

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV SİNEMA ANABİLİM DALI
DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

TÜRK SİNEMASI'NDA RENK TASARIMI

RAHİME AKİKOL

2502170282

DANIŞMANI

DOÇ.DR. GİZEM PARLAYANDEMİR

İSTANBUL-2021

ÖZ

TÜRK SİNEMASINDA RENK TASARIMI

RAHİME AKİKOL

Bu çalışma sinema sanatı ve resim sanatını buluşturan renk olgusu üzerine odaklanmıştır. Sinema, bir sanat olarak ilk yıllarından itibaren resim sanatıyla güçlü bağlar kurmuş, ressamların renk kullanımı sinemacılara rehber olmuştur. Renk, sinemada biçimsel ve estetik bir öge olmakla birlikte aynı zamanda anlam yaratma aracıdır. Çalışmanın amacı seçilen filmler üzerinden Türk sinemasında dijital teknolojinin ağırlık kazandığı 2000 yılından sonra üretilmiş filmlerdeki renklerin hangi amaçlarla ve işlevlerle nasıl kullandıklarını, filmlerde kullanılan renk paletlerini ortaya koymaktır. Popüler ve bağımsız filmler arasında bir renk kullanımı farkı olup olmadığını da belirlemeyi amaçlayan çalışmada nitel bir yaklaşım seçilmiş ve betimsel analiz modeli kullanılmıştır. Görsel ve işitsel materyallerin ve dokümanların analizi yapılarak, araştırma soruları çerçevesinde temalar belirlenmiştir. Renklerin sinema eserlerinde nasıl tasarlandığı, hangi işlevlerde düzenlendiği konusunda Zettle'in bilgilendirici, kompozisyon yaratma, estetik işlevler sınıflandırması esas alınmıştır. Amaçlı örneklem yoluyla Türk sinemasının popüler ve bağımsız filmlerden seçilen altı film, 'Renk tasarım bileşenleri' 'Renk işlevleri; bilgilendirme, kompozisyon yaratma ve estetik işlev başlıklarında incelenmiştir. Filmlerden elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle analiz edilmiştir. Yapılan analizler sonucunda popüler filmlerin renk tasarımında farklı renk özlerinin kullanıldığı çok renkli uyum şemalarıyla güzel, dekoratif görüntüler yaratıldığı canlı, neşeli bir seyirlik amaçlandığı görülmüştür. Popüler Türk sinemasında baskın Yeşilçam geleneği, onun da kökeninde yer alan minyatür sanatının ışık ve renk kullanımının izleri günümüzde devam etmektedir. Popüler filmlerin yönetmenleri aynı zamanda TV ya da reklam sektöründe üretimde bulunduklarından sinemada da benzer görsel estetiği kullanmaktadırlar. Çalışmada bağımsız filmlerde ise renk özlerinin sınırlı olduğu uyumlu ve uyumsuz renk şemalarının kullanıldığı; ışık-gölge düzenlemesine, renklerin ton basamaklarının kullanılmasıyla sağlanan renk düzenlemesine başvurulduğu görülmüştür. Bağımsız sinemacıların sanat filmi olarak tanımlanan filmlerinin renk tasarımında farklı renk

özlerini kullanmaktan kaçındıkları ve festival başarısı sağlayan görsel tasarım ve renk kullanımını devam ettirme eğiliminde oldukları görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Renk tasarımı, renk tasarım bileşenleri, renk işlevleri, bilgilendirme, kompozisyon yaratma, estetik işlev, Türk sineması



ABSTRACT

THE USE OF COLOR IN TURKISH CINEMA

RAHİME AKİKOL

This study focuses on the color phenomenon that brings together the art of cinema and painting. Cinema has established strong ties with the art of painting since its early years as an art, and the use of color by painters has been a guide for filmmakers. While color is a figural and aesthetic element in cinema, it is also a way of meaning making. The study aims to reveal the purpose and function of the colors in the films produced after 2000, when digital technology gained importance in Turkish cinema, through selected films, and to reveal the color palettes used in the films. A qualitative approach was chosen and a descriptive analysis model was used in the study, which also aims to determine whether there is a difference in the use of color between popular and independent films. By analyzing the visual and audio materials and documents, the themes have been determined with research questions. The three functions which are called by Zettle as informational function of color, the compositional function of color, and the expressive function of color are based in this study while determining how colors are designed in cinema works and in which functions they are used. Six films selected from popular and independent films of Turkish cinema through purposeful sampling, 'Color design components' 'Color functions; have examined the concepts of information, composition creation and aesthetic function. As a result of the analyzes made, it has been seen that a lively and cheerful spectacle is created in which beautiful, decorative images are created with multi-colored harmony schemes in which different color essences are used in the color design of popular films. The dominant Yeşilçam tradition in popular Turkish cinema, and the traces of the use of light and color in the miniature art, which is at its origin, continue today. The directors of popular films also use similar visual aesthetics in cinema, as they produce in the TV or advertising industry. In the study, harmonious and incompatible color schemes with limited color cores were used in independent films; It has been seen that the light-shadow arrangement, the color arrangement provided by the use of tonal steps of the colors, is applied. It has been observed that independent filmmakers refrain from using different

color essences in the color design of their films, which are defined as art films, and tend to continue the use of visual design and color that ensure festival success.

