arkadaş çevresiyle tanışmayı ister ve davet edildiği bir partideki kişilere bazı sorular sorar. Ancak, gizli hayranını belirleyemez ve kendisini soğuk ve dikkatli bir inceleme altında hisseder. Ayrıca, Mavi'nin tek sevgilisinin kendisi olmadığını da fark eder; Mavi'nin hem kadınlarla hem de erkeklerle ilişkisi olduğunu gözlemler. Niccolò, bu keşiflere soğukkanlılıkla yanıt vermeye çalışsa da, memnuniyetsizliği açıkça görülür. Ancak yine de, Mavi onu büyülemeye devam eder.

Niccolò'nun ilişkisi, iş hayatını ciddi şekilde etkiler. Masasının üstü, kadın yüzleriyle dolu bir duvarla kaplıdır, ancak aralarından birini seçmek konusunda karar veremez; tek yapabildiği, telesekreteri dinlemektir. Bir yapımcı, ona "Ötelerden Gelen Sesler ya da Sadece Düşün! Ben Varım" adlı bir senaryo önerisi bırakır. Bu öneri, öte dünyayla iletişim kuran kişilerin bir listesini içermektedir ve Niccolò, bu fikri heyecan verici bulur. Ancak Niccolò, ilişkisi ve duygusal karmaşaları nedeniyle işine odaklanmakta zorlanır. Her şeye rağmen Niccolò'nun direnme gücü vardır; bu, karakterinin derinliklerinde yatan güçlü bir özelliktir. Gösterilen çaba ve kararlılık, Niccolò'nun iç dünyasında mücadele eden bir karakteri tasvir eder.

Kadınların kendisini krize soktuğunu şiddetle reddeden Niccolò, en sempatik kişi olan arkadaşı Mario ile Mavi ve aradığı kahramanın kesinlikle ayrı varlıklar olduğunu tartışır. Mario, şüpheli tavrını korurken, Niccolò, takip eden hayduttan dayanamayacak kadar rahatsız olur ve bir gece ansızın ondan kaçır. Mavi'yi kırsalda bir hafta sonu geçirmeye götürür, bu sırada siste kaybolurlar ve tartışır. Mavi, arabayı terk eder ancak kısa süre sonra geri döner. Çiftlik evinde bir yüzleşme yaşanır: Mavi, "Beni sevmiyorsun, sadece bana ihtiyacın var." Der. Niccolò, hiç kimseyi sevmediğini itiraf eder ve "berraklığı" için Mavi'ye iltifat eder. Ardından coşkulu bir sevişme yaşanır.

Sonrasında hızla Mavi'nin şehirdeki dairesine geçilir. Ancak Mavi'nin gizemli bir şekilde evi boşalttığı ve anahtarını, artık daireyi paylaşan iki kadına bıraktığı ortaya çıkar. Bu olay, Niccolò'yu bir kez daha hayal kırıklığına uğratar ve ilişkilerindeki karmaşayı derinleştirir.

Niccolò, Mavi'yı bulma çabalarına devam eder, ancak başarısız olur. Mavi'nin annesi ve kız kardeşi Niccolò'ya yardım etmeyi reddeder. Ana karakter Mavi'nin kendi isteğiyle gittiğini ve kendisini görmek istemediğini anlar. Hayal kırıklığına uğramış olsa da, pes etmez.

Niccolò Eski bir kız arkadaşını arar, daha sonra sahne oyuncusu olan Ida (Christine Boisson) ile tanışır. Ida, genç olmasına rağmen akıllı, açık sözlü ve sıcakkanlı bir kadındır. Niccolò, Ida'dan etkilenir ve aralarında bir bağ oluşur. Ancak, Mavi'ye duyduğu yoğun duyguları hissetmediği açıktır. İda, duyarlılıkla, Niccolò'nun Mavi'yle yüzleşene kadar ilişkilerinin ilerlemeyeceğini anlar.

İda, Niccolò'ya Mavi'yi bulmasında yardımcı olmak için Time dergisinin bir kopyasını kullanır. Dergide, Mavi'nin Avrupa'da "yılın kadını" seçildiği haberi vardır. Time'ın Roma editörü aracılığıyla, Niccolò, Mavi'nin Trastevere'de bir apartmanda yaşadığını öğrenir. Bu bilgiyle Niccolò, son bir umutla Mavi'yle yeniden bir araya gelmeye karar verir. Apartmandaki Üç dairenin de sakinleri, Mavi'yi tanıdıklarını

inkâr ederler, ancak Niccolò cevaplarından şüphelenerek binaya geri döner ve merdivenlerde saklanır. Mavi, binada yaşayan bir kadının kapısında belirir ve anlar ki o kadın, sevgilisidir. Mavi arkasını döner ve yukarı bakar. Ancak sahanlıktaki gölgenin Niccolò'ya ait olup olmadığı, belirsiz bırakılır. Daha sonra, kadın dairesinin penceresinden Niccolò'nun binadan çıkışını izler; duygusal bir durum içindedir, ancak Niccolò'nun varlığını kabul etmeden önce arkasını döner.

Niccolò, Ida'yı kısa bir tatil için Venedik'e götürür. Limandaki bir kayıkta, evlenme teklif eder ve Ida bu teklifi kabul eder. Otele döndüklerinde, Ida telefona çağrılır ve beklediği mesajı alır: önceki erkek arkadaşından hamile olduğunu öğrenir. Karışık duygular içinde Niccolò'ya döner ve haberi verir. Niccolò olumsuz tepki verir, alay eder ve ona olan aşkını tekrarlamasını ister. Ida, bu isteği yerine getirir ancak ilişkinin artık sona erdiği açıktır. Kimin ilişkiyi sonlandıracağı belirsizdir. "Tu sei il mio amore" ("Sen benim aşkımsın") cümlesini tekrarlayan Ida, Niccolò'nun kendisinde uyandırdığı coşkuyu, kutlamaya, kokainin etkisine ve "her türlü şeye" benzetir. Ama "Niccolò'nun olmadığı tek şey, kendi düzeni, tutarlılığı ve hayatını yönettiği sistemdir," derken cesur ve kararlı bir tavırla sözlerini sürdürür. Muhtemelen Niccolò'nun onu istememesi durumunda bile, Ida kendi isteğini belirtir. Çocuğunun babasıyla olan ilişkisini öne sürerek, Niccolò'nun düşüncelerini anlamaya çalışır ve son olarak şu noktayı ekler: "Ancak, başka bir adamın çocuğunun babası gibi hareket etmek istemezsin, değil mi?" Niccolò'ya bir soru yöneltmek yerine, bu durumu ifade eder ve Niccolò'nun tepkisine direnç göstermez.

Son sahnede, Niccolò tek başına dairesine döner ve pencerenin önünde oturur. Koyu renk gözlüklerini takarak güneşe bakar. Ardından, bu fantastik sahnede, dış sesle, bilim kurgu filmi öneren küçük yeğenine cevap verirken, aslında bir sonraki filminin konusunu ana hatlarıyla açıklar: Bilim kurgu bir öyküde, güneşe yapılan bir yolculuk (Chatman, 1985, s. 213-216).

Bir Kadının Tanımlanması filmi, tepe bir açıdan Niccolò'nun apartmana girişinin gösterildiği bir çekimle başlar. Niccolò, iki adet kahverengi çanta ve yeşil mantosuyla-dikkat çekici olan mavi ışık huzmesinin düştüğü- merdivenleri çıkarken; bir dairenin

önünde durur ve içeriden gelen müziğe eşlik eder. Daha sonra kendi dairesinin önüne geldiğinde içeri girmez, çantasını yere bırakır ve üzerine de yeşil montunu yerleştirir. Merdiven basamağına oturup cebinden çıkardığı deftere "Karısı tedirgin biriydi. Ondan boşandıktan sonra tedirginliği kaybolmuştu. Çalar saati orada bırakmıştı." notunu alır. Burada yeşil renk, Niccolò'nun bir yaratım faaliyeti içinde olduğuna dikkat çeker. Nitekim Niccolò'nun fikirsel açıdan yeni bir dönüm noktasına girdiğinde yeşil montunu giydiği görülür.

Niccolò'nun eve girişi sırasında duvarda, eski karısının kurduğu hırsız alarımını yanlışlıkla çalar. Bu sahnede, Niccolò'nun koyu mavi bir vazoyu düşmekten kurtarması, sahnedeki mavi renk vurgusunu tekrar öne çıkarır. Ardından, telefonundan gelen anlamsız arama ve uzun zamandır gecikmiş posta pulu sözünü yerine getiremediği için yeğeninden gelen hatırlatmalarla, eve girdiği anın hemen ardından bir kısıpaca alınır. Bir yandan komşusu, silahıyla kapısına gelerek durumu izah etmesini beklerken, diğer yandan teknolojinin hayatı karmaşılaştırıp tehlikeli hale getirdiği vurgusu yapılır. Bu durum, teknolojinin rahatsız edici yönlerine de dikkat çeker.

Teknolojinin ilerlemesiyle, insanı ve sanatı nasıl şekillendirdiğini anlatmak adına, daha dijital renklerin kullanımının arttığı söylenebilir. Niccolò'nun arayışı, özellikle mavi renkle vurgulanarak bu tema pekiştirilir. Teknolojinin etkilerini ve modern yaşamın karmaşıklığını betimlemek için renklerin fiziksel (düşünceyi ve duyguyu yansıtmaya) kullanımı ön plana çıkarılır.



Görsel 236. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 237. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 238. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 239. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Yeni bir buluş olan telsiz telefon, gece yarısı çalar: Goril diye bilinen bir kişi, Niccolò'yu tehdit ederek onunla görüşmek istediğini söyler. Bu kişi, film boyunca gizemini korur ve Niccolò'yu gölge gibi takip eder (evdeki güvenlik kamerasıyla vurgulanır). Niccolò'nun zihninde Mavi'yi canlandırdığı bu sahnede, Mavi telefonla aranır fakat yanıt veren kadını Niccolò cevapsız bırakır; bunun yerine, pencereye telsiz ahlizesini dayar (perde akşam esintisinde dalgalanır). Bu, Niccolò'nun ilham arayarak karanlığa seslenmesine benzer. Tüm bu belirsizlikler, sahnenin atmosferindeki detaylarla birleşerek, Niccolò'nun içsel düşüncelerini ve ilham arayışını yansıtmak için kullanılır (uçuşan mavi perde ve sadece bir duvarın ortasının aydınlatılması gibi).



Görsel 240. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Niccolò ile Goril, gotik bir yapıya sahip olan mekânda buluşurlar ve aralarında tuhaf ve kısa bir görüşme geçer. Goril, Niccolò'nun peşinde olduğu kadından vazgeçmesi gerektiğini söyler. Ancak Niccolò hangi kadından bahsettiğini anlamaz (filme yayılan belirsizlikler burada başlar.). Niccolò, Goril'in tehditlerine ve tavsiyelerine aldırış etmez ve hızlıca mekândan ayrılır. Ancak Goril'in umursamaz bir tavırla dondurmasını kaşıklamaya devam etmesi dikkat çeker. Goril, mekânın atmosferiyle uyumlu olarak giydiği açık kahverengi klasik ceketle, aristokrat düşünce yapısını temsil ederken, Niccolò'nun açık mavi gömleği ve siyah ceketi, yenilikçi bir tarzı temsil eder. Bu durum, mekân ile renkler -buz mavisi ve açık kahverengi tonlar- arasındaki uyumlu düzenleme ile ikilinin arasındaki farklılığı vurgular.



Görsel 241. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Mavi karakteri, pembe ve kırmızı tonların hâkim olduğu bir konutta yaşamaktadır. Aynanın karşısında, bedenini inceledikten sonra, içsel bir ritüelle sigarasını yakar. Ardından, kitaplığın rafında duran bir vajina heykelini titizlikle keşfeder ve yüzünde samimi bir tebessüm belirir. Bu an, Mavi'nin cinsellikle olan bağlantısını ifade etmektedir. Pembe rengin belirginliği, Mavi'nin iç güdüselle dolu iç dünyasını ve bu durumun bilinçaltındaki derinlikli halini simgelemektedir.



Görsel 242. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Mavi, jinekolojik muayene için randevu almaya karar verdiğinde, tesadüfen Niccolò, kız kardeşinin muayenehanesinde bulunur. Bu beklenmedik karşılaşma, onunla aralarındaki ilk birleşme noktasını oluşturur. Mavi'nin ses tonu ve tavırları, Niccolò'nun dikkatini çeker ve onu filmi için aradığı karakterin potansiyel bir temsilcisi olarak görme eğilimine sürükler. Bu süreç, Niccolò'nun soyut bir figürü somut bir varlık olarak algılamaya başladığı bir dönüm noktasının başlangıcıdır.

Odanın tasarımında tercih edilen kırmızı ve tonları, Mavi'nin karakteristik özelliklerini ve özellikle hayatının merkezine yerleştirdiği cinsel dürtülerini ve bununla birlikte cinselliğine yönelik olan problemlerini simgelerken; kırmızı, aynı zamanda Niccolò'nun yaratma arzusunu de vurgular. Bu bağlamda kırmızı, karakterlerin iç dünyalarının yapısını yansıtmada önemli bir rol oynar.



Görsel 243. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 244. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Niccolo, Mavi'nin arkadaş çevresiyle kendisini tanıştırma isteği üzerine bir partiye katılır. Partinin yapıldığı mekânda, parlak kırmızı dış yüzeyi olan ihtişamlı bir kapıdan geçerler ve iç kısmında beyaz renk hakimdir. Mavi, siyah ve kırmızı detaylara sahip bir pelerin giyerken Niccolo, siyah bir takım elbiseyle kırmızı bir kravat tercih eder. Salona giden taş yapılı merdivenlerden çıkarken, Mavi, tanıdıklarıyla karşılaşır ve selamlaşırlar. Bu sırada Mavi'ye gösterilen yoğun ilgi, Niccolo'nun dikkatini çeker ve kendisinde hafif bir kıskançlık duygusu uyandırır. Mavi daha sonra birisi tarafından durdurulur (Mavi'nin babası olduğunu iddia eden bir kişi söz konusudur; flashback ile ilerleyen sahnelerde bu bilgi elde edilir) ve aralarında kısa bir konuşma geçer. Bu sırada Niccolo, Mavi'yi merdivenlerin sahanlığında bekler. Mavi, kısa süre sonra Niccolo'nun yanına gelir ve partiye katılmak istemediğini ifade eder. Bu olaylar, ani kararları, gizemli kişiyi ve ilişkilerinin hızlı ilerleyişini yansıtmak için renkler aracılığıyla somutlaştırılır. Örneğin, girişteki kapının iki farklı renge boyanmış olması;

kırmızının, davetin başındaki yoğun duyguları, beyazın ise davet sonunda hızla solan duyguları temsil etmesiyle oldukça anlam kazanır.



Görsel 245. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 246. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Bu sahnede kamera, gösterişli bir çerçeveye sahip portre ile başlayarak tilt hareketi yapar; ardından bir pan ile partideki şık giyimli konukları gösterir ve odağı, Mavi ve Niccolo'ya çevirir. Bu süreçte, Mavi, koyu mavi ve sade elbisesiyle diğer konuklar arasında dikkat çeker; özellikle erkek konukların gözü onun üzerindedir. Bir diğer dikkat çekici unsur kümesi ise, rokoko tarzının hâkim olduğu salondaki duvarlara asılı olan şamdanlar, klasik tarzda yapılmış portreler ve bu görüntülerle tezatlık

oluşturan ve fazlasıyla canlı çalınan gitar sesidir. Ayrıca, kadınların giyim tarzları da önemlidir. Mavi ve yaşı ona yakın birkaç kadın (yaşlı bir kadın hariç), canlı renklerde (kırmızı, yeşil ve mor gibi) elbiseler giyerken diğerleri daha sade; beyaz ve siyah renkte elbiseler tercih etmişlerdir. Bu renk seçimleriyle hem kadınların cinsel tercihleri vurgulanır hem de aristokrasi ile modern yaşam tarzı arasında bir tür karşılaştırma yapılır. Canlı renkler, genellikle yenilikçi yaşam tarzını temsil ederken, düz renkler (siyah ve beyaz), aristokrasinin yaşam tarzını yansıtır.



Görsel 247. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 248. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 249. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 250. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 251. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Mavi ve Niccolò, çağdaş moda anlayışına uygun bir giyim dükkanının önünde buluşurlar. Mağaza, cam, plastik ve neon gibi modern ve sert yüzeylerle tasarlanmıştır; kıyafetlerin çoğu plastik gibi duran veya gerçekten plastikten yapılmış materyallerden oluşmaktadır. Samimiyetten uzak ve bencil bir tavırla: Niccolò, kız kardeşinin işini kaybettiğini ifade ettiğinde, Mavi, tepkisini basit bir “Piç heriler!” ile özetler. Kendi dertlerini anımsayan Mavi, öfkesini dile getirir ve gözyaşlarına boğulmak üzere yalnız kalabileceği bir köşe aramaya başlar.

İkili, kırmızı boyalarla kaplanmış dar bir geçitte konuşabilecekleri bir alan bulurlar; bu alan dahi, hoşnutsuzluk uyandıran kişilerle doluymuş izlenimi vermektedir. Mavi, anlattığı bir hikâyede beklenmedik bir karşılaşmayı paylaşır: Kendisini aniden babası olarak tanıtan bir adamla yaşadığı buluşmayı. Mavi, bu sahnede siyah bir kıyafet giyerken, aynı zamanda elinde kırmızı bir şal taşımaktadır. Daha önce kapısından geri döndüğü partide de yine bu renklerden kıyafetler tercih etmiştir. Farklı zaman dilimlerinde ve mekanlarda geçen bu sahnelerin benzer renk kombinasyonlarına sahip olması, izleyicinin anlamsal bir bağlam oluşturmaya katkı sağlar.



Görsel 252. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 253. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 254. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 255. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

İkili, alışveriş caddesinde bulunan dükkânın önünde dururlar; bu sırada İtalyan rock şarkıcısı Gianna Nannini'nin müziği arka planda çalar. Mavi'nin cinsel tercihleri hakkındaki izlenimler bu sahnede belirginleşir. Mavi, gerçek babasının kimliğini öğrenmesi üzerine yaşadığı acısını hızla unuttur ve bir mağazanın vitrininde erkek bir

mankene mayo giydiren tezgâhtar kızı fark eder. Tezgâhtar kız, mankenin kasıklarını okşar ve Mavi'ye anlamlı bir şekilde gülümser. Mavi, bu kızı daha önce tamamen çıplak bir halde bir erkekle arabada sevişirken gördüğünü Niccolò'ya anlatır. İki kadın arasındaki bakışmalar, suç ortaklığına ve farklı olasılıklar üzerine yapılan birtakım imaları işaret eder.

Bu sahneden (Görsel 255.) sonra Niccolò'nun yatağına geçilir. Buradaki cinsel birliktelik, Mavi'nin cinsel tutumları hakkında önemli bir açıklama niteliği taşır. Niccolò, Mavi'ye erotik bir masaj yapar, ancak gerçek manada cinsel ilişki yoktur; bu, Mavi'nin Niccolò'yu cinsel tatmin arayışlarında bir araç olarak kullanmasıyla ilgilidir. Zirveye ulaştığında, aynaya dönüp kendine bakar, bu onun için en büyük tahrik kaynağıdır. Ayrıca Mavi, Niccolò ile ilişkiye girerken iç çamaşırını çıkarmaz, bu da onun kendi değerini ve sınırlarını koruduğunu yansıtır. Bu durum, narsisizmin aşırı uçlardaki bir örneğidir ve kültürel bir fenomeni yansıtır.

Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm* filminde mor renk, yoğun kullanılır. Kimi sahnelerde bu renk, görüntünün arka planı dahi kaplayacak kadar belirgin bir şekilde tercih edilir. Bu mor sahnede, erkeğin kadın üzerindeki tinsel hakimiyeti vurgulanmaktayken, bu filmde, dolaylı bir bağlam yaratılarak, mor renk, Mavi'nin eşcinsel kimliğini temsil etmek için kullanılmıştır. Antonioni'nin buradaki renk tercihi, morun, geleneksel cinsiyet normlarına meydan okuyan, alternatif kimliklerin ifadesi olarak, filmdeki derinleşmiş cinsiyet tanımını belirginleştirir.



Görsel 256. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheleangelo Antonioni



Görsel 257. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Niccolò, bir hayal kırıklığı anında, yeşil pardösüsünü hırsla bir sandalyeye fırlatır. Bu eylem, üzerinde çalıştığı senaryoya yönelik bir tepki olarak öne çıkar ve özellikle bu eylemin altı çizilir, çünkü eserinden hiç de memnun değildir. Odasında, gazete kupürlerinden kesilmiş kadın yüzleri dışında bir şey yoktur, bu da onu tatminsiz kılar.

Nicolo, Bir telesekreter mesajı alır ve yeğeni ona koleksiyon pulunu hatırlatmaya çalışır. Bu pullar, bir yeşil kutunun içinde bulunur, bu detay yaratıcılığın yeşil ile olan ilişkisini bir kez daha vurgular. Film ilerledikçe, bu pul koleksiyonu, ona yeğeni tarafından verilen bir teşvik ve bilimkurgu filmi yapmaya yönelik ilhamının kaynağı olur. Yeşil kutuda saklanan pullar, ilhamın sembolü olarak, yönetmenin yaratıcı sürecinde merkezi bir rol oynar.



Görsel 258. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Mario, Niccolò'nun senaryosuyla ilgili ilerleme kaydetmemesini eleştirilirken onun katı inkârı ile karşılaşır. Bu eleştiriler arasında, gerçek hayattaki kadınlarla profesyonel hayatındaki kadınları karıştırması da bulunur. Ancak Niccolò, eleştirilere karşı reddetme eğilimindedir. Mario'nun, Niccolò'nun bu inkarına yönelik şüpheleri ise temellidir ve bu durumun haklı yönleri de vurgulanır.

Niccolò'nun, henüz tanımadığı bir kadın karakter üzerine film yapma isteğinin, yaşadığı iki romantik deneyimden kaynaklı olarak karmaşıklaştığına işaret edilir. Bu durum, Antonioni'nin ifadesiyle, "İnsanın ilişki yaşadığı kadını model alması, eğer onu seviyor ve ona saygı duyuyorsa, son derece doğaldır. Böyle bir anda insan artık kendisi için mi yoksa kafasındaki film için mi bir kadın aradığını bilemez." şeklinde özetlenir. Yönetmenin ifadesi, Niccolò'nun kişisel ilişkileri ile sanatsal yaratımı arasındaki karmaşık ilişkiyi dolaylı olarak vurgular. (Daney ve Toubiana'dan akt: Chatman, 1982, s. 222).

Sanatsal yaratım anlarının üzerine düşünülüp tartışıldığı sahnelerde, renklerin tonları daha açık bir hal alır. Özellikle bu sahneler, yüksek kontrasta sahip olan kırmızı, mavi ve mor gibi renklerden arındırılmıştır.



Görsel 259. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheleangelo Antonioni



Görsel 260. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Niccolò, uzay bilimiyle ilgili bir haber okuduktan sonra derin düşüncelere dalar ve ardından açık mavi duvardaki çeşitli figürlere baktığı esnada duvarda beliren bir görüntü, Mavi'nin küvetten çıktığı anı tasvir eder. Mavi, kırmızı bir havluyla vücudunu kurularken, aynı zamanda vücudunu inceler ve yaşlanma belirtileri olan selülitlerin şimdiden oluştuğuna dair hayıflanır. Niccolò dış sessle, Mavi'ye güzellikle ilgili bir yorum yapar ve yaşlanma sürecinin, sevgiyle bağlı olduğu birinin yokluğunda gerçekleştiğini ima eder; şu anda sevgi dolu bir ilişkinin varlığına atıfta bulunarak endişelenmesine gerek olmadığını vurgular. Böylece Niccolò Mavi'ye âşkı konusunda güvence verir. Ancak, bu sahnenin gerçek yahut o ana ait bir fantezi mi olduğu tamamen belirsizdir.

Bu sahnedeki tasarım, kırmızı ve yeşil renk detaylarını öne çıkararak önemli bir rol oynar. Banyonun tamamen beyaz olması, bu renklerin daha da belirgin hale gelmesini sağlar. Niccolò'nun arayışı, Mavi'ye olan tutkusu ve yaratma arzusu, renkler aracılığıyla bir imgeye dönüşür. Banyodaki beyazlık, özellikle mobilyanın altın kulpları dışında, kırmızı ve yeşil renk detaylarını öne çıkarmak için ideal bir zemin oluşturur. Kırmızı ve yeşilin baskınlığı, Niccolò'nun içsel arayışlarını, Mavi'ye duyduğu derin tutkuyu ve yaratıcı çabalarını somutlaştırır. Kırmızı, tutkunun ve arzunun sembolü olarak, Niccolò'nun bilinçaltı derinliklerini ve Mavi'ye olan belirsiz tutkusunu yansıtır. Yeşil ise umudu, büyümeyi ve yenilenmeyi simgeler; Niccolò'nun yaratıcı hırsını ve Mavi ile olan ilişkisinin gelişimini temsil eder. Bu şekilde, renklerin

özenle seçilmiş kullanımı, sahnenin görsel ve anlamsal etkisini güçlendirirken, Niccolò'nun iç dünyasının karmaşıklığını da hakeza vurgular.



Görsel 261. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Mavi ve Niccolò, gorilden kaçışlarını planlarken, Niccolò uzaklara bir kaçış önerir, bu öneriye karşılık Mavi "Aşkım, aşkım" diye mırıldanır. Ancak, Mavi'nin yatak odasında asılı ve elleri kasıklarında olan bikinili fotoğrafı, onun kendine olan düşkünlüğünü vurgular. Bu fotoğraf, Mavi'nin cinsel yönelimi ve narsistik kişiliği bağlamında ilişkinin geleceğinin değişeceğine işaret eder. Değişimin sembolize edilmesi için, önceden koyu ve canlı olan kırmızı ve yeşil renklerin yön değiştirmesi seçilir; özellikle de Mavi'nin durumunu belirten renklerin. Niccolò'nun giysilerinde de kırmızı rengin kullanılması, bu dönüşümü tekrar belirtir.



Görsel 262. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Niccolò'nun arayışı, fiziksel bir yüz aramaktan öte, derinlemesine bir kimlik ve varoluş sorgulamasını ifade eder. Bu sorgulama, Mavi ile Niccolò'nun bireyselliklerine ulaşma inancı ile yoğunlaşan, sisin yoğun perdesi (renklerin silinmesi sebep olması) aracılığıyla görselleştirilir. Sis, sadece görüş alanını daraltmakla kalmaz, aynı zamanda atmosferin gerginliğini de temsil ederek, insan ilişkilerindeki soğukluk ve uzaklığın bir imgesi haline gelir.

Bununla birlikte, bu gözlem sürecinde bir belirsizlik unsuru devamlı olarak mevcuttur (Örneğin, Niccolò'nun evine girdiğinde, duvarda asılı bir güvenlik kamerası kadraja girer, bu da gözetlenmenin ve izlenmenin hissini artırır.): Gözetleyen kim? Niccolò, Mavi'nin babası olabileceğini düşünse de bu varsayımın arkasında, somut bir delil veya kesin bir doğruluk bulunmamaktadır. Dolayısıyla, bu durum, sadece onların varoluşsal arayışlarını daha da karmaşık bir hale getirirken, aynı zamanda izleyiciyi de karakterlerin psikolojik ve duygusal labirentlerinde bir yolculuğa çıkarır. Bu anlatı, gözlemin ve gözetlemenin subjektif doğasını vurgulayarak, gerçekliğin algısal temellerini sorgulamamıza olanak tanır.



Görsel 263. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 264. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Niccolò, görüş mesafesinin aşırı derecede düşük olduğu bir sis nedeniyle taşıtını terk ederek ilerisini görmek adına yaya olarak ilerler. Bu sisin derinliklerinden, periyodik olarak yanıp sönen esrarengiz bir stop lambası belirir. Hayatın belirsizliği, bu anlarda kendini daha ağırlıklı bir şekilde hissettirir; gelecekte onları neyin beklediği konusunda kesin bir öngöründe bulunmak güçtür. Niccolò ve Mavi arasındaki iletişim, bu noktada aniden kesilir, bu durum Mavi'nin sonraki kayboluşunun ilk adımı olarak ortaya çıkar ve Niccolò, sisin yoğunluğuna karşı tek başına kalmasıyla, aradaki iletişimsizliğe vurgu yapılır. Nitekim Mavi'nin tekrar ortaya çıkmasına rağmen Niccolò onunla iletişime geçmeyi reddeder. Mavi dışarıyı incelerken, kamera, sisin üstünde dolaşır fakat hiçbir detay seçilemez. Bu durum, geleceğin ne getireceğine dair somut bir bilgi sunmaksızın, ilerideki belirsizlikleri yansıtır.

Mavi'nin ortaya çıkışı esnasında, kırmızı ışığın yanıp sönmeye süreci, Mavi ile bütünleşmiş olan kırmızı renk imgesinin bir göstergesi olarak işlev görür. Bu fenomen, Niccolò'nun Mavi'yi algılamasına imkân tanır. Söz konusu durumda, sisin bir bilgi görevi üstlenmesi sonucunda, kırmızı renk ile temsil edilen Mavi, cisimleştirilmiş bir hal alır.



Görsel 265. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 266. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 267. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Niccolò ve Mavi, eski bir Roma konağının tepesine konumlandırılmış eve ulaştıklarında, renklerin yoğunluğu artar ve özellikle koyu mavi tonlar baskın hale gelir. Bu renklerin etkisiyle görüntüler soyut bir resme dönüşür. Niccolò, Mavi'ye evin altındaki boşluğa bakmayı önerir. Ancak karanlıkta beliren bir baykuş, ikilinin geri çekilmesine neden olur. Bu durum, mekânın atmosferinde gizemli bir derinlik oluşmasına yol açar.



Görsel 268. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheleangelo Antonioni

Mavi, Niccolò'nun gerçek aşka olan inancını sorgulamaya başladığında, Niccolò sadece hayatta kalma arzusuyla onunla ilişki kurduğunu kabul eder. Ancak, bu durum onların duygusal bir yakınlaşma yaşamalarına engel olmaz. Bu duygusal an, önceki fiziksel ilişkilerinden farklı bir derinliğe sahiptir ve beyaz bir örtünün altında yaşanır. Ancak, sahnenin gerçek mi yoksa bir fantezi mi olduğu belirsizdir.

"Mavi'nin, nevroitik olduğuna kuşku yok. Bu ayrıca onun toplumsal durumun ve içinde yaşadığı çevrenin bir sonucudur. Dolayısıyla kendinin doğasının da. Kendisini bu bağlardan kurtarmaya çalışırken onlardan ayrı düşmektedir. Jestlerle, sözlerle, eylemlerle, karşılaşmalarla ifade edilen bağlar. Kontlardan düklerden, prenseslerden meydana gelen bu dünyada, içinde bir balet gibi hareket ettiği partiyi ve içinde sahici olmayan bir tek nesnenin yer almadığı siyah aristokrasiyi alalım. Eski zamanların deri duvar kağıtlarından yapılan bu duvarların arasında rahatça hareket etmektedir o." (Cardullo, 2011, s. 218-219).

Mavi'nin siyah aristokrasiyi simgeleyen renk paletinden uzaklaşıp, eşcinselliği temsil eden koyu mavi gömleğiyle ortaya çıkması, içinde bulunduğu ortamın baskısından kaçınma isteğini gösterir. Bu değişim, Mavi'nin kendi kimliğini bulma ve kabul etme sürecinin bir parçasıdır.

Niccolò, çağının gerekliliklerine uyum sağlayan ve mesleğini icra eden bir karakterken, Mavi aristokrasi sınıfına mensup biridir. Mavi'nin işsiz, sürekli ilgi bekleyen ve partilere katılan bir karakter olarak Niccolò'dan farklı olduğunu gösterilir. Bu farklılıklar, ilişkilerinin sona ermesine ve her birinin kimlik arayışına yönelmesine neden olur.

Renk paletindeki değişiklikler, her iki karakterin de içsel dönüşümünü yansıtır. Mavi'nin önceden tercih ettiği kırmızı elbiselerin yerini, Niccolò'nun mavinin tonlarını tercih etmesi alır. Bu renk değişimi, karakterlerin içsel gelişimlerini ve kendi benliklerine yönelmelerini gösterir. Renklerdeki bu değişim, karakterlerin evrimi üzerinde derin bir etkiye sahiptir ve her birinin kendi yolunu bulma sürecine katkıda bulunur.



Görsel 269. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheleangelo Antonioni



Görsel 270. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 271. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Bu sahnede Niccolò'nun yeğeni, mavi kazak ve kırmızı pantolon giyer. Bu renk kombinasyonu, geleneksel olarak, kadın ve erkek dünyalarını temsil eden iki farklı duyguyu ifade eder. Bu renklerin bir çocuk üzerinde bulunması, henüz cinsel kimliğinin tam olarak oluşmadığı bir evrede olduğunu ve yaratıcı yönünün baskın olduğunu gösterebilir.

Niccolò'nun yeğeninin sormuş olduğu sorular da bu bağlamda önemlidir. "Kuşlar yuvaları dışındayken nerede olurlar?" sorusu, çocuğun merakını ve yaratıcılığını ifade ederken, "Niccolò, neden bilim kurgu filmi çekmiyorsun?" sorusu, onun yaratıcı potansiyeline vurgu yapar. Bu sorular, Niccolò'nun sadece kendi hayal gücüne değil, aynı zamanda çocukla olan ilişkisine ve onunla etkileşimine de işaret eder.

Niccolò'nun yeğeninin giydiği renkler ve sorduğu sorular, onun hala gelişmekte olan kimliğinin ve yaratıcı potansiyelinin altını çizer. Bu durum, Niccolò'nun kendi hayatındaki belirsizliklerle ve yaratıcılıkla dolu olan süreciyle de paralellik gösterir.



Görsel 272. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 273. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 274. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Sanatçının özgürlüğü, çocuksu bir merak ve fantezi dünyasına sahip olmasını gerektirir; Niccolò'nun yeğenin önerisine sıcak bakması, bu temel inanca dayanmaktadır. Niccolò küçük bir teleskop aracılığıyla güneşe bakar ve görsel, doğrudan bir optik kayıt olur ve görsel astronomide bir yenilik olarak kabul edilir.

Ancak, Michelangelo Antonioni'nin daha etkileyici görsel efektler için yetersiz bütçeye sahip olması, bu yaratıcı çabanın sınırlılıklarını belirler. Antonioni, bir röportajında "E.T." ve "Blade Runner" gibi filmlere olan hayranlığını ve kendine özgü bir İtalyan (à l'italien) bilim kurgu filmi yapma arzusunu ifade etmiştir. (Chatman, 1982, s. 222) Bu, sanatın ve bilimin kesişim noktasında, sanatçının özgürlüğü ve yaratıcı vizyonunun önemini vurgulamaktadır. Niccolò'nun çocuksu merakı ve bilim kurguya olan ilgisi, sanatın sınırlarını zorlayarak yeni ifade biçimleri arayışının bir temsili olarak öne çıkar.



Görsel 275. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Niccolò, kadın yüzü bulmaya yönelik arayışı sırasında, daha önceleri Mavi ile yakın ilişkileri olan bir kadınla yüzme havuzunun kenarında karşılaşırlar. Bu etkileşim sırasında, kadının erkeklere karşı ilgisizliğini vurgulayan tutum ve davranışları göze çarpar. Açık mavi renkli giysisi, kadının cinsel kimliğine dair ipuçları sunarak, onun karakterinin ve kişisel tercihlerinin altını çizer. Niccolò'nun genç sevgiliye sorduğu soruya gelen alaycı yanıt, eylemin mastürbasyon olduğunu belirtir ve özellikle bir kadının yardımıyla gerçekleştirildiğinde, duyguların ötesinde bir haz sağladığını vurgular. Kadının dokunuşunun pürüzsüz olduğunu belirtirken, erkeklerin egolarının onları yönlendirdiğini ifade eder. Bu diyalog, ilişkilerin karmaşıklığını ve kişisel arzuların çeşitliliğini gözler önüne serer.

Niccolò'nun sanatsal arayışına dair cevap, kadının giydiği açık mavi giysiyle temsil edilir. Bu mavi, kadının cinsel kimliğini belirginleştirir ve toplumsal cinsiyet normlarına meydan okuyan bir duruş sergiler. Niccolò, kadının soğuk tavırları karşısında, aradığı ilham kaynağının bu kadın olmadığına karar verir.