Keywords: Color design, compenents of color design, informational function of color, the compositional function of color, and the expressive function of color, Turkish cinema



ÖNSÖZ

Lisans eğitimim boyunca arkadaşlarımdan farklı olarak ben yönetmen değil kurgucu olmak istedim. Öyle de oldum, kurgu yaptım, akademik hayatım boyunca kurgu öğrettim. Dijital teknolojinin kurguda yaygınlaşması hem analog hem de dijital kurguyu görmüş biri olarak beni heyecanlandırdı. Bunun sebebi yatay olarak planları sıralamaktan daha fazlasını yapabiliyor olmamızdı. İşte renk düzenlemeyle böyle tanıştım. Kurgu yazılımının içinde olan renk düzenleme araçlarıyla kostümlerin rengini değiştirmek, kapalı bir gökyüzü elde etmek ya da doygun renklerle neşeli bir atmosfer elde edebilmek sihir gibi bir şeydi benim için. Post prodüksiyonda renk düzenleme çok daha profesyonel yazılımlarda profesyonel ellerle sinemanın anlatım olanaklarını inanılmaz genişletmektedir. Bu merakım beni daha da araştırmaya yönlendirdi. Sinemada renk tasarımı etkileyen ve belirleyen o kadar fazla değişken vardı ki. Yönetmenin kurduğu dünyayı oluşturmak, atmosferi yaratmak için yapılanlar masa başında yapılan planlarla başlayarak yine masa başında, klavye üzerinde, ekrandaki piksellerin değiştirilmesiyle sona eriyor. Bu tezin başlangıç noktası kişisel bir meraktır, umarım vardığı nokta onunla büyüdüğümüz Türk sineması için yararlı olur.

Bu tezin ortaya çıkmasında benim merakıma katılan, bu konuda kafa yoran, desteklerini esirgemeyen çok değerli danışmanım Doç. Dr. Gizem Parlayandemir olmak üzere tez izleme komitesindeki hocalarım Doç. Dr. Onur Akyol ve Dr. Öğr. Üyesi Cem Yıldırım'a akademik anlamda deneyimlerinden fazlasıyla yararlandığım Prof. Dr. Seçkin Özmen, Prof. Dr. Ceyhan Kandemir, Prof. Dr. Ergün Yolcu, Prof. Dr. Hasan Akbulut, Prof. Dr. Nilüfer Timisi, Prof. Dr. Ayşen Gül Akkor, Prof. Dr. Şükrü Sim, Doç. Dr. Özgü Yolcu, Prof. Dr. Murat İri, Doç. Dr. Özlem Arda, Prof. Dr. Serpil Kirel, Prof. Dr. Şükran Esen, Prof. Dr. Eser Köker, Prof. Dr. Nilgün Abisel, Prof. Dr. Bülent Çaplı beni akademiyle tanıştıran Prof. Dr. Aysel Aziz'e; desteklerini esirgemeyen akademideki mesai arkadaşlarım Prof. Dr. Ayhan Biber, Prof. Dr. Safiye Kırklar Aksu, Dr. Öğr. Üyesi Dilge Kodak, Doç. Dr. Kenan Duman, Doç. Dr. Mehmet Yakın, Doç. Dr. Güven Özdoğru, Dr. Öğr. Üyesi Göksel Basmacı, Dr. Öğr. Üyesi Ceren Çalışkan, Öğr. Gör. Gamze Şentürk ve Öğr. Gör. Elif İdaditürk'e; tez yazım sürecinde zor anlarda yanımda olan arkadaşım-kardeşim Dr. Öğr. Üyesi Emre Ahmet Seçmen ve Dr. Öğr. Üyesi Meltem Güzel, Dr. Öğr. Üyesi Musa Ak'a; akademik kariyerimin en önemli noktasında da her zaman yanımda olan sevgili aileme, kahrımı

eken, emek veren canım kızım ve oğluma ve sevgili kız kardeşlerime çok teşekkür ederim.