Bu sakans, Niccolò'nun sanatsal ve kişisel arayışındaki derinliği ve gelişimi vurgular. Genç sevgilinin ifadeleri, Niccolò'nun içsel çatışmalarını ve bireysel arayışını yansıtırken, kadının giydiği açık mavi kıyafet, toplumsal cinsiyet normları ve kişisel kimlikler üzerine şekillenen bir düşünce sürecini tetikler. Niccolò'nun kırmızı gömleği, kişisel ve sanatsal büyümesinde bir dönüm noktasıdır ve eserindeki derinlik arayışını güçlendirir. Ancak, sahnenin sonunda, kimlik ve sanatsal arayışın simgesi olan kırmızı ve mavi renklerin, Niccolò'nun temas ettiği genç sevgilinin mayosu ve bornozunda kullanılması, Niccolò'nun arayışını elde etme ihtimalinin oldukça düşük olduğunu gösterir. Bu durum, Niccolò'nun bireysel ve sanatsal gelişiminde karşılaştığı engelleri ve karmaşıklıkları ortaya koyar, aynı zamanda eserindeki anlam arayışının derinliğini ve kişisel kimlik arayışındaki zorlukları daha net bir şekilde belirginleştirir.



Görsel 276. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 277 Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 278. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Niccolò, uzun süredir görmediği, kırsalda yaşayan eski bir arkadaşıyla buluşur ve birlikte oyun izlemek üzere tiyatro binasına doğru yönelirler. Bu sırada, kırsal ve kentsel yaşamın çarpıcı karşılaştırmalarını yaparlar. Tiyatro binasına adım attıklarında, izleyecekleri oyundan biri olan Ida'yla karşılaşır. Niccolò ve Ida arasında, sanki yıllar öncesinden beri tanışıyorlarmış gibi bir bağ hissedilir, ancak bu karşılaşma sadece kısa bir an içindir. Ida, maskülen, kahverengi bir ceket ve içine de mavi bir tişört giymiştir. Giyiminde tercih ettiği renklerle Mavi'den farklılaşır: kahverengi ve gri tonlarına daha fazla eğilim gösterir. Ida'nın bu tercihleri, onu Mavi'nin karakterinden farklı bir yapıda olduğunu gösterir ve aynı zamanda mensubu olduğu toplumsal yapının farklılığını da belirler. Niccolò ise, sanatsal arayışını simgeleyen yeşil bir mont giyer ve açık mavi bir fonla çerçevelenir. Giyimi, onun kırsalın doğallığına olan bağlılığını ve doğanın içsel dengesini arama çabasını yansıtır. Kent ve kır arasındaki bu karşılaştırma, sadece giyim tercihleriyle sınırlı kalmaz, aynı zamanda yaşam tarzları, değerler ve toplumsal yapılar arasındaki derin farklılıkları da yansıtır.



Görsel 279. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 280. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Niccolò ve Ida'nın ilk diyalogları, Niccolò'nun gösteriyi izlemek yerine rozet pişirme etkinliğine katılmayı tercih etmesiyle başlar. Ida, Niccolò'nun zor biri olduğunu ve "çürümüş yumurta kafahılar" arasında sayıldığını ifade eder. Karşılığında, Niccolò, ne çürük ne de taze bir "yumurta kafa" olmadığını savunur. Kendisi hakkında seksi olduğuna dair söylentiler olduğunu belirten Niccolò, Ida'nın kişisel ilişkilerine ve yönetmenle olan durumlarına değinir. Daha sonra ikilinin diyalogları, kişisel tercihler ve algılar üzerinden devam eder. Ardından Niccolò, Ida'yı evine bırakır. Ida'nın evi, hayvanların otladığı kırların hâkim olduğu bir kasabada bulunmaktadır. Otantik bir görünüme sahip olan ev, kahverengi bir tonla boyalıdır. Ida ile Niccolò içeriye girdiklerinde, açık mavi renkle boyanmış duvarın üstündeki bir eşek resmi dikkat çeker. Niccolò, eşek resmine bakıp evi sevdiğini belirterek tebessüm eder ve "Burası güzelmiş" ifadesini kullanır.

Kahverengi, genellikle toprak, doğa ve güvenilirlik gibi unsurlarla ilişkilendirilen bir renktir. Bu tonlar, istikrar, sadelik ve dayanıklılık gibi özellikleri temsil ederken, toprak tonlarındaki sıcaklık ve doğallık hissi de güven ve samimiyet duygularını çağrıştıracaktır. Bu bağlamda Niccolò'nun Ida'ya yönelik ilk izlenimleriyle birlikte, kahverengi tonlardan oluşan bir renk paleti, onun karakterinin derinliklerini yansıtır gibi görünmektedir. Kahverenginin toprakla özdeşleşen doğallığı, Ida'nın içten ve samimi yanlarını vurgulayabilir. Aynı zamanda, bu tonlar, Niccolò'nun Ida'ya karşı

hissettiği güven duygusunu pekiştirebilir; toprak tonları genellikle güvenilirlik ve dayanıklılıkla ilişkilendirildiği için Niccolò'nun Ida'ya yönelik hisleri, onun sağlam ve istikrarlı bir karaktere sahip olduğunu düşündüğünü gösterir. Bu bağlamda, kahverengi tonlardan oluşan bir renk paleti vasıtasıyla, Ida'nın güçlü ve inançlı karakterinin Niccolò'ya daha net bir şekilde yansıdığı düşünülebilir.



Görsel 281 Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheleangelo Antonioni



Görsel 282. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheleangelo Antonioni

Ida, açık mavi tonlarda giyinmiş bir şekilde beyaz bir atın sırtında, evinin yakınlarındaki geniş düzlükte tur atarken, etrafında kahverengi atlar, özgürce koşuşturur. Bu manzara, doğanın güzelliklerini ve insan ile doğa arasındaki uyumu yansıtır. Diğer tarafta, Niccolò, bir çeşmenin yanında Ida'yı beklemektedir. Ida, Niccolò'nun yanına vardığında, ikili at binmeyle ilgili sohbet etmeye başlarlar.

Sohbetleri, at binmeye ne zaman başladığı üzerine olduğu gibi, İda'nın geçmiş iş deneyimleri hakkında da olur.

Niccolò'nun kahverengi bir ceketin içine mavi çizgili bir gömlek giymesi, İda'nın da benzer tonlarda giyinmesiyle uyum içinde oldukları gösterilir, aynı zamanda Mavi ile İda arasındaki karakter farklılıklarını da vurgulanır.



Görsel 283. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 284. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

İda, Niccolò'nun dairesine ilk kez geldiğinde, geleneksel kraliyet giriş müziğinin yerine, elektrikli bir klavsenden veya belki de mandolin gibi sesler çıkaran programlanmış bir sentezleyiciden yükselen sahte barok akortlar duyulur. İda, stüdyoya girdiğinde, pencere kenarına oturur ve Niccolò, parmaklarının arasında bir çerçeve oluşturarak onu görsel bir kompozisyonda konumlandırır. Bu jest, Niccolò'nun

sanatsal vizyonunun temsili olduğu gibi, aynı zamanda İda'nın bu vizyondaki rolünü de belirler. Burada renk paleti de bu doğrultuda kullanılır: her iki karakterin giyiminde canlı renkler yerine açık tonlar tercih edilir. Dramatik ışıklandırmadan ziyade daha natürel bir aydınlatma kullanılır. Böylece, karakterler arasındaki ilişkinin samimiyeti ve içtenliği vurgulanır.



Görsel 285. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

İkili evden ayrılırken, kapıcı, kocaman, kırmızı bir çiçek buketiyle onları karşılar. Niccolò, çiçeklerin arasına iliştilen nottan, hediyeğin Mavi'nin hayranlarından biri tarafından gönderildiğini fark eder ve çiçeklerin geri götürülmesini ister. Ancak bu isteği hoş karşılanmaz ve kapıcı, çiçekleri indirirken, Mavi hakkında küfürlü sözler sarf eder; bu sırada taşıyamadığı çiçeklerden dökülen birkaç dal beyaz merdivenlere saçılır. Koyu kırmızı ve mavi renkler, Mavi'yi temsil ederken, aynı zamanda Niccolò'nun, ayrılmalarına rağmen çiçek gönderen adama duyduğu öfkeyi simgeler. Bu öfkeyi kontrol altına almada güçlük çeken Niccolò, saçılan çiçeklerden bir tutam alıp yere vurarak öfkesini yatıştırmaya çalışır. Bu durum, İda'nın kendini yetersiz hissetmesine neden olur. Anlık gerginlikten sonra ikili öpüşür ve hava kararırken yollarına devam ederler.



Görsel 286. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 287. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 288. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Niccolò'nun Mavi ile yaşadığı erotik anlar, onun hem fiziksel hem de zihinsel olarak derinlikli bir ilişki arayışında olduğunu vurgularcasına betimlenirken, İda ile yaşanan erotik sahnelerin olmaması ise tesadüfi değildir. Çünkü İda'nın yaşamı, cinsel kimliği üzerine inşa edilmemiştir. Antonioni'nin İda'yı tanımlarken ifade ettiği gibi, “Diğer kadın, işinde zaten kendisidir. Daha sıradan biri olsa bile daha akıllı, daha insan olan ikinci kadındır. Hayatında bir hoşnutluğa sahip olduğu için daha sıradandır.” (Cardullo, 2011, s, 218). Bu nedenle, İda'nın karakteri, daha derin bir içsel tatmin arayışı içindedir ve cinsellik bu arayışın odak noktası değildir.

Niccolò ile İda'nın tanıştığı andan itibaren, renklerin daha yumuşak bir dokuya bürünmesi ve ışık tasarımında soyutlamadan kaçınılması, karakterler arasındaki ilişkinin derinliğini yansıtmak amacıyla gerçekleştirilir. Sahnenin atmosferi, karakterlerin içsel dünyalarına daha fazla odaklanarak, onların duygusal ve zihinsel durumlarını vurgular.

Pembe renk, çerçevenin önde gelen kısımlarında hakimken, arka plan, mavi bir tonla tamamlanır. Bu düzenlemede, İda'nın nü figürü odağa alınır. İda'nın nü hali, (Mavi'nin banyo ve ayna karşısında zaman geçirdiği sahnelerinde, renkler, cinsel dürtüleri ve karakter yapısını resmeder) cinsel bir çağrışım oluşturmaz. Aksine, buradaki tasarım, İda'nın doğal ve özgün karakterini vurgular.

Mavi ile Niccolò'nun giydikleri gömleklerin renklerinin aynı olması (koyu mavi), karakterler arasında bir bağlantı veya benzerlik çağrışımı yapar. Bu renk uyumu, karakterler arasındaki ilişkilerin ve temasların karmaşıklığını ve derinliğini vurgular. Aynı zamanda, görsel olarak bu uyum, karakterlerin duygusal ve psikolojik durumlarını izleyiciye aktarırken, sahnenin bütünlüğünü de güçlendirir.



Görsel 289. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 290. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 291. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Niccolò'nun daha önceki sahnelerinde mavi renk ve ışığın daha koyu olduğu gözlemlenir, ancak Mavi'nin ondan gizlendiği Trastevere'deki dairesine geldiğinde, renkler tamamen değişir. Işık huzmeleri daha yumuşak bir maviye dönüşürken, renkler siyah ve gri tonlara bürünür. Ayrıca, değişen renklerin yanı sıra, Mavi'nin merdiven boşluğundan yukarı baktığı spiral kompozisyon da bu görsel tasarımı destekler. Tüm bu unsurlar, Niccolò ile Mavi'nin birbirlerine olan ilgilerinin temel belirsizliğini temsil eder.

Mavi'nin giysilerinin siyah ve gri tonlarında olması, erken sahnelerdeki kıyafetlerine kıyasla daha sakin ve içe dönük bir ruh halini yansıttığını göstermektedir.



Görsel 292. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 293. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 294. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Kırmızı ve yeşil renkler, filmin Niccolò ile Mavi'nin dağ evine gitmeden hemen önceki sahnesinde belirginleşir. Bu sahnede, Ida'nın giydiği bluzda kırmızı renk, masa lambasında yeşil söz konusudur. Dramatik ışık tasarımı da tekrardan kullanılarak; bir kopuşun ön işareti böylece verilir. Zira, Niccolò ile Ida, Venedik Açık Lagünü'nde yapacakları tatil sırasında ayrılırlar.



Görsel 295. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Niccolò ve Ida, lagündeki adada bulunan kayıklarında, mat ve gümüş tonlarda parlayan suların bulunduğu bir atmosferin ortasında kucaklaşırlar. Ida, mavi-kahverengi montunun altına beyaz bir bluz giymiş ve aynı renkte bir pantolon tercih etmiştir. Niccolò ise yeşil ceketini giymiştir. Bu görüntü, çevrenin doğal renklerine uyum sağlayarak, doğanın huzurunu ve dengesini yansıtmaktadır.



Görsel 296. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 297. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 298. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 299. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Ida'ya gelen telefon görüşmesi sırasında, odak, kapı arasından aynada yansıması görülecek şekilde Ida'ya yönlendirilir. Bu sırada dikkat çeken belirgin bir unsur ise koyu yeşil bir renktir. Yeşil renk, odaklanma noktasının merkezini oluştururken, kahverengi çerçeve ise sahnenin diğer kısmını kaplar. Bu çerçeveleme, konuşulanların o an için duyulmasını engeller. Ancak daha sonra ortaya çıkan bilgiyle, Ida'nın önceki erkek arkadaşından hamile olduğu gerçeği açığa çıkar. Bu nedenle, yeşil renkle doğum haberi vurgulanırken, kahverengi renkle, Niccolò'nun, Ida'nın hamile olduğu gerçeğini duyduğunda gösterdiği reddetme tepkisi temsil edilir.



Görsel 300. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 301. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Antonioni'nin diğer eserlerinde olduğu gibi, bu film de döngüsel bir kapanışla sona erer. Niccolò, filmin başlangıcındaki gibi giriş kapısından içeri adımını atar. Ancak, bu kez renk paleti daha çok, kahverengi ve gri tonlarına doğru kaymıştır. Öne çıkan bir detay ise, ters dönmüş siyah bir kadın heykelidir.

Ida'dan ayrılmasıyla birlikte, Niccolò'nun ilgisi bilim kurgu filmlerine yönelir. Bu, kadın arayışının sona ermesiyle birlikte, evrendeki keşfedilecek diğer heyecan verici unsurlara olan farkındalığını simgeler. Niccolò, astronot portrelerini taşıyan pulları düşündüğünde ve teleskobuna bakmak için üst kata çıktığında, ortaya çıkan güneş patlamalarının olağanüstü görüntüsü, elektronik gitar ve davulların çaldığı akorlarla desteklenir.

Niccolo, artık kendisini aradığını ve arayışının sonunun geldiğini anlamıştır. Bu noktada, karakter, aradığı şeyin aslında içinde olduğunu fark eder ve kendini terk etmeye karar verir. Filmde, Niccolo'nun bu kararı, güneşe giden bir gemiyle metaforize edilir. Bu metafor, karakterin içsel yolculuğunu ve aydınlanmayı temsil eder. Ayrıca Niccolo'nun durumu, içsel bir keşif ve dönüşüm hikayesi olarak da okunabilir. Renkler, mekânsal simgeler ve karakterin içsel monologları gibi sinematik unsurlar, izleyiciye derinlemesine bir düşünce ve duygu deneyimi sunar.



Görsel 302. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



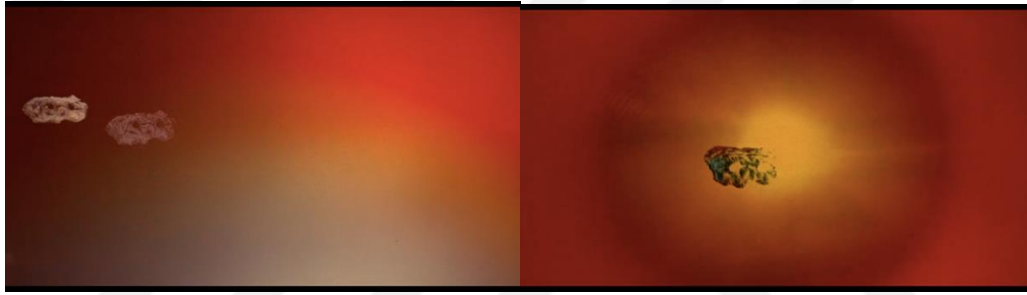
Görsel 303. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 304 Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 305. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni



Görsel 306. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna), 1982, Micheangelo Antonioni

Renk	Kodlar
Yeşil	Karakterin entelektüel yolculuğu
Siyah ve Beyaz	Belirsizlik
Mavi	Karakterlerin benlik arayışını
Kırmızı ve Mavi	Şekillenmekte olan kimlik ve yaratıcılık
Kırmızı ve yeşil	Karakterlerin değişimi ve dönüşümü
Mor	Geleneksel cinsiyet normlarına meydan okuyan ve alternatif kimliklerin ifadesi olarak kullanılmıştır.
Kırmızı	Mavi'nin karakteristik özelliklerini ve yaratıcı dürtüyü
Kahverengi	Ida'nın güçlü karakter yapısını tanımlar

Tablo 5. Bir Kadının Tanımlanması (Identificazione di una donna, 1982) Filminde Renk Paletinin Kodlanması

3.6 Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole, 1995)

Yapımcı: Philippe Carcassonne, Vittorio Cecchi Gori, Brigitte Faure, Ulrich Felsberg, Danièle Cegauff Rosencranz, Felice Laudadi, Pierre Roitfeld ve Stéphanie Tchak-Gadjieff **Yönetmen:** Michelangelo Antonioni, Wim Wenders. **Senaryo:** Michelangelo Antonioni, Tiber'e Giden Yol'dan uyarlanma (1983) "Alfio Contini (ve Wim Wenders'in sekansları için Robby Müller) tarafından Ferrara, Aix-en-Provence ve Portofino'da 1.66:1 formatında çekildi ve Eastmancolor pozitif olarak basıldı; 104 m. Amerika Birleşik Devletleri'nde Beyond the Clouds adıyla 8 Ekim 1999 gösterime girdi." (Pomerance, 2011, s. 34). **Kurgu:** Claudio Di Mauro, Peter Prygodda, Lucian Segura, **Müzik:** Johann Sebastian Bach, E minör BMW 996 suiti; Bono ve Adam Clayton (U2 olarak); Van Morrison, Laurent Petitgand, Lucio Dalla, Brian Eno, Beatrice Banfi. **Sanat Yönetmeni:** Thierry Flamand Ses: Thierry Levon, Jean Pierre Ruh. **Set Tasarımı:** Denis Barbier, Marie-Noëlle Giraud **Kostüm:** Esther Walz **Oyuncular:** Fanny Ardant (Patricia), Chiara Caselli (evdeki kadın), Irène Jacob (geç kız), John Malkovich (yönetmen), Sophie Marceau (geç kızlardan biri), Vincent Perez (Niccolò), Jean Reno (Carlo), Kim Rossi-Stuart (Silvano), Inès Sastre (Carmen), Peter Weller (koca), Marcello Mastroianni (her taşın altından çıkan adam), Jeanne Moreau (arka daş), Enrica Antonioni (butik sorumlusu), Carine Angeli, Alessandra Bonarota, Laurence Calabrese, Tracy Caligiuri, Hervé Devalion, John-Emanuel Gartmann, Sherman, Sherman Green, Veronica Lazar, Suzy Lorraine, Cesare Luciani, Muriel Mottais, Bertrand Peillard, Sara Ricci, Sophie Semin, Stéphanie Tchak-Gadjieff, Giulia Urso, Frère Jean Philippe Revel, Frère Daniel Bourgeois Renkli, Fransızca, İngilizce ve İtalyanca 115 dakika (Cardullo, 2011, s. 231-232).

Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole, 1995) bir bakıma, modern yaşamın semptomları ve olasılıkları üzerine uzun bir denemedir, özellikle de modernitenin, insanların sürekli bir akış içinde yanlarından ve çevrelerinden geçen ve giderek uzaklaşan diğer insanlarla yaklaşma, ilişki kurma ya da onlara karşı duyarlı ve uyumlu olma becerilerini hem geliştirdiği hem de sınırladığı ölçüde (Pomerance, 2011, s. 5). "Michelangelo Antonioni'nin çektiği bu film, Wim Wenders'in iş birliğiyle ortaya çıkmış ve son derece uzun bir yaşam öyküsünü geriye doğru inceleyen yapıtlardan biri

olmuştur. Dolayısıyla, filmin düşünsel derinliğinin birden fazla şekilde algılanabilir olması şaşırtıcı değildir- ve Antonioni'nin filmlerini bilenler için bu daha da az şaşırtıcıdır." Wenders'in yönettiği çerçeve öykü, dünyayı dolaşp ilham arayan bir film yönetmenini (John Malkovich tarafından canlandırılan Antonioni'nin alter-egosu) sunar ve bölümler onun gerçek ya da hayali deneyimlerini görselleştirir (Kassay, 2009, s. 84).

Yolda, sadece odak lambalarından yansıyan ışığı ile bir araç belirir. Araba durur ve genç bir adam (Kim Rossi-Stuart) atlar, tam da bisikletçi, (Inès Sastre) pedal çevirmeyi bırakıp hareketsizce onunla yüzleşmek için döndüğünde, oldukça zarif bir şekilde kendini affettirir. Adam iyi bir otel için yol tarifine ihtiyacı olduğunu söyler; pahalı ya da ucuz, kıza güvenir. Tam o sırada, kadın arkasını işaret eder. Adam arabasına doğru yürürken kadın ona dikkatle bakar, sonra yoluna devam eder ve adam hızlı bir dönüşle kadının gittiğini fark eder. Sonra Silvano, geldiği yoldan geri gider.

Otele giriş yaptıktan sonra Silvano onu otelin restoranında görür ve ona katılır. Silvano Carmen'in öğretmen olduğunu öğrenir. Birbirlerinden etkilenirler, ancak kendi odalarına çekilirler. Carmen soyunur ve Silvano'yu bekler ama Silvano gelmez. Ertesi sabah Carmen'in otelden ayrıldığını görür. İki yıl sonra, Ferrara'daki bir sinema salonunda Silvano, Carmen'i tekrar görür ve daha sonra dışarıda ona yaklaşır. Castello Estense'nin önünden geçerken, Carmen söylenmesi gereken sözlerden bahseder, ancak Silvano, tek sözün içinde saklı olduğunu iddia eder. Silvano, Carmen'i evine kadar götürür ve Carmen burada bir yıl boyunca bir adamla yaşadığını ve kısa süre önce adamın kendisini terk ettiğini açıklar. "Kelimeler bize iyi gelir," der Silvano'ya, "yazılı olsa bile. Bir kadın onları bekler. Her zaman bekler." Silvano, Carmen'in sözlerine etkilenmiş gibi görünse de Carmen onun öpücük girişimini reddeder ve Silvano oradan ayrılır. Daha sonra Carmen'in odasına dönerler, soyunurlar ve Silvano, Carmen'in teninde gezinir gibi ellerini gezdirir. Tutkuyla öpüşmek için hareket etse de, öpüşmezler. Sonunda Silvano, onunla sevişmeden ayrılır. (Pomerance, 2011, s. 7-14).

Çekmeyi düşündüğü bir film hakkında oldukça açık konuşan film yönetmeni (John Malkovich), aklında bir karakterle Portofino'ya gider ve bir sabah, yeşil Liguria

denizinin bir rıhtıma yaslandığı su kenarındaki küçük bir dükkânda genç bir kadın (Sophie Marceau) ile karşılaşır. Daha sonra, bir kafede konuşurlar: kadın “Seninle açıkça konuşsam daha iyi olur. Aklında her ne varsa, sana kim olduğumu söylesem iyi olur” der ve biraz da duygulanarak babasını on iki kez bıçakladığını açıklar.

John Malkovich birkaç adım uzaklaşır ve “Ne zaman?” diye sorar sakince. Kadın üç ay boyunca onu hapiste tuttuklarını ve sonra beraat ettiğini söyler ve bunu neden yaptıklarına dair bilgisi olmadığını ekler. John Malkovich kadının işlediği suçun büyüklüğünü, on iki bıçağı aklından çıkaramaz: “Onları saydın mı?” diye sorar. Kadın, “Saydılar” der. Kadın, koşarak uzaklaşır ve yeşim yeşili suyun kenarındaki bir iskelede dans etmeye başlar: “Gidiyor musun, kalıyor musun? Bu gece beni görmek istiyor musun?” şeklinde şarkı mırıldanır. Adam uzanır ve kızın yüzüne dokunur, ama kız şakacı bir şekilde, kaçar. Kız, yavaşça, düşünerek, sadece John Malkovich'in yaptığı gibi onu takip eder. Kız, “Bana birini hatırlatıyorsun,” diyerek alay eder. Adam kızın kim olduğunu bilmek ister. Kız, “Henüz emin değilim,” diye cevap verir. İkili daha sonra uzun uzadıya sevişirler ve ardından Pencereden birbirlerine bakıp dostça el sallarlar. Kadın çıplak bir şekilde yataktan kalkar ve onun ardından bakar (Pomerance, 2011, s. 15-17).

Paris'te bir kafede, genç bir kadın (Chiara Caselli) tek başına oturan bir adamla (Peter Weller) karşılaşır. Yeni okuduğu bir dergideki bir şey hakkında konuşmak istemektedir. Adam, genç kadının hikayesi karşısında büyülenir. Ve buradan sonra kadın ve adam sevgili olurlar.

Üç yıl sonra adam, artık metresi olan genç kadını gördükten sonra evine döner. Karısı Patricia (Fanny Ardant), kocasını, aralarından birini seçmesi konusunda uyarıda bulunur. Fakat adam metresinden ayrılamaz. Eve döndüğünde karısını sarhoş bulur. Karısı ona "Her şey çok saçma görünüyor" der. Adam, metresini terk edeceğine dair ona güvence verir ve üç yıl sonra ilk kez eşiyle birlikte olurlar. Koca, karısıyla yattığını öğrenen kıskanç metresinin yanına döner. Metresle kavga eder ama sonunda yine birlikte olurlar.

Carlo (Jean Reno), yüksek apartman dairesine döndüğünde, daireyi boş bulur. Eşyalarının çoğunu boşaltmış ve kendisini terk etmiş olan karısından bir telefon alır. Kısa ve öfkeli bir konuşmadan sonra telefonu karısının yüzüne kapatır. Daireye baktığında karısının gitmeden önce yırttığı çıplak bir fotoğrafını görür. Patricia, Carlo'nun karısından yeni kiraladığı daireye gelir. Bu arada kocasından yeni ayrılmıştır ve mobilyalarının kısa süre içinde gelmesini beklemektedir. Carlo, karısının kendisini sevgilisi için terk ettiğini, çünkü iş için çok sık uzaklara gittiğini belirtir. Patricia daha sonra kocasından bir telefon alır ve ona “Beni bulmaya çalışma” der. Carlo ve Patricia birbirlerine yaklaşırlar ve Carlo “Her şeyin bir çaresi var” der. Patricia, “Beni rahatsız eden de bu.” diye karşılık verir. Carlo onun elini nazıkçe öper.

Niccolo (Vincent Perez), Aix-en-Provence'da bir apartmandaki mimarın ofisinden çıkar ve arkasından gelen genç bir kadına (Irène Jacob) kapıyı tutar. Birlikte yürürlerken, kadının ayine gitmek üzere olduğunu öğrenir ve dinden bahseder. Niccolo, kadından etkilenir ve ona kiliyse kadar eşlik eder. Sonunda, dar bir sokakta yol alan ikili, on üçüncü yüzyıla ait Église Saint-Jean-de-Malte kilisesine varırlar. Kadın, Niccolo'dan ayrı bir yere oturmayı tercih eder ve dua etmeye dalar.

Niccolo, sütunlar arasında dolaşarak koroyu izlemekteyken, bir süre sonra yerine oturur ve uykuya dalar. Uyandığında, kilise boşalmıştır ve kadını bulabilmek için aceleyle dışarı çıkar, fakat kadın gözden kaybolmuştur. Aydınlık sokaklarda onu aramaya başlar. Birkaç sokak ötede, küçük bir çeşmenin yanında, kadın masum bir şekilde kaldırıma tebeşirle çiçekler çizmektedir. Niccolo, çiçeklerin birkaç gün sonra solup öldükleri için güzel olmadıklarını, bu sebeple Japon kültüründe bu çiçeklerin yetiştirilmediğini belirtir. Kadın ise, “Sen ölümden korkuyorsun,” der, “ben ise hayattan korkuyorum,” der.

Niccolo, genç kadına, evine kadar eşlik eder, yağmurun şiddetinden korunmak amacıyla bir girişin altında duraksarlar. Niccolo, kadına olan hislerinin karşılığında ne beklediğ, sorulduğunda, “Bir odanın içindeki karanlığı aydınlatan bir mum yakmış olacaksın” şeklinde metaforik bir yanıt verir. Varış noktalarına ulaştıklarında, adam

ertesi gün için yeniden buluşma arzusunu dile getirir. Kadın ise, bu teklife “Yarın bir manastıra katılacağım” diyerek basit ve kesin bir cevap verir. Niccolo, bu beklenmedik cevabın ardından, geceye ve devam eden yağmura karışarak yalnız başına yürüyüşüne devam eder (Pomerance, 2011, s. 26-31).

John Malkovich'in, yüzüne yansıyan hafif mavimsi ışık ve giyim tercihindeki gri tonların hakimiyeti, karakter tasarımı üzerinde önemli bir etki yaratır. Klasik bir ceket ve rahipler tarafından tercih edilen tipik bir gömlek kullanılması, karakterin ilahi bir perspektifi (yönetmenin bakış açısı) temsil ettiği ve izleyici ile arasındaki mesafeyi işaret etmektedir.

Rossella'nın belirttiği üzere, dünya dışındaki bir konumdan, adeta bir melek gibi, bir bedene bürünmeyi tercih eden ve yakından gözlemlemek amacıyla yeryüzüne inen bir yönetmen figürü, izler toplayarak bunları yeniden işlemektedir. Bu figür, John Malkovich tarafından canlandırılmakta olup, monolog şeklinde söylediği sözler (Her zaman tamamlanmış bir filmi, başladığı filmle devam ettiren bir yaklaşımı benimsediğini ifade eder.) Antonioni'ye aittir. Ferrara'dan yönetmenin düşünce aşamalarını izleyen ve gerçekleşmekte olan bir düşüncenin film yönetmenliğinde ifadesini bulduğu bu sözler, Antonioni ideolojisinin temelini oluşturmaktadır (Rossella, 1999, s. 3).



Görsel 307. Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni

Antonioni'nin filminde tercih ettiği renk paleti, hikâyenin geçtiği şehrin kültürel ve tarihsel dokusunu yansıttığı gibi aynı zamanda karakterlerin hayata bakış açılarını, belirsizliklerini ve karar anlarında yaşadıkları ikilemleri yansıtmaktadır. Örneğin Carmen'in cinsel tutkunun aşkı öldürdüğüne dair inancı vardır. O, kelimelerin gücünün temasın ötesinde olduğuna inanır ve Silvano ile ikinci kez karşılaştığında onunla herhangi bir temas kurmaktan kaçınır. Karakterlerin bakış açıları ve zamanla değişimi renklerin dönüşümüyle sağlanır: Silvano ve Carmen ilk tanıştıklarında hâkim olan kırmızı ve yeşil tonlar, ayrıldıkları sahnede gri tonlarının hâkim olduğu bir renk paletiyle değiştirilir.



Görsel 308. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheleangelo Antonioni



Görsel 309. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheleangelo Antonioni



Görsel 310. Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 311. Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 312. Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 313. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 314. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 315. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 316. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni

Bir sinema yönetmeni olan John Malkovich'un canlandırdığı karakter, zihinsel bir arketip ile Portofino'ya yol alır ve bir sabah, boz kahverengi bir takım elbise giymiş kadınla karşılaşır. Kendi iradesi dışında, genç kadını- Sophie Marceau'nun canlandırdığı karakteri- izlemeye başlar. Genç kadın, dalgalı yeşil Ligurya denizinin kıyısındaki küçük bir dükkânın kepenklerini açarak iç düzenlemesine başlar, bu esnada yönetmene doğru bakar ve ikisinin daha önce karşılaşmış gibi hissettikleri bir izlenim verilir.

Bu sahne, renk paletiyle dikkat çeker; özellikle de Antonioni'nin episodik film yapısı içinde, kırmızı ve yeşil renklerin vurgulanmasıyla öne çıkar. Her hikâyenin başlangıcında, kırmızı ve yeşil tonlar karakterlerin eylemlerini ve artan duygusal durumlarını betimler.



Görsel 317. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni

Yemyeşil ağaçların altında yeşil-beyaz sandalyelerle döşenmiş pembe bir kafede konuşurlar, hava pusludur. Mavi pantolon ve balıkçı yaka üzerine bej bir palto giymiş olan kadın, sarı ceketli İngiliz erkek arkadaşına kaybolmasını söyler.

Kadın karakter, yönetmene babasını on iki yerinden bıçaklayarak öldürdüğünü belirtir, ancak bu ifade doğruluk derecesi belirsiz bir itiraf niteliğindedir. Daha sonra, ikili arasında cinsel ilişki sahneleri gösterilir. Ardından, birinci epizotta olduğu gibi hikâye bir ayrılıkla sonlanır.

Sekans, modern hayatın karmaşık ilişkilerini gösterirken, kadının babasını öldürme iddiası, hikâyenin gerçeklik ve doğruluk algısını sorgulamaya açık bir zemin oluşturur. Ayrıca, kullanılan renk paleti ve yönetmenin iç monoloğuyla birlikte: *"Buraya bir karakter aramak için gelmişken bir hikâye bulmuş ve şimdi 'hikâye başka hiçbir şey düşünmeme izin vermiyor, kendiminkini bile.' Şu ürpertici on iki rakamının tanıdıklığı"* (Pomerance, 2011, s. 17) görsel bir dile dönüşür.

Turkuaz renkli bir yüzme havuzunun yanında oturmuş halde düşünen veya konuşan kişi (Yönetmen John Malkovich'in); kamera tarafından bir şekilde kesilmiş olup, yalnızca onun solunda ve arkasında kalan genişliğin iki üçgenini görebilmekteyiz. Turkuaz mavisi deniz, derinlere dalan ve bir yaratım faaliyeti içireside olan yönetmenin düşünce haritasını yansıtmaktadır.



Görsel 318. Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 319. Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 320. Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 321. Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni

Farklı sosyal ortamları temsil eden karakterlerin yaşamlarını ele alan bir başka hikâye, kafede bir kadınla bir erkeğin tanışmasıyla başlar. Kadın, erkeğin oturduğu masaya gelir ve az önce okuduğu ilginç bir hikâyeyi paylaşmak ister. Hikâyede, Meksika'daki bir İnka şehrinde, dağlara götürülmek için rehber tutan bazı bilim adamlarının yaşadığı deneyim anlatılır. Rehberlerin durup devam etmeyi reddetmeleri, bilim adamlarının sinirlenip onları zorlaması ve sonunda rehberlerin liderlerinin açıklamasıyla ilginç bir gerçek ortaya çıkar: Rehberler, çok hızlı yürüdüklerinden ruhlarını arkada bırakmışlardır. Bu hikâye paylaşımıyla birlikte, kadın ve erkek arasında bir ilişki başlar.

Hikâye, kent hayatının dinamiklerinin insanın iç dünyasını nasıl şekillendirdiğini ve duygularını nasıl etkilediğini Meksika'daki olaylar üzerinden alegorik bir şekilde anlatır. Renklerin tonları da bu teması destekler. Önceki hikayelerde kullanılan soluk renklerin aksine, bu hikâye Paris'te geçtiği için renkler çok daha canlı ve parlaktır. Bu durum, karakterlerin hızla değişen ve çevresine hızlıca uyum sağlayabilen modern insan tarafını yansıtır. Dolayısıyla, renklerin kullanımı, karakterlerin bu süreçteki ruh halini ve çevresel etkileri ifade etmek için kullanılmıştır. Özellikle kırmızı ve yeşil bir döngünün başlangıcını temsil etmektedir.



Görsel 322. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 323. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni

Adam, lüks ve modern dairelerinde hem can sıkıntısı hem de endişe içinde olan karısı Patrizia'nın yanına gelir. Hayalet gibi uzun boylu, grimsi bir elbisenin içinde, bacak bacak üstüne atmış, ikinci pozisyonda duran ve kaval kemiğine masaj yapmak için eğilen bir balerinin resminin önünde sinirli bir şekilde oturmaktadır. Patrizia'ya, kafedeki ruhlarla ilgili hikâyenin üzerinden üç yıl geçtiğini hatırlatır ve bıkkınlıkla "Onunla tekrar birlikte oldun mu?" diye sorar. Patrizia, sinirlenerek bazı şeylerin bir gecede unutulamayacağını belirtir ve eski hikayeleri geçmişte bırakmak gerektiğini ifade eder. Adama dönüp sorarcasına, “Ya o ya ben” der.

Patricia ve eşi, modern refahın içinde, varoluşsal sıkıntılar yaşayan ve birbirlerine yabancılaşmış bir çifttir. İçsel belirsizliklerle boğuşan bu çift, iletişim kurma

konusunda başarısız olur ve ilişkileri en sonunda ayrılıkla sonuçlanır. Ayrılığa sebep olan genç bir metresin varlığı da vardır. Antonioni, bu çiftin iç dünyalarını yansıtmak için yaşamsal alanları tasarlarken, gri tonların canlı versiyonlarını kullanır. Evde, tek dikkat çekici zıt renk kombinasyonu, vazonun içindeki kırmızı ve yeşil renkteki lalelerdir. Kırmızı ve yeşil renkler, metresin varlığının evin atmosferini belirgin bir şekilde etkilediğini yansıtmaktadır.



Görsel 324. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 325. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 326. Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni

Kesme sahnesiyle, genç aşıkların evine geçiş yapılır ve kadın, adamı şehvet dolu ve istekli bir öpücükle dairesine çeker. Adam, “Konuşmamız gerek,” diyerek, eşinin istediği ayrılığı gündeme getirmeye çalışır. Adam, griyi tercih ederken, kadın ise dikkat çekici bir kardinal, gelincik kırmızısından saten gömlek giyinmiştir. Yosun yeşili kadife koltukta, adamı kendine çekerken, "Konuş... ama beni okşa," der. Adam, bu karışık duygular içinde gözlerini kapatır ve "Unutuyorum..." diye mırıldanır. Adam burada, şehvetine yenik düşer ve güdülerıyla hareket etmesi, canlı renklerle (kırmızı, yeşil ve mavi) vurgulanır.



Görsel 327. Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 328. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni

Kocanın, simsiyah bir piyanodan hafifçe yükselen barok melodiler eşliğinde ve merdivenleri metodik bir tempoda tırmanırken eve dönüşü izlenir. Kadın, simsiyah bir elbiseyle. Her şeyin beyazla döşendiği yatak odasında, içki etkisi altında bir vazoyu parçalar. Eşi, onu banyonun cam bölmesinin ötesinde ayakta bulur ve dudaklarını camın diğer tarafındaki dudaklarla buluşturacak şekilde eğilir; dudakları kalın camın arkasından nazikçe dokunur. Adam, günlerdir aramış olmasına rağmen, kadının kendisiyle bu süre zarfında pek az konuşmasıyla karşılaşılır. "Vazo... çiçekler... renkler... güzellik..." diye mırıldanır ve ekler: "Ve hepimiz tuzağa düşeriz," eski, tekrarlanan bir hikâye. İkili, vanilya krem rengi bir yatağa geçerler. Kadın, adamın seyahati sırasında sevgilisiyle olup olmadığını sorgular; ancak adam, yanında kimseyi götürmediğini belirtir. Kadın, eşini ısırarak ve ardından gülerek, adamın geçmişteki sevişmelerini özlediğini itiraf etmesini ister. Bu an, bir yandan oyun gibi dururken diğer yandan da derin bir gerçekliği yansıtır. Bu, zaman ve mekânın ötesine geçen bir deneyimin izlerini taşıma kapasitesi ve hareketin potansiyel tehlikelerini ima eden zorlu bir itiraftır. Kadın tekrar tekrar "Beni bırakma" diye mırıldanır, kadın adamdan sevgilisiyle ilişkilerini sonlandırmasını ister, ancak o zaman ona geri döneceğini söyler. Bu duygusal alışveriş, kadının tekrarladığı ve çocuk şarkısı niteliğindeki "Ne me laissez pas" ile duygusal yoğunluk eklenerek artırılır. Bu diyaloglar, ilişkinin hem gerilimli hem de duygusal yönlerini açığa çıkararak, ilişkinin karmaşıklığını ve duygusal bağlılıkların derinliğini vurgular. Aynı zamanda modern insan doğasının

karmaşıklığı, siyah ve beyaz gibi zıt renklerin kullanımı aracılığıyla görsel bir dile dönüştürülür.



Görsel 329. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheleangelo Antonioni



Görsel 330. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheleangelo Antonioni

Patricia'nın eşi, metresiyle ilişkisini sonlandırmak istediğini dile getirir ancak genç kadın ayrılmak istemez. Bu durum, çatışma yaratır ve ikili arasında sözlü bir tartışmamaya neden olur; sonrasında ise fiziksel şiddet ortaya çıkar. Tartışma, tutkuyla karışık bir şekilde şiddet içeren bir sevişmeye dönüşür.

Bu sahnede, farklı yaşam tarzlarına sahip iki kadın arasındaki zıtlık belirgin bir şekilde öne çıkarılırken, adamın bu ikisi arasında bir seçim yapmak zorunda kalması vurgulanmaktadır. Pomerance'ın belirttiği gibi, "Arzu sadece bir yakıt değil, aynı

zamanda bir araçtır" (Pomerance, 2011, s. 20). Dolayısıyla, adamın bu durumda bir seçim yapması daha da zorlaşmaktadır.

Kadının hırsları, iletişime kapanma eğilimi ve melankolik tavırları, Pablo Picasso'nun ilham perisi ve gizli sevgilisi Marie-Thérèse Walter'ın portresindeki gri ve mavi gibi benzer renk tonlarıyla sembolize edilirken; adamın yaşam aracı haline getirdiği arzusu ise tablonun geri kalan kısmında yer alan kırmızı ve yeşil renklerle ifade edilmiştir.



Görsel 331. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 332. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni

Kapının çalmasıyla birlikte, Carlo Patrizia'yı çikolata tonlarındaki paltosu ve kahverengi deri çantasıyla karşısında bulur. İkilinin ayaklarının dibinde yer alan

çerçevenlenmiş turuncu bir baskı dikkat çeker: Yakından kesilmiş, uzaklara bakan bir siyah kadın başı figürü. "Bu hikâyedeki herkes çerçeveli resimlere ya da taşbaskılara sahiptir ya da bunlarla ilgilenir ve sanat eserleri, onları gördüğümüz anda, onu sergileyenlerin durumunu yansıtır. Belki de yansıma, kalıcı ya da süregelen bir durumun yansımasıdır." (Pomerance, 2011, s. 22). Bu, ihanetle yüzleşen Carlo ve Patrizia'nın benzer kaderlerini yansıtabilir. Patrizia "Burayı kiralamak için onunla konuştum." der. Carlo'nun kafası karışmaz; bu durumun, şüphesiz karısının fikri olduğunu, kişisel olarak onunla aynı fikirde olmadığını belirtir. Ancak, Patrizia içeri girer ve Carlo'nun orada olmadığını varsayarak etrafa bakınır. Çantalarını siyah sandalyenin yanına yerleştirir ve mekânı, manzarayı inceler.

Kapı yine çalındığında, muhtemelen mobilya taşıyıcıları olduğu düşünülen kişiler gelir. Patrizia paltosunu çıkarmış ve vanilya beyazı bir takım elbise içinde durmaktadır. Carlo, yatak etrafında dolaşırken ona eşlik eder. Banyoya girer, döner ve kalın cam bölmenin arkasından Patrizia'ya bakar. Carlo, "Sanırım yine gitmem gerekecek," der, "burada kalmayı planlıyordum. Belki de bu yüzden onunla yaşamaya gitti." Patrizia, Carlo'nun önceden acıklı bir durumda olduğunu fark eder. Carlo, ona eşinin yırtık fotoğrafını gösterir.

Telefon çalar, çağrı Patrizia'ya gelmiştir. Bir süre dinledikten sonra, ahizeye "Beni bulmaya çalışmayın" der. Etrafına bakarak bölgesini belirler gibi davranır. "Her şeyin bir çaresi var," der Carlo. Patrizia, onun rahatsız edenin bu olduğunu ifade eder. Sonunda, birbirlerinin ellerini tutarlar ve bu arada yağmur durur. Patrizia, içsel bir çatışma yaşasa da doğanın döngüsüne karşı koyamaz. Bu durum, beyazın tonlarındaki renk paletiyle vurgulanır ve doğanın süregelen değişimine atıfta bulunularak insanın içsel mücadelesi yansıtılır.



Görsel 333. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 334. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 335. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni

Farklı dünya görüşlerine sahip bir kadın ve bir erkek, antik bir şehrin çevresinde belirsiz bir şekilde dolaşırken, taşların derin bir geçmiş duygusunu yansıttığı bir atmosferde kendilerini bulurlar. Bu atmosfer, yalnızca mekânın tarihi zenginliğini değil, aynı zamanda karakterlerin içsel yolculuklarını ve duygusal derinliklerini de açığa çıkarır. Antik şehrin taşları, binyılların izlerini taşıyarak, insanlığın geçmişle olan bağları ve zamanın geçişinin kaçınılmazlığını simgeler. Kahverengi tonlar, bu durumun görselleştirilmesinde önemli bir unsur olarak öne çıkar.

Bu bölümdeki kadın (Görsel 336.), düşüncelerimizi öldürmemiz gerektiğini, vücudumuzdan çok fazla ihtiyacı olduğu için ayırmamız gerektiğini vurgular. Küçük zevklerden vazgeçmemiz gerektiğini savunarak, böylece daha sakin olabileceğimizi öne sürer. Halkın genel hoşnutsuzluğundan bahsederken, erkek sokaktaki bir kadına mutlu olup olmadığını sorar. Aldığı cevap ise sadece "Saçmalama."dır. Bu noktada, tartışmanın yarıda kesilip bir yabancıya soru sorma durumları, seyirciyi aktif olarak düşünmeye ve sorgulamaya teşvik eder. Bu, filmdeki karakterlerin izleyicilere seslenerek metinlerinin ve kendi dünyalarının sürekliliğini bozduğu bir anlatımdır.

Kadın, kilise ayinine katıldığı sırada, açık mavi renkteki giysisi kiliseye geçtiği anda yeşil renge dönüşür. Bu maviden yeşile dönüşüm, kadının düşünce yapısını yansıtarak içsel ve dışsal dünyası arasındaki farklılığı temsil ederken, aynı zamanda yeşil renk onun derin maneviyatını da gösterir.



Görsel 336. Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvoles), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 337. Bulutların Ötesinde (Al di là Delle Nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 338. Bulutların Ötesinde (Al di là Delle Nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 339. Bulutların Ötesinde (Al di là Delle Nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 340. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheleangelo Antonioni



Görsel 341. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheleangelo Antonioni

Kadın, ayin sonrası eve dönüş yolunda ilerlerken, adam ona eşlik eder. Kadın yaşadığı apartman dairesinin geniş ahşap kapısından içeri adım atar. Adam, kadının peşinden içeri girerken, merdiven boşluğu canlı bir melekotu yeşili ve soluk bir sarı tona boyanmıştır; halı ise derin şarap kırmızısı tonlarıyla kaplanmıştır. İkili, kapının önünde birbirlerinin gözlerine bakarlar; ardından kapı sessizce kapanır. Niccolo hızlıca oradan uzaklaşır.



Görsel 342. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 343. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni

Yönetmen (John Malkovich'in), Niccolo' nın arkasından bakarak onu takip eder. Kamera, bir 'melek' gibi süzülerek otelin odalarını tek tek ziyaret etmeye başlar. İlk olarak beyaz gömlekli bir kadının dışarıya bakışı izlenir, ardından bir çiftin yatak odasına geçilen sahnede erkeğin kırmızı bir robdöşambr ve kadının mavi gecelik içinde ayakta durduğu kare görülür, sevişmeye evirilen hareketlerle birlikte kamera tekrar süzülerek siyah giyimli başka bir kadının odasını dikizlemeye geçer. Sekansı içeren mizansenleri noktalarcasına ve filmin renk estetiğini yönetmenin gözünden karartırcasına bir sahne izlenir. Bu sekansta, yönetmen otel odasından dışarıya bakarken, çerçevede, vinyet etkisini andıran bir tür ışıksızlık başlar. Bakış yitirildikçe gitgide artan karanlık, yönetmeni adeta yutar.



Görsel 344. Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole), 1995, Micheleangelo Antonioni



Görsel 345. Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole), 1995, Micheleangelo Antonioni



Görsel 346. Bulutların Ötesinde (Al di là delle Nuvole), 1995, Micheleangelo Antonioni



Görsel 347. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 348. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni



Görsel 349. Bulutların Ötesinde (Al di là delle nuvole), 1995, Micheangelo Antonioni

Renk	Kodlar
Yeşil	İnsanın maneviyatını
Siyah ve Beyaz	Modern insan doğasının karmaşıklığını
Mavi	Erkek karakterlerin zihinsel süreçleri ile kadın karakterinin melankolik tavrı
Kırmızı ve Mavi	Karakterlerin iç güdüsel davranışlarını
Kırmızı ve yeşil	Kadın ve erkek ilişkilerinin başlangıç noktaları
Gri	İlahi bakış açısı ve modern hayatın monotonluğu
Kahverengi	Tarihsellik

Tablo 6. Bulutların Ötesinde (Al di la Delle Nuvole, 1995) Filminde Renk Paletinin Kodlanması

BÖLÜM 4: BULGULAR, YORUMLAR VE SONUÇ

Antonioni'nin filmlerinde renk paletinin kullanımına ilişkin incelemeler, öncelikle ele alınan filmlerin kronolojik sıralamasına ve biri hariç (Kızıl Çöl) sahnelerin birbirine göre zamanlamasının analizine dayanır. Bu analizler, sahnelerin içerdiği derinlikli anlamlardan yola çıkarak, yönetmenin renkleri kendi anlamsal gerçekliğine nasıl adapte ettiğini ortaya koymuştur.

Çalışmanın odaklandığı birinci sorunsal, Michelangelo Antonioni'nin sinemasında renk olgusunun görsel estetiğin genel kabul görmüş, uyum yasalarına göre mi yoksa “anlamsal işlevler” içinde mi tasarlandığıdır.

Soruya ait bulguları sıralamadan hemen önce, sinemada renklerin hangi bağlamlarda kullanıldığına değinmek gerekir: Sinemada renk, dört farklı bağlamda kullanılabilir. İlk bağlam, renklerin gerçek hayattaki doğal ortamlarda kullanılmasıdır. İkinci bağlam, görüntülerin görsel olarak çekici ve estetik görünmesini sağlamak için renk düzenlemesi (color correction) ve dengelemesi (color balance) yapılmasıyla ilgilidir. Bu bağlam, görsel keyif ve estetik deneyim üzerine odaklanır. Üçüncü bağlam, renklerin kültürel veya geleneksel sembollerle ilişkilendirilmesidir. Dördüncü ve son bağlam ise renklerin anlamsal yoğunluk yaratma amaçlı kullanılmasıdır.

Çalışmada, Michelangelo Antonioni'nin sinemasında renklerin yoğun bir biçimde "anlamsal işlevler" çerçevesinde kullanıldığı tespit edilmiştir.

Yönetmen, filmlerinde renkleri çeşitli duygusal imgelerle ve sembolik anlamlarla işleyerek derinlemesine anlatılar oluşturmuştur. Bunu yaparken "Cinayeti Gördüm" filminde parkları ve caddeleri, "Zabriskie Noktası" filminde dağları ve "Kızıl Çöl" filminde ise ağaçları, meyveleri ve hatta insan yüzlerini boyayarak istediği renkleri elde etmiştir. Bunlar, Antonioni'nin sinemasında renklerin görsel estetik bağlamında oluşturulmadığı; renklerin “anlamsal işlevler” içinde kullanıldığına dair göstergelerdir.

Renk	Anlamsal işlevlerde kullanılan renklerin kodlanması
Yeşil	Renk, "Cinayeti Gördüm" filminde, gözlemcinin kusurlu bakışından dolayı gerçekliği görmesine engel olmasını temsil ederken ve kadının karakteristik kimlik özelliklerinin tanımlanması için kullanılmıştır. Örneğin 'Bulutların Ötesinde', Aix-en-Provence'da geçen epizodda, kadın kilise ayinine katıldığı sırada, dış mekânda giydiği açık mavi renkteki giysisi, yeşile dönüşmektedir. Bu maviden yeşile dönüşüm, kadının düşünce yapısını yansıtarak, içsel ve dışsal dünyaları arasındaki farklılığı ve yoğun manevi duygularını temsil etmektedir.
Siyah ve Beyaz	Modern insan doğasının karmaşıklığını betimlemek için Antonioni, "Bulutların Ötesinde" filminde siyah-beyaz renkleri tercih edilmiştir. Örnek olarak, Patricia'nın "Beni bırakma" diye mırıldandığı ve kocasından sevgilisiyle olan ilişkisini sonlandırmasını istediği sahnede, siyah-beyaz renkler bu karmaşıklığı görsel bir dile dönüştürmektedir.
Mavi	Erkek karakterlerin zihinsel süreçleri ve yaratıcı durumları, çevreleriyle yeterli etkileşim kuramamaları ve kimlik arayışları bağlamında, "Kızıl Çöl", "Cinayeti Gördüm", "Yolcu", "Bir Kadının Tanımlanması" ve "Bulutların Ötesinde" filmlerinde ele alınmıştır.
Kırmızı ve Mavi	Cinayeti Gördüm ve Bir Kadının Tanımlanması filmlerinde, karakterlerin arayışları ve yaratıcı dürtülerini temsil etmek üzere kullanılmıştır. <i>Bir Kadının Tanımlanması</i> filminden bir örnek verelim: Niccolò'nun yeğeni, mavi kazak ve kırmızı pantolon giydiği sahnede, yönetmene kuşlarla ilgili çeşitli sorular ve neden bilim kurgu filmi çekmediğini sorar. Bu renk kombinasyonu, filmde, kadın ve erkek dünyalarını temsil eden iki farklı duyguyu ifade eder. Buradan hareketle, renklerin bir çocuk üzerinde bulunması ise, henüz cinsiyet kimliğinin oluşmadığı bir evrede olmasını, daha çok yaratıcı yönünün ağır bastığını işaret eder. Ayrıca göz önünde bulundurmak gerekirse, çocuğun Niccolò'ya vereceği ilham da yine bu kombinasyonla vurgulanmıştır.
Kırmızı ve yeşil	Bir Kadının Tanımlanması filminde, Kadın ve erkek ilişkilerinin başlangıcını ve döngünün kapanışını temsil ederken Yolcu filminde, karakterin sembolik olarak yolculuğunu göstermektedir. Yolcu filminde, Locke'un Robertson'ın kimliğini edindikten sonra araba kiralamaya gittiği sahnede oldukça hakimdir. Locke, burada yeni kimliğiyle kiraladığı arabayla yolculuğa çıkar. Dolayısıyla, renkler onun bu temsili hayat yolculuğunu vurgulamak için kullanılmıştır.
Gri	Bulutların Ötesinde filminde, ilahi bakış açısı ve modern hayatın monotonluğu, Kızıl Çöl filminde ise sanayinin

	çimentolaştırdığı çevreyi ve bunun insan üzerindeki etkilerini görselleştirmek için tercih edilmiştir. Bulutların Ötesinde filminde, John Malkovich'in karakteri ilahi bir perspektifi (Antonioni'nin bakış açısını) temsil etmekte ve izleyici ile arasında bir mesafe oluşturmak amacıyla filmin ilk sahnesinde uçakta gösterilmektedir. Bu mesafeli ve ilahi bakış, sahne tasarımı ve karakterin giysilerinde tercih edilen gri tonlarıyla temsil edilmiştir.
Kahverengi	Tarihselliğin kullanımı açısından örnekler, Bulutların Ötesinde ve Zabriskie Point filmlerinde görülmektedir. Zabriskie Point filminde, Daria'nın Amerikan yerlileriyle (malikanenin bodrumunda bir Kızılderili hizmetçiyle tanışırken) karşılaştığı anda idealize edilmiş kimlik algısının sarsıldığını gösteren sahnede, hâkim olan kahverengi tonlar, oluşturulan tarihsel bağlamı ifade etmektedir.

Tablo 7. Michelangelo Antonioni'nin sinemasında renklerin “anlamsal işleviyle” kullanıldığına dair- “Kızıl Çöl”, “Cinayeti Gördüm”, “Zabriskie Noktası”, “Yolcu”, “Bir Kadının Tanımlanması” ve “Bulutların Ötesinde”- renk kodlamaları

Çalışmanın ikinci sorunsalı da anlamsal işlevler içinde kullanılmış ise renkler, konvansiyonel semboller/ tanımlar içinde mi ele alınmıştır; yoksa Antonioni renkleri kendi öznel anlamları üzerinden mi inşa etmiştir?

Çalışmada, Antonioni'nin sinemasında renkleri kendine özgü anlamlarla yüklü araçlar olarak kullandığı saptanmıştır. Örneğin, *Kızıl Çöl* filminde, arka planın gri tonlarla işlenmesi, Antonioni'nin sanayileşmenin çevre ve insan yaşamı üzerindeki etkilerini vurgulama amacı taşıdığını gösterir. Giuliana ve Corrado iş yerinden ayrıldıklarında, şehrin manzarası aniden soluk bir hal alır. Antonioni, evlerin cephelerini, kaldırımları, sokak satıcısını ve tezgâhtaki meyveleri gri renge boyamıştır. Antonioni, griden monokrom renk tasarımı, öznelerin savrulmuşluk ve kaybolmuşluk durumlarını ifade etmek, diğer yandan hayatın canlılığının sönümlenmesini betimlemek için kullanmıştır.

Fiziksel olarak nötr bir kategoriye ait olan gri renk, yanında bulunan renklerin daha belirginleşmesini (Sözen, 2023, s. 80) sağlamıştır. Bu bağlamda Antonioni'nin, gri rengini ve ayrıca yer yer beyaz rengini de bir tuval (“Kabul edilebilir bir kompozisyon yaratmak için onların asıl renklerini değiştirmek ya da ortadan kaldırmak zorunda kalıyorum. Diyelim, mavi bir gökyüzümüz var. Onun işe yarayıp

yaramayacağını kim bilir? Ya da ona ihtiyacım yoksa, nereye koyabilirim? Dolayısıyla, ihtiyacım olan bütün renkleri uygulayabileceğim nötr bir zeminin için gri bir gün seçiyorum: bir ağaç, ev, gemi, araba, telgraf direği. Üzerine renk uygulanacak bir parça beyaz kâğıda sahip olmaya benziyor bu.) (Cardullo, 2011, s.79) gibi kullanmıştır. Antonioni *Kızıl Çöl* filminin ilk sahnesinde gri rengini bu bağlamda kullanır; Giuliana'nın yeşil montu ile anlamı pekiştirmek amacıyla bu renk tasarımını tercih etmiştir. Örneğin, *Cinayeti Gördüm* filminde Thomas karakterinin Verushka'ya yönelik fotoğraf çekimini gerçekleştirdiği sahnede, çekim mekânının estetik düzenlemeleri bu bağlamda dikkat çekicidir. Sahnede, fotoğraf stüdyosunun duvarlarının tamamı gri renkle kaplanmıştır. Renk seçimi, karakterler arasındaki etkileşim ve sahnenin genel atmosferi üzerinde önemli bir rol oynar. Gri rengin, genellikle nötr bir arka plan sağlayarak, karakterlerin ifadeleri ve sahnedeki diğer renkli unsurlar arasındaki kontrastı artırdığı yukarda vurgulanmıştı. Bu şekilde gir, Verushka'yı daha da belirginleştirerek, izleyicinin dikkatini karaktere ve sahnedeki dinamiklere yoğunlaştırır.

Sembolik olarak yeşil renk çoğu zaman doğa, tazelik, büyüme, bolluk ve canlılık gibi olumlu kavramlarla ilişkilendirilir. Aynı zamanda umut, denge, sağlık ve huzur gibi duyguları da yansıtabilir. Yeşil aynı zamanda çevre dostu ve sürdürülebilirlik gibi çağdaş değerlerle de ilişkilendirilir. Ancak, Antonioni'nin yeşil rengi, yalnızca bahsedilen anlamlarla kullandığı şeklindeki algı yerine, oluşturduğu anlam boyutuyla kullanmış olabileceği düşünülmektedir. Örneğin, Antonioni *Kızıl Çöl* filminde, koyu yeşil rengi, ana karakterin (Giuliana) iç dünyasını, çevreye olan duyarlılığını ve diğer karakterlerden -özellikle erkek karakterlerden- varoluşsal olarak farklı bir dünyaya sahip olduğunu yansıtmak için kullandığı söylenebilir.

Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm* filminde, Thomas'ın doğal dünyanın saflığını ve gerçeklik arayışını temsil etmek amacıyla açık tonlardan oluşan yeşili tercih ettiği gözlemlenirken, koyu tonlarının ise algıladığımızı sandığımız ve gizemini koruyan “gerçek”liği manipüle etmek için seçildiği ifade edilebilir.

Antonioni kadın karakterlerine hep yeşil tonlardaki renkleri yakıştırır ve nerdeyse bütün filmlerinde kadın karakterlerine yeşil renkte kostümler giydirebilir. Bunun sebebi ise onları üretken bulduğu, doğaya ve ayrıca çevrelerine karşı daha hassas varlıklar olduğunu düşündüğü içindir (Sözen, 2003, s. 150). Ayrıca, kadınların mücadeleci ve özgür ruhlarını yansıtmak amacıyla da yeşil renge başvurmuştur. Örneğin, Antonioni, *Zabriskie Point* filminde, yeşil rengi, Daria'nın özgür ruhunu ifade etmek için tercih etmiştir.

Daria karakteri, özgürlük arayışını ve bağımsız ruhunu yansıtmak üzere, filmin başlangıcından sonuna dek sürekli olarak yeşil bir elbise giymektedir. Yeşil elbise, onun kişisel serüveninde ve özgürlüğe olan tutkusunda bir simge olarak işlev görür. Seyahate otomobiliyle çıkışıyla başlayan bu görsel motif, film boyunca süreklilik arz eder ve Daria'nın karakter gelişimini ve içsel yolculuğunu vurgulamada önemli bir rol oynar.

Antonioni'nin yeşil rengi atfettiği *Yolcu* filmindeki karakterlerden biri Rachel, diğeri ise gezgin bir kadındır. Rachel'in anısına dayanan bir röportaj sahnesinde, Locke'un bir Afrikalı liderle gerçekleştirdiği röportajı izlerken Rachel, koyu yeşil bir elbise giyer. Locke, röportaj sırasında göstermiş olduğu politik davranışları nedeniyle Rachel tarafından eleştirilir. Rachel'in dürüstlüğü olan yaklaşımı, kararlı ve mücadeleci karakter yapısı koyu yeşille yansıtılmıştır.

Benzer bir şekilde, Locke'un kızla ilk karşılaşması sırasında da yeşil renk ön plana çıkar. Kız, yeşil bir elbise giyerken, bu durum doğayla bütünleşme ve doğallık temasını yansıtır. Locke ise ortalıkta takma bıyık ve sahte bir kimlikle dolaşır. Bu şekilde, karakterlerin yaşam karşısındaki tavırları ve aralarındaki farklılıklar, kadın karakterler için yeşil renkle simgelenmiştir.

Antonioni'nin kadın karakterlerinin yaratıcılığını yansıtmak için yeşili seçtiği yukarıda belirtilmiştir. Ancak, bu durum sadece kadın karakterlerle sınırlı kalmamakta; erkek karakterlerin yaratıcılığını ifade etmek için de yeşil rengin kullanıldığı gözlemlenmektedir. Örneğin, *Bir Kadının Tanımlanması* filminde,

yönetmen Niccolo'nun sanatsal kişiliğini simgelemek amacıyla onun için yeşil bir mont seçmiştir.

Michelangelo Antonioni'nin *Yolcu* filminde, yeşilin kullanımı, karakterin kimlik arayışı sırasında yaşadığı kırılma anını ve karakterin varoluşunun kaynağını simgeleyen doğa ile bütünleşmeye karar verdiği bir anı işaret etmek için tercih edilmiştir.

Mavi renk, sakinlik, huzur ve üretkenlik gibi niteliklerle ilişkilendirilir. Sigmund Freud, maviyi "sakin bir renk" olarak tanımlamış ve bu rengin insanları sakinleştirebilme ve özgürlük hissi uyandırma potansiyeline sahip olduğunu belirtmiştir. Ayrıca, ciddiyet, sadakat, gerçeklik ve bağlılık gibi değerler de mavi ile özdeşleştirilir (Çağan'dan akt: Kırık, 2014, s. 75). Ancak İspanyol ressam Pablo Picasso resimlerinde mavi rengi sembolik anlamları dışında kullanmıştır. Sanatçının "Mavi Dönem" olarak bilinen eserleri, genellikle melankoli kavramı ile ilişkilendirilmiştir. Bu bağlantı, özellikle Pierre Daix'in "Picasso" adlı çalışmasında vurgulanmış, burada Picasso'nun mavi tonlarını melankoli ile ilişkilendirdiği belirtilmiştir (Daix'den akt: Oğraş, s. 214). Antonioni de Picasso'dan esinlenerek maviyi melankoli kavramı ile ilişkilendirmiştir. *Bulutların Ötesinde*'ki filminde, Patricia'nın eşinin, metresiyle olan ilişkisini sonlandırmak istediğini belirttiği bir sahne bulunmaktadır. Bu kararını açıkladığı sırada, genç kadın ayrılmak istemediğini ifade eder. Bu durum, kadının hırslanmasına ve aralarında bir çatışmanın ortaya çıkmasına neden olur; sonuçta sözlü bir tartışma başlar ve sonrasında bu çekişme fiziksel şiddete dönüşür. Kadının iletişime kapalı tavrı ve melankolik durumu, Pablo Picasso'nun ilham perisi ve gizli sevgilisi Marie-Thérèse Walter'ın portrelerindeki gri ve "mavi tonlarıyla ifade edilen benzer melankolik tonlarla resmedilmiştir.

Antonioni'nin mavi rengini aynı zamanda iletişimsizlik, kimlik ve düş gibi kavramlarla ilişkilendirdiği düşünülmektedir. Özellikle *Kızıl Çöl* filminde, ana karakterin eşiyle ve çevresindeki insanlarla iletişim kuramadığı, mavi renkle temsil edilmiştir şeklinde düşünülebilir. Örneğin, Guliana'nın gördüğü kâbusla uyandığı sahnede, eşinin yaklaşımı, Corrado'da aradığı teselliye bulamayınca, içinde bulunduğu

krizden çıkış yolu olarak mekân değişikliği için başvurduğu limandaki bir gemi ve bu sırada muhatap olarak bulduğu bir çalışanla iletişim kuramaması gibi durumlarla rengin iletişimsizlik teması vurgulanır.

Kimlik kavramını maviyle ilişkilendirdiğine dair bir örnek olarak, *Yolcu* filmindeki bir sahne incelenebilir. Locke'un ölen arkadaşının kimliğini üstlendiği sahnede, mavi renk kullanılarak Robertson'ın geçmişi ve Locke'un ondan kalan gelecek yaşamı sürdürmesi ifadesi oluşturulmuştur. Bu renk seçimi, izleyiciye karakterler arasındaki bağlantıyı hatırlatmaktadır. Ayrıca, filmde mavi renk, Afrika'daki örgütle de ilişkilendirilmiştir. Locke, Afrika'da bir örgüt ile röportaj yapmak için kendine rehber aradığı sahnelerde koyu mavi renk, çeşitli nesneler üzerinden öne çıkarılmıştır: terzinin diktığı elbise, Afrikalı birinin çaydanlığı ve bazı Afrikalıların giysilerinde koyu mavi kullanılmıştır. Bu bağlamda, Robertson'ın örgütle olan bağlantısını yansıtmak adına mavi renk işaret edilmiştir, örneğin, karakterin giydiği mavi gömlek de buna bir örnek olarak verilebilir.

Mavi rengin *Bir Kadının Tanımlanması* filminde ele alınışı, yalnızca düşle sınırlı kalmayıp karakterlerin kişilik yapısını ve kimlik oluşturma süreçlerinin betimlendiği anlarda da kullanılmıştır. Filmde, Niccolò karakterinin yazdığı senaryo için ideal bir kadın yüzü arayışı sırasında, mavi renk önemli bir imgesel işlev görmekte olup mizansen tasarımı, bu yaratım sürecini görselleştirmek ve bağlamı güçlendirmek amacıyla kurgulanmıştır; örneğin, bazen bir mavi vazo, bazen de kadın karakterlerin giysilerinde bu renk öne çıkarılmıştır. Niccolò'nun ilişki kurduğu kadınlarla karşılaşması sırasında yine mavi elbiseler ortaya çıkarılmıştır. Buradaki mavi, yönetmen Niccolò'nun aradağı kadın imgesini izleyicilere hatırlatmak hem de kadınların sahip olduğu kimlik yapısını betimlemek için kullanılmıştır.

Antonioni, sinema dilinde, kadın karakterlere atfettiği yeşil tonlara eşdeğer olarak erkek karakterler için mavi renk seçmiştir. Sanatçı, kadın figürlerin içsel özgürlük arayışlarını imgeleştirmek üzere yeşil tonlarını tercih etmiştir. Erkek karakterlerin derinlikli duygusal veya entelektüel yolculuklarını yansıtmak için mavi renge yönelmiştir. Bu seçim, Antonioni'nin renkleri, karakterler aracılığıyla iletmek istediği duygusal ve ruhsal katmanları belirginleştirmek adına güçlü bir sinematik araç

olarak işlevselleştirdiğini göstermektedir. Örneğin, *Cinayeti Gördüm* filmindeki Thomas karakteri, film boyunca genellikle açık mavi bir gömlek giyerken, *Yolcu* filmindeki karakter de koyu mavi gömleği dışında zaman zaman açık mavi bir gömlek tercih etmektedir. Benzer şekilde, *Bulutların Ötesinde* filminde Ferrara'da geçen hikâyenin karakteri olan Silvano ve Paris epizodundaki erkek karakter de mavi renkte gömlekler giymektedir.

Antonioni, mavinin tonlarını, yapaylık, dijitalizm ve gelişmekte olan kapitalizm gibi kavramları ifade etmek için kullanmıştır, özellikle *Zabriskie Noktası* filminde bu kullanım öne çıkmaktadır. Lee Allen, şirket binasına ulaştığında, binanın fütüristik bir uzay gemisine benzer parlak yüzeylerden oluştuğu gözlemlenir. Mermerden yansıtıcı duvarlar, göz kamaştırıcı cam düzlemler ve parıldayan metal arka planlar, dijitalize ve mavinin soğuk renk tonlarıyla, “geç-kapitalist” ve “hiper-uzayın” düzlemselliğini yansıtmaktadır (Lie, 2013, s. 11). Lee Allen'ın teknolojik aygıtlar aracılığıyla sekreterine Daria'nın nerede olduğunu sorması ve izleme sistemi kullanarak yan odadaki yönetici meslektaşları arasındaki konuşmayı dinlemesi gibi unsurlar, sistemin hakimiyetini ve temsil gücünü göstermektedir. Antonioni, bu unsurları, kapitalizmin hâkimiyetini yansıtmak ve bu anlamı pekiştirmek için, yakın ve geniş ölçekli planlara başvurmuştur.

Sözen'e atıfla kırmızı renk, elektromanyetik spektrumda en uzun dalga boyuna sahip olup, bu özelliğiyle son derece dinamik ve güçlü bir titreşim sergiler. Hem olumlu özellikler (canlılık, mutluluk, girişkenlik) hem de yoğun duygusal durumlar (cinsel enerji, kızgınlık, hırs) ile ilişkilendirilen bu renk, sevgi ve nefret gibi zıt duygusal boyutları da içinde barındırır. Kırmızının insan psikolojisi üzerindeki canlandırıcı, heyecan verici ve kışkırtıcı etkileri, biyolojik olarak hissedilebilir düzeyde olup, alımlayıcı üzerinde derinlemesine bir duygusal tepki yaratma potansiyeline sahiptir.

Michelangelo Antonioni'nin sinematografisinde kırmızı renk, özellikle önemli bir yere sahiptir. Antonioni, kırmızıyı kullanarak karakterlerin bilinçaltı düşünce ve arzularını görsel bir dil ile ifade etmenin yanı sıra, bu renge, karakterlerin belirli bir eyleme geçiş yaptıkları anları simgelemek için de başvurmuştur. Bu kullanım,

yönetmenin renkleri, anlatısının derinliklerini açığa çıkarmak ve izleyiciye karakterlerin iç dünyalarına dair ipuçları sunmak amacıyla stratejik bir şekilde kullanma becerisine sahip olduğunu gösterir. Kırmızının bu anlamsal işlev kullanımı, Antonioni'nin filmlerinde anlamın çok katmanlı yapısını ortaya çıkarmıştır.

Kızıl Çöl filminde, Giuliana, eşi ve arkadaşları liman kenarındaki küçük bir kulübede bulunan, iç kısmı kırmızı renkle kaplanmış bir alanda vakit geçirirler. Bu alanda, şakalar, rol yapma ve cinsel ima dolu bir sohbet gerçekleştirerek zamanlarını geçirirler. Ancak üşümeye başladıklarında, ateş yakmak için kulübenin kırmızı renkli bölümünü parçalarlar ve ateşe atarlar. Yönetmenin ilkel bilinçaltı duygularla yapaylık arasında kurduğu ilişkiyi temsil ettiğini düşündüğümüz kırmızı renkli oda, karakterler tarafından yok edilir.

Antonioni'nin kırmızıyı, karakterlerin belirli bir eyleme kalkıştıkları anları simgelemek için kullandığına dair kanıtlar, *Zabriskie Noktası* filminde görülebilir. Bu filmde, kırmızı renk, Mark'ın polis merkezine gelip gözaltına alındığı sahnede ortaya çıkar. Daha sonra Mark'ın öğrenci eylemlerine katılmadan önceki ev sahnesinde yine kırmızı renk kullanılır. Her iki sahnede kırmızı renk, karakterin hayatını etkileyen önemli olayların başlangıç noktasına işaret etmektedir.

Zabriskie Noktası, kırmızının fitil gibi kullanımına ilişkin bir başka örnek daha barındırır; Polis memurunun vurulmasının ardından, Mark'ın çalıntı bir spor uçakla çöle kaçması ve orada otomobiliyle sonsuzluğa ilerleyen Daria ile karşılaştığı sahnede kırmızı hakimdir. Burada ikili arasında kısa süreli bir flörtleşme yaşanır. Mark, havadayken Daria'ya, üstünde üye (member) yazılı kırmızı bir önlük atar, ancak Daria, önlüğü kabul etmez ve Mark'a bu önlüğün ona uygun olmadığını nazikçe belirtir. Mark, bu reddin nedenini sorgular ve Daria'nın cevabıyla, bu nesnenin, kadının özgür ve bağımsız ruhuna uymadığını öğrenir. Kırmızı (önlük), filmde Mark ile Daria'nın arayışlarını ve aralarındaki tutkulu etkileşimi temsil ederken, Mark'ın ölümüyle birlikte anılarının simgesine dönüşmüştür. Bu renk, karakterler arasındaki yoğun duygusal bağın görsel bir ifadesi olarak işlev görür ve trajediyle sonlanan bu ilişkinin kalıcı etkisini pekiştirir.

Yolcu filminde, kırmızı renk tonlarının kullanımı, Locke'un üstlendiği kimliğin getirdiği tehlikeleri simgelemekle kalmayıp, hikâyenin gelişimine etki eden yan olayların birbirine bağlanmasında da önemli bir işlev görür. Filmde, Locke'un araba kiraladığı başlangıç sahnesinde tercih edilen daha açık tonlardaki kırmızı, yapımcısı ve eşi tarafından izinin bulunduğu sahnede, yerini daha koyu ve sahnenin tamamını kaplayan bir kırmızıya bırakır. Locke'un trajik sona doğru ilerlediği otel sahnesine yaklaşırken, giydiği gömleğin kırmızı renginin daha da koyulaştığı görülür. Renk koyulaşması, karakterin içsel ve dışsal çatışmalarının şiddetlenmesini görsel bir dil ile ifade etmiştir.

Kırmızı renk *Bir Kadının Tanımlanması*'nda karakterlilerin karakteristik yapılarını ve yaratıcı dürtüsünü tanımlamada kullanılmıştır. Bu bağlam içerisinde Mavi'nin jinekolojik muayene için randevu almaya karar verdiği sahne değerlendirilebilir. Mavi aramayı gerçekleştirdiğinde, tesadüfen Niccolò kız kardeşinin muayenhanesinde bulunur ve kardeşinin meşgul oluşu nedeniyle telefona o cevap verir. Mavi'nin ses tonu ve tavırları, Niccolò'nun dikkatini çeker ve onu filmi için aradığı karakterin potansiyel bir temsilcisi olarak görme eğilimine sürükler. Bu süreç, Niccolò'nun soyut bir figürü, somut bir varlık olarak algılamaya başladığı bir dönüm noktasını ifade eder. Mavi'nin odasının tasarımında kullanılan kırmızı tonlar, karakteristik özelliklerini ve özellikle cinsel dürtülerine yönelik problemlerini simgelerken; renk, aynı zamanda Niccolò'nun yaratma arzusunu da vurgular. Kırmızının tercihi, karakterlerin iç dünyalarını yansıtmada ve anlatıdaki derinliği artırmada kritik bir rol oynamıştır.

Wassily Kandinsky'ye göre, mor renk, tinsel ve fiziksel anlamda soğutulmuş bir kırmızı renktir ve son derece dengesiz bir yapıya sahiptir. Kandinsky, renklerin duygusal ve tinsel etkileri üzerine yaptığı çalışmalarda mor rengi, kırmızının soğutulmuş bir versiyonu olarak değerlendirir. Morun içerdiği tinsel öğeler, renk skalasında belirli bir dengesizliği ifade eder. Kandinsky'nin renk teorisine göre, mor renk, izleyici üzerinde güçlü bir etki bırakan ve duygusal dengeyi zorlayan bir renk olarak tanımlanır (Akt: Sözen, 2003, s. 98)

Ünlü şair Edgar Allan Poe'nun, karanlık ve melankolik eserlerinin birçoğunu mor renkli bir odada yazdığı bilinmektedir. Morun bu yönü, yazarın iç dünyasını ve edebi vizyonunu ifade etmede önemli bir rol oynamış olabilir. Ayrıca klasik müziğin önde gelen ismi Chopin'in, bestelerini, perdeler dâhil her şeyin mor olduğu bir odada yapması, bu renkteki ortamın yaratıcı süreci desteklediğini göstermektedir (Sözen, 2003, s. 86).

Michelangelo Antonioni'nin filmografisinde, mor rengin kullanımı, *Cinayeti Gördüm ve Bir Kadının Tanımlanması* gibi filmlerinde özellikle belirgin olup, *Kızıl Çöl*'de ise daha minimal bir kullanımına gidilmiştir. Sadece Giuliana'nın kâbus deneyimi sonrasında Corrado'yla henüz açmayı planladığı dükkânının önünde gerçekleşen karşılaşmada, Giuliana'nın giyiminde tercih edilen mor elbise ve siyah şal dışında bir örneğe rastlanmaz. Mor, fiziksel olarak kırmızı ve mavi renklerin kombinasyonu ile oluşur ve bu bağlamda yönetmenin moru kullanımı (Antonioni sinemasında mavi iletişimsizlikle ve kırmızı erkek karakterlerin hareketliliği ve iç güdüsel arzularıyla ilişkilendirilir.) Giuliana ile Corrado'nun ilişkideki iletişim farklılığını ve özellikle Giuliana'nın melankolik tavrını öne çıkarmak için kullanılan stratejik bir seçim olarak değerlendirilebilir.

Corrado'nun Giuliana'ya olan içgüdüsel yaklaşımı, Giuliana'nın onun otel odasına teselli aramak için gittiği sahnede daha da belirginleşir. Corrado'nun içgüdüsel yaklaşımı sırasında tavanın mor renge dönüşmesi, rengin Giuliana'nın derinleşen ve karmaşıklaşan arayışlarını ve Corrado'nun cinsel dürtülerini temsil etmektedir.

Cinayeti Gördüm filminde mor renk, *Kızıl Çöl*'deki kullanımına benzer bir anlamda ancak daha yoğun bir görsel biçimde kullanmıştır. Filmde, Thomas karakterinin sabahleyin parkta, bir erkekle flörtleşen Jane'nin fotoğraflarını çektiği, kadının Thomas'ın evine gelip çekilen filmleri talep ettiği sahne özellikle dikkat çekicidir. Bu sahnede Thomas, içgüdüsel, estetik ve hayalci dürtülerle hareket ederek, Jane'in fotoğraflarını mor bir fon önünde çekmeyi arzular; buna karşın Jane'in ana kaygısı film rulosunu geri almak olur. Bu bağlamda mor renkteki fon, kadın ve erkek arasındaki dinamikleri ve Thomas'ın estetik ile tinsel dürtülerini simgelemek için stratejik olarak kullanılmıştır.

Bir Kadının Tanımlaması filmindeki karakterler, Mavi ve Niccolò, çağdaş moda anlayışını yansıtan bir giyim mağazası önünde buluşurlar. Mağaza, cam, plastik ve neon gibi modern malzemelerle tasarlanmıştır; buradaki kıyafetlerin çoğu plastik gibi görünmektedir veya gerçekten plastikten yapılmıştır. İki karakter arasında geçen konuşma, samimiyetten yoksundur. Daha sonra Mavi, bir mağazanın vitrininde, erkek bir mankene mayo giydiren koyu mor giyimli tezgâhtar kızı fark eder. Tezgâhtar kız, mankenin kasıklarını okşarken Mavi'ye anlamlı bir şekilde gülümser. Antonioni, bu sekans boyunca mor, kırmızı ve mavi neon ışıkları ve aynı tonlardaki giysileri öne çıkarır. Bu bağlamda, mor renk geleneksel cinsiyet normlarına meydan okuyan ve alternatif kimliklerin ifadesi olarak kullanılmıştır. Antonioni'nin renk tercihi, filmdeki kimlik tanımını daha da derinleştiren bir öge olarak anlamsal işlev görmektedir.

Anlamsal işlevler içinde kullanılan renkler, Antonioni sinemasının renkli filmlerinde aynı sıklıkta mı kullanılmıştır; Farklı sıklıkta ise bunların estetik karşılığı nedir?

Bu soru çalışmanın üçüncü sorunsalını oluşturmaktadır. Antonioni'nin sinemasında “anlamsal işlevler” bakımından kullanılan renkler, filmler arasında değişken düzeylere sahiptir. Bu değişkenlik, filmlerin teması, hikayesi ve duygusal atmosferi ile ilgili tercihlere bağlıdır. Dolayısıyla filmlerde, belirli renklerin sıklıkla vurgulandığı yerler olmasına rağmen, diğerlerinde ise daha az kullanıldığı, bu durumun ise, yönetmenin estetik tercihlerine, anlatısal hedeflerine ve yaratmak istediği duygusal derinliklere bağlı olduğu sonucuna varılmıştır. Örneğin, mor rengin kullanımında belirgin farklar gözlemlenmektedir; *Cinayeti Gördüm* filminde mor rengin sıklığı ve etkisi diğer filmlere kıyasla daha belirgindir. *Kızıl Çöl* ve *Bir Kadının Tanımlanması* gibi yapımlarda mora nadiren rastlanırken, diğerlerinde ise hiç rastlanmamaktadır. Benzer şekilde, insanlığın doğaya ihanetinin sembolü olarak *Kızıl Çöl*'de kullanılan sarı rengin diğer filmlerde kullanımı oldukça azdır. Bu örnekler, Antonioni'nin filmlerinde, renklerin özgün anlamları ve sembolizmle olan değişken ilişkisi için belirli temaları vurgulamak adına, renk paletindeki çeşitliliği ne derece önemseydiğini gösterir. Yine yeşil renk için de bezer bir durumun söz konusu olduğu

söylenebilir. Rengin kendisi *Cinayeti Gördüm* filminin bir öznesi haline getirilirken diğer filmlerde ise belirli “anlamsal işlevler” üstlenir.

Antonioni sinemasının kendine özgü renk tasarımının, Avrupa sinema estetiğine ne gibi katkılar getirdiği sorunsal çalışmanın sonunu oluşturmaktadır.

Bu sorunsal oldukça önemli bir örnekleme niteliğine sahiptir. Sözgelimi dünya sinemasında, filmlerin renk tasarımı bazen görsel haz boyutunda (örneğin, Andrey Zvyagintsev'in filmlerindeki soğuk mavi tonlar gibi), bazı durumlarda ise sembolik anlamlar içermekte olup (örneğin, Steven Spielberg'in siyah beyaz çektiği *Schindler'in Listesi*'ndeki küçük kızın kırmızı mantosu gibi) bu anlamda kullanılmaktadır.

Antonioni'nin sinemasını benzersiz kılan unsurlardan biri, filmlerindeki renk tasarımının düşünsel ve/veya ideolojik bir temele dayanmasıdır. Bu anlamda, Antonioni'nin renk kullanımı, tutarlı bir anlam ve anlatım ekseninde ele alınarak kullanılmıştır. Onun bu kendine özgü yaklaşımı dünya sinema estetiğine yeni ufuklar açmış ve farklı açılımlar kazandırmıştır. Antonioni'nin renkleri tutarlı ve derin anlamlarla kullanması, sinema sanatında estetik açıdan yeni bir boyutun keşfedilmesine olanak sağlamıştır. Bu çerçevede Antonioni'nin ilham verdiği yönetmenler: *Bulutların Ötesinde* filminde ortak çalıştığı Yeni Alman Sineması'nın önde gelen isimlerinden biri olarak kabul edilen Wim Wenders, bir diğeri, görsel olarak sofistike ve estetik açıdan çarpıcı olan filmleri, izleyicilere benzersiz ve sıradışı bir deneyim sunan İngiliz yönetmen Peter Greenaway'dir. Filmlerinde kullandığı karakteristik ve idiosentratik renk paletleri ile tanınan Amerikalı film yönetmeni Wes Anderson, bir başka yönetmen ise İspanyol sinemasının uluslararası alanda tanınmasında önemli bir rol oynayan; kendine has üslubu ve renkli görsel anlatımlarıyla bilinen, filmlerinde genellikle aşk, arzu, kimlik ve hafıza gibi temaları işleyen ve özellikle güçlü kadın karakterlerin hikayelerini ele alan Pedro Almodóvar'dır. Son olarak Mavi En Sıcak Renktir (*La Vie d'Adèle*) filmiyle öne çıkan ve bu filmiyle 2013 Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü kazanan Fransız-Tunuslu Abdellatif Kechiche'dir.

Modern Alman sinemasının öncülerinden birisi Wim Wenders'tir. Wenders'in sineması, genellikle sakin ve kontemplatif bir tarza sahiptir. Görsel olarak zengin ve derinlikli olan filmleri, genellikle insanların içsel dünyalarını, yalnızlıklarını ve insan ilişkilerini ele alır. Filmlerindeki görsel anlatım, duygusal derinlik ve estetik açıdan çarpıcılık, onu çağdaş sinemanın önemli yönetmenlerinden biri haline getirmiştir. Antonioni'nin eserlerinde sıklıkla görülen ve karakterin iç dünyasını renkler aracılığıyla yansıtmaya konusu <i>Wenders'in Mükemmel Günler</i> (Perfect Days, 2023) filminde de bu bağlamda yoğun biçimde hissedilmektedir.	
Konu	<i>Mükemmel Günler</i> filmi, sıradan bir hayatın içindeki huzur ve anlam arayışını anlatır.
Mor	Batı kültüründe, matem ve ciddiyetin sembolü olarak da kabul edilir. Fakat Wenders'in mor rengi, kendi yüklediği anlam itibarıyla karakterin iç huzurunu, yüksek maneviyatını ve aynı zamanda karakterin izole ve farklı olan dünyasını simgeleştirmek için kullanır. Wenders'in moru, Hirayama'nın önceki sosyal statüsüne ilişkin bir gösterge olarak da kullanılır.
Mavi ve mavi	Bir parkın içinde çadır kurarak orayı yaşam alanı haline getiren ve ara sıra pandomim gösterileri sergileyen karakterin giysilerinde tercih edilen kırmızı ve mavi tonlar, otantik kişiliğini ve Hirayama gibi diğer insanlardan farklı duruşunu vurgulamak amacıyla seçilmiştir.

Tablo 8. Wim Wenders'in *Mükemmel Günler* (Perfect Days, 2023) filminde renk kodlaması

Peter Greenaway, çağdaş sinemanın en yenilikçi ve tartışmalı figürlerinden biridir. Greenaway sineması görsel estetik, karmaşık hikâye yapıları ve entelektüel temalarıyla öne çıkar. O, filmlerinde sıklıkla sanat tarihi, ölüm, seks ve vücut gibi konuları işlerken, bunları genellikle alegorik ve metaforik bir çerçevede sunar. Filmler, resim sanatını andıran kareleri, simetrik kompozisyonları ve canlı renk paletleriyle öne çıkar. <i>Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı</i> (The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover, 1989) sembolik anlamlar yüklediği renklerle ve estetik kullanımıyla belirginleşir. Karakterlerin ruhsal ve bilinçaltı durumlarını, güç dengelerini ve derin anlam katmanlarını temsil eden zıt renk armonisiyle ortaya çıkarır. Greenaway bu filmde kendine has bir sanat formu oluşturmuştur. Kullanılan doygun etkileyici renk paleti, bir zaman sonra görsel açıdan duyulara bir saldırı niteliği taşımaktadır.	
Konu	Yönetmenin <i>Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı</i> filmi, hırsızlık, ihanet, güç mücadelesi ve arzu gibi temaları ele alırken, özellikle bir restoran çevresinde gelişen olayları merkezinde taşır.
Mavi	Filmdeki açılış sekansında, restoranının girişinde Albert Spica'nın (Micheal Gambon) ve adamlarının bir kişiye şiddet uyguladığı sahnede hâkim olan mavi renk, Albert'in şiddet eğilimli karakterinin tanımlanmasında ve çevresindekilere, -eşi de dahil- aslında herkese şiddet uygulayan bir despot olarak tasvir edilmesinde önemli bir rol oynamaktadır.
Sarı	Georgina (Helen Mirren) ve sevgilisinin Albert'ten gizli bir şekilde buluştukları mutfak bölümü, sarı ve yeşil tonlarının hâkim olduğu bir renk paleti ile gösterilir. Burada sarı renk, özellikle iki aşkın seviştiği anlarda daha belirgin hale gelir. Sarı, Georgia'nın despot eşine olan ihanetini simgelemek amacıyla kullanmıştır.
Kırmızı	Filmde kırmızı, belirgin bir şekilde hâkim olan renktir ve hırs, iktidar tutkusu ve duygusal zayıflığı örten bir sembol olarak işlev görür. Özellikle restoran sahnelerinde kullanılan kırmızı tonlar, Spica'nın hükmetme arzusunu ve bu arzusunun sonucunda yarattığı çalkantılı ortamı vurgular. Kırmızı ile tasvir edilen cehennem metaforu, kadın karakterin acılarını ve bastırılmış yaşam sevincini de ifade eder.

Tablo 9. Peter Greenaway'ın *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı* (The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover, 1989) filminde renk kodlaması

Wes Anderson, çağdaş sinema dünyasında öne çıkan ve kendine özgü bir tarzıyla tanınan bir yönetmendir. Anderson'ın filmleri, görsel estetiği, karakter odaklı hikayeleri ve özenle düzenlenmiş detaylarıyla dikkat çeker. Anderson'ın filmlerinde sıkça gözlemlenen bir diğer tema da aidiyet ve aile ilişkileridir.

Anderson'ın sinemasında kullanılan simetrik çerçeveler, pastel renk paletleri ve özenle seçilmiş setler, izleyiciyi onun dünyasına çeker ve onun imzasını taşıyan bir estetik anlayışı sunar. Bu estetik tercihleri, filmlerindeki atmosferi belirler ve karakterlerin iç dünyalarını yansıtır. Anderson'ın sinemasına dair belirtilen bu unsurları, *Büyük Budapşete Oteli* (The Grand Budapest Hotel 2014) filminde somut bir şekilde görmek mümkündür. Film, renk kullanımıyla dikkat çekici bir görsel dil oluşturur ve bu dil, Anderson'ın anlatısının ayrılmaz bir parçası haline gelir. Anderson'ın bu filmde benimsediği renk paleti hem duygusal tepkileri yönlendirmekte hem de zaman ve mekân algısını şekillendirmede kritik bir rol oynar. Film boyunca, pastel tonlar ağırlıklı olarak kullanılır. Bu renkler, 1930'lar Avrupasının ve o dönemin sanat dünyasının Art Deco ve Neoklasik unsurlarını yansıtarak, izleyicilerin bu döneme özgü estetik algısını harekete geçirir. Özellikle pembe, lavanta, sarı ve diğer yumuşak tonlar, filmde bir yandan nostaljik bir hava yaratırken, diğer yandan karakterlerin duygusal dünyalarına işaret eder ve renkler başlı başına bir karakter haline gelir.

Konu	Film Stefan Zweig'in yazılarından ilham alarak, tarih öncesi ve sonrası dönemlerde, Avrupa'da yaşanan büyük politik ve sosyal değişimleri bir otelin mikrokozmosu üzerinden ele alır.
Pembe ve Lavanta	Gustave karakteri sıklıkla lavanta ve pembe tonlarında giysiler içinde sunulur; bu da onun sofistike, kibar ve kendine özgü kişiliğini ön plana çıkarır. Zero ve Agatha gibi diğer ana karakterlerin renk paleti ise daha yerel ve doğal tonlarda tutularak, onların daha mütevazı ve erdemli doğasını öne çıkarmak için kullanılmıştır.
Kırmızı	Otelin iç mekanlarında kullanılan kontrast kırmızılar ve morlar, zenginlik ve ihtişamı temsil ederken, dış mekanların soluk mavi ve gri tonları, baskın kış mevsimi ve politik belirsizliklerle örtüşür.

Tablo 10. Wes Anderson'ın *Büyük Budapşete Oteli* (The Grand Budapest Hotel 2014) filminde renk kodlaması

Pedro Almodóvar, İspanyol sinemasının en tanınmış ve etkili figürlerinden biri olarak özgün anlatım tarzı ve görsel estetiği ile dikkat çeker. Yönetmenin filmografisi, karmaşık karakterler, entrika dolu hikâyeler ve cinsel kimlik ile toplumsal normlar arasındaki çatışmaları keşfeden eserler içerir.

Almodóvar'ın sinematografisi, renk kullanımının cesur ve simgesel niteliği ile öne çıkar. Renkler, onun filmlerinde duygusal durumları, karakterlerin içsel dünyalarını ve hikâyenin tonunu yansıtmanın ötesinde, hikâyenin anlam katmanlarını derinleştiren birer araçtır. Örneğin, *Annem Hakkında Her Şey* (Todo sobre mi madre, 1999) filminde kullanılan kırmızı ve mavi tonlar, karakterlerin duygusal geçişlerini ve içsel çatışmalarını vurgular.

Konu	<i>Annem Hakkında Her Şey</i> filminde, Almodóvar'ın, ana karakter Manuela'nın (Cecilia Roth), oğlu Esteban'ın (Eloy Azorin) beklenmedik ölümü sonrasında yaşadığı içsel ve dışsal mücadeleleri merkezine alır.
Kırmızı	Kadın karakterleri tanımlamak ve onların içsel çatışmalarını ve eylemlerini simgelemek amacıyla kullanılır.
Mor	Ölüm, kayıp ve hüznün gibi daha derin duygu katmanlarını temsil eder.
Kırmızı ve Yeşil	Karakterlerin, kabullenme ve yeniden doğuş gibi durumlarını yansıtır.
Mavi	Kadın karakterleri tanımlamak için kırmızı renk kullanılırken, erkek karakterleri de tanımlamada mavi renk tercih edilmektedir. Ayrıca, mavi renk, erkek dünyasının kadın dünyası üzerindeki yıkıcılığını da sembolize etmektedir.

Tablo 11. Pedro Almodóvar'ın *Annem Hakkında Her Şey* (Todo sobre mi madre, 1999) filminde renk kodlaması

Abdellatif Kechiche, sinema kariyerine 1990'larda başlayan çağdaş bir film yönetmeni ve senaristtir. Sinematografik yaklaşımı, gerçekçilik ve insan deneyiminin detaylı incelenmesiyle karakterizedir. Kechiche'nin sinematografisi, genellikle uzun ve kesintisiz sahneler, doğal ışık kullanımı ve kamera hareketlerinin minimize edilmesi ile dikkat çeker. Yönetmenin stili, karakterlerin iç dünyalarına odaklanır. <i>Mavi En Sıcak Renk</i> (La vie d'Adele, 2013) filminde, detaylı yüz ve beden çekimleri, karakterlerin duygusal durumlarını ve ilişkilerinin evrimini görsel bir derinlikle aktarır. Kullanılan renk paleti karakter analizi ve duygusal zenginlik arayışının bir yansıması olarak öne çıkar.	
Konu	<i>Mavi En Sıcak Renktir</i>, genç bir kadının cinsel kimliğini keşfetme sürecini ve aşkın dönüştürücü gücünü derinlemesine inceleyen bir yapımdır.
Mavi	Adèle'in iç dünyası, cinsel kimlik arayışı ve Emma'ya olan derin tutkusu maviyle sembolize edilir. Adèle'in duygusal ve cinsel keşifleri, genellikle mavi tonların baskın olduğu sahnelerde vurgulanır. Bu, karakterin içsel çatışmalarını ve kişisel büyüme sürecini yansıtmayı amaçlar. Aynı zamanda, mavi renk, Emma'nın sanatçı kimliğini ve yaratıcı yönünü de vurgular.
Sarı	Adele, yoğun iş temposu nedeniyle kendisini ihmal eder, yalnız hissettiği için Emma'yı bir gece, iş arkadaşlarıyla sosyalleşmek için dışarı çıktığında aldatır. Bu ihanet anının temsili için, yönetmen, Adele'nin yüzüne sarı tonda bir ışık yansıtır.

Tablo 12. Abdellatif Kechiche'nin *Mavi En Sıcak Renk* (La vie d'Adele, 2013) filminin renk kodlaması

Sonuç yerine denilebilir ki;

Antonioni'nin sinemasında renk olgusu, anlamsal işlevler içinde kullanmış ve kendi öznel anlamı üzerine inşa edilmiştir. Anlamsal işlevler içinde kullanılan renkler, bütün filmlerinde aynı yoğunlukta olmayıp filmin teması, hikayesi ve duygusal atmosferi ile ilgili tercihlerine bağlı olarak belirli renklerin sıkça vurgulandığı yerler vardır. Buna karşın kimi filmlerinde ise daha az kullanılan renkler söz konusudur. Bu durumun, yönetmenin estetik tercihlerine, anlatısal hedeflerine ve duygusal derinliğine bağlı olduğu sonucuna varılmıştır. Antonioni'nin sinemasını benzersiz kılan unsurlardan biri, filmlerindeki renk tasarımının düşünsel bir temele dayanmasıdır. Bu anlamda, Antonioni'nin renk kullanımı, tutarlı bir anlam ve anlatım ekseninde ele alınarak kullanılması ile Avrupa sinema estetiğine yeni ufuklar açmakta ve farklı açılımlar kazandırmakta olup; renkleri derin anlamlar içerisinde kullanmasıyla, sinema sanatında estetik açıdan yeni bir boyutun keşfedilmesine ve farklı açılımların

kazanılmasına katkı sağlamıştır. Çalışmada sözü edilen yönetmenlerin, tarihselleştirme bakımından Antonioni'den sonra gelen ve onun ardışıklığını taşıyan isimler olduğunu belirtmekte yarar var.

Son söz olarak söylenebilir ki Antonioni'nin sinemasındaki renk kullanımının yaratıcılığı, her zaman benzersiz bir nitelik taşımaya devam edecektir.



KAYNAKÇA

Antonioni, M., & Cottino-Jones, M. (1996). *The Architecture of Vision; Writings and Interviews on Cinema*. Ed. Carlo di Carlo and Giorgio Tinazzi. Trans. Marga Cottino-Jones. New York: Marsilio Publishers.

Andrew, J.D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (A. Zahit, Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.

Akikol R. (2021). *Türk Sinemasında Renk Tasarımı (Doktora tezi)*. İstanbul Üniversitesi veri tabanından ulaşıldı.

Balázs, B. (1970). *Theory of the Film; Character and Growth of a New Art* (First edition). London: Dennis Dobson LTD.

Buyan B. (2015). *İlk Film Kuramcıları; Hugo Munsterberg. Sinema Kuramları-I*. (Ed. Zeynep Özarslan). İstanbul: Su Yayınevi.

Blcock, B., (2021). *The Visual Story Creating The Visual Structure of Film; TV and Digital Media* (3rd Edition). New York: Routledge.

Bramesco, C. (2023). *Colors of Film: The Story of Cinema in 50 Palettes* (First edition). Frances Lincoln.

Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (Y. İzzet, Çev.). (1. baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir*. (Ş. İ, Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.

Baltacı, A. (2019). Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır?. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368-388. (<https://doi.org/10.31592/aeusbed.598299>, Erişim tarihi: 31 Mayıs 2024).

Cardullo, B. (2011). *Michelangelo Antonioni*. (Ö. Selim, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Chatman, S. (1985). *Antonioni, Or, the Surface of the World*. London: Univ of California Press.

Coates, P. (2010), *Cinema and Colour: The Saturated Image*. Bloomsbury Publishing.

Clarke, V. & Braun, V. (2017). Thematic analysis. *The Journal of Positive Psychology*. 12(3), 297-298. (<https://doi.org/10.1080/17439760.2016.1262613>, Erişim tarihi: 1 Haziran 2024).

Dorsay, A. (1989). *Yönetmenler, Filmler Ülkeler-2* (2. baskı). İstanbul: Varlık Yayınları.

Eisenstein, S. (1975). *Bir Sinemacının Düşünceleri* (A. Azmi, Çev.). İstanbul: Yol Yayınları.

Erdikmen A. (2015). *İlk Film Kuramcıları; Rudolf Julius Arnheim. Sinema Kuramları-I*. (Ed. Zeynep Özarslan). İstanbul: Su Yayınevi.

Ertan, E. (2024). Wim Wenders İle Mükemmel Günler Üzerine Söyleşi: ‘Nasıl Yaşamalıyız?’. (<https://altyazi.net/soylesiler/wim-wenders-ile-mukemmel-gunler-uzerine-soylesi/>, Erişim tarihi: 23 Nisan 2024).

Goethe, J. W. V. (2020). *Renk Öğretisi* (A. İlknur, Çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Gültekin, G. (2018). Kırılğan Gerçeklik: Blow-Up Filminde Göstergeler ve Gerçeklik Bağı. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(3), 1711-1726.

Holtzschue, L. (2017). *Understanding color: an introduction for designers* (5th edition). John Wiley & Sons.

Higgins, S. (2007). *Harnessing the Technicolor rainbow: Color design in the 1930s*. University of Texas Press.

- Itten, J., & Hernández, I. (2020). *El arte del color*. Gustavo Gili.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek* (Y. Ertan, Çev.). Ankara: Deki Yay.
- Kolker, R. P. (2010), *Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema* (Y. Yılmaz, Çev.). Ankara: De Ki.
- Kırık, A. M. (2014). Sinemada Renk Öğesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 2(6), 71-83.
- Kassay, R. (2009). Michelangelo Antonioni–Wim Wenders: Beyond the Clouds Analysis from the point of view of reflexivity. *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*, 2(1), 84-89.
- LoBrutto, V. (2002). *The filmmaker's Guide to Production Design*. New York: Published by Allworth Press
- Lie, S. (2013). Absorption and Utopia: Mapping the Sixties in Antonioni's *Zabriskie Point*. *Revisiting the Sixties. Interdisciplinary Perspectives on America's Longest Decade*. edited by Laura Bieger and Christian Lammert. Campus, 261-278.
- Luzzi, J. (Ed.). (2020). *Italian Cinema from the Silent Screen to the Digital Image*. Bloomsbury Publishing USA.
- Misek, R. (2010). *Chromatic cinema: A history of screen color* (First edition). John Wiley & Sons.
- Monaco, J. (2010). *Bir Film Nasıl Okunur* (Y. Ertan, Çev.). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Maslon, S. (2023). *Secret Violences: The Political Cinema of Michelangelo Antonioni 1960-75*. Bloomsbury Publishing USA.
- Nardelli, M. (2020). *Antonioni and the Aesthetics of Impurity: Remaking the Image in the 1960s*. Edinburgh University Press.

Nişancı, İ. (2018). Teoride ve Pratikte Sinemada Kurgu. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Nacar, E. (2019). Bir Deliliğe Sığınam Hikayesi: Kızıl Çöl. Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi, 7(1), 83-101. (<https://doi.org/10.32001/sinecine.537120>, Erişim tarihi: 10 Nisan 2023).

Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O., & Cayton, D. L. (2014). Fundamentos de Arte-: Teoria e Prática. AMGH Editora.

Odabaşı, B. (2007). Sinema ve Renk. Journal of İstanbul Kültür University. S. 37-49.

Oğraş, Ç. (2022). Picasso'nun mavi dönem resimlerinde melankoli kavramının yeri. Journal of Arts, 5(4), 213-221.

Özön N. (2008). Sinema Sanatına Giriş (1. Basım). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Özarslan. Z. (Ed.) (2015). İlk Film Kuramcıları; Siegfried Kracauer. Sinema Kuramları-I. İstanbul: Su Yayınevi

Peacock, S. (2010). Colour (First edition). Manchester University Press.

Pomerance, M. (2011), Michelangelo Red Antonioni Blue: Eight Reflections on Cinema, London: Univ of California Press.

Sözen, M. (2003). Sinemada Renk: Sembolik Anlamlar (1. Basım). Ankara: Detay Yayıncılık.

Street, S., & Yumibe, J. (2019). Chromatic modernity: Color, cinema, and media of the 1920s. Columbia University Press.

Stam, R. (2014). Sinema Teorisine Giriş (S. Selda&A. Çiğdem, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tinazzi, G. (2013). Michelangelo Antonioni.

Tokdil, E. (2016). Renk Kuramları ve Andre Lhote Örnekleminde Renk Algısına Fenomolojik Yaklaşım. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 5(22), 547-568.

Zettl, H. (2011). Sight Sound Motion Applied Media Aesthetics (Sixth Edition). Boston, Wadsworth Cengage Learning.

Web Kaynakça

Danse Serpentine, (1895). Sessiz Dönemde Renklendirme (Numridanse tv, <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/la-danse-serpentine>, Erişim tarihi: 6 Mayıs 2024).

EKLER**EK-1: ETİK BEYANI**

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırladığım bu Tezde

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı, beyan ederim.

13/06/2024

Nahide BEREKETOĞLU

EK-2: TEZ ORJİNALLİK RAPORU
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Michelangelo Antonioni'nin Filmlerinde Kullandığı Renk Paletinin Anlamsal İşlev ve Görsel Estetik Perspektifinden İncelenmesi

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Formları) Kontrol sonucunda (kaynakça hariç) aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
25./06/2024	278	368764	13.06.2024	8	2408402566

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih gg/aa/yyyy)

Nahide BEREKETOĞLU

Öğrenci No: 202153008005

Anasanat Dalı: Sinema Televizyon

Program (İşaretleyiniz)

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
x			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Mustafa Fadıl SÖZEN

EK-3: Master's/Proficiency in Art/PhD
Thesis/ Art Work Report Originality Report
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of FineArts

Title: An Analysis of the Color Palette Used in Michelangelo Antonioni's Films from the Perspective of Semantic Function and Visual Aesthetics

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Forms) According to the originality report, obtained data are as follows. (Bibliography excluded)

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
25/06/2024	278	368764	13.06.2024	8	2408402566

I declare that I have carefully read the Akdeniz University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval.
(date dd/mm/yyyy)

Student No.: 202153008005

Nahide BEREKETOĞLU

Department: Cinema Television

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Integrated Phd
x			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED.

Prof. Dr. Mustafa Fadıl SÖZEN

EK-5: YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Akdeniz Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü Yönetim Kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

...../...../.....

(İMZA)

Nahide BEREKETOĞLU

***Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması
Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve Enstitü Anabilim Dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile Enstitünün uygun görüşü üzerine Üniversite Yönetim Kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince Enstitü tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve Enstitü Anasanat Dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulu tarafından karar verilir.

EK-6: Çalışma kapsamında çekilmiş olan kısa film (Ölü Zaman) bir adet CD ile teslim edilmiştir.