İstanbul-2021

Rahime Akikol



İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	xii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xvii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

İŞIK VE RENK

1.1. Işık ve Gölge	13
1.2. Renk Teorisi	14
1.3. Renk Tanımı ve Özellikleri.....	16
1.3.1. Hue (Renk Özü)	16
1.3.2. Value (Değer-Parlaklık)	16
1.3.3. Saturation-Chroma (Doygunluk).....	17
1.3.4. Soğuk-Sıcak Renkler.....	17
1.4. Renk Sistemleri.....	18
1.5. Renk Tekerleği	19
1.6. Renklerin Etkileşimi ve Renk Kompozisyonu.....	20
1.6.1. Benzer Renkler	22
1.6.2. Kontrast Renkler	23
1.6.3. Tamamlayıcı renkler	26
1.7. Rengin Psikolojik Anlamları	27
1.8. Rengin Sembolik Anlamları	30
1.9. Rengin Kültürel ve İletişimsel Anlamları	33

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA RENK

2.1. Renk, Resim ve Sinema	39
2.2. Sinemada Renge Kuramsal Yaklaşımlar.....	44
2.2.1. Hugo Munsterberg	44
2.2.2. Rudolph Arnheim.....	45
2.2.3. Sergey Eisenstein	46

2.2.4. Bela Balazs	47
2.2.5. Siegfried Kracauer	49
2.2.6. Andre Bazin.....	49
2.2.7. Christian Metz	51
2.2.8. Jean Mitry.....	53
2.3. Sinemada Rengin Tarihçesi.....	55
2.3.1. Sinemada Erken Dönem Renk Kullanımı	55
2.3.2. Kinemacolor ve Cronochrome	59
2.3.3. Technicolor.....	60
2.3.4. Renkli Film Dönemi.....	64
2.4. Dijital Sinema ve Renk.....	65
2.4.1. Dijital Renk Temel Kavramlar	69
2.4.1.1. Renk Modeli (Color Model)	70
2.4.1.2. Renk Uzayı (Color Space)	71
2.4.1.3. Renk Gamı (Color Gamut)	71
2.4.1.4. Renk Profili	72
2.4.1.5. Yüksek Dinamik Aralık (High Dynamic Range).....	73
2.5. Sinemada Renk Tasarımı	74
2.5.1. Ton ve Ton Kontrolü	75
2.5.2. Tamamlayıcı (Complementary) Renkler ve Bölünmüş Tamamlayıcı Renk Şeması	76
2.5.3. Üçgen ve Dörtgen Renk Şeması (Triads and Tetrads)	79
2.5.4. Monokromatik Renkler Şeması.....	80
2.5.5. Benzer (Analogus) Renk Şeması.....	82
2.5.6. Sıcak ve Soğuk Renkler Şeması.....	83
2.5.7. Uyumsuz Renk Şeması.....	85
2.6. Sinemada Renk Tasarım Bileşenleri	85
2.6.1. Sanat Yönetimi, Dekor, Kostüm Makyaj.....	85
2.6.2. Kamera, Işık ve Filtreler	88
2.6.2.1. Kamera.....	88
2.6.2.2. Işık	92
2.6.2.3. Filtreler.....	93
2.6.3. Post prodüksiyon: Renk düzeltme, Renk Sınıflandırma	94
2.7. Sinemada Renklerin İşlevsel Kullanımı	98
2.7.1 Bilgi Verme İşlevi.....	99
2.7.2. Kompozisyon Yaratma İşlevi.....	99
2.7.3. Etkileyicilik İşlevi.....	100

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI'NDA RENK TASARIMI

3.1. Türk Resim ve Geleneksel Sanatlarda Renk.....	103
3.2. Türk Sineması'nda Renk Kullanımı Tarihçesi.....	113
3.3. 2000'li Yıllara Kadar Türk Sineması	116

3.4. 2000’li Yıllarda Türk Sineması	120
3.5. 2000 Sonrası Bağımsız ve Popüler Filmlerde Renk Tasarımı	125
3.5.1. <i>Üç Maymun</i> (Three Monkeys, 2007)	125
3.5.1.1. Filmin Renk Tasarımı Bileşenleri	127
3.5.1.2. Filmin Renk Tasarımı İşlevleri	130
3.5.1.2.1. Bilgi Verme	130
3.5.1.2.2. Kompozisyon Yaratma İşlevi	132
3.5.1.2.3. Etkileyicilik İşlevi, Anlam Yaratma.....	136
3.5.1.3. <i>Üç Maymun</i> Filminin Renk Tasarımı Genel Değerlendirmesi	139
3.5.2. <i>İşe Yarar Bir Şey</i> (Something Useful, 2017)	141
3.5.2.1. Filmin Renk Tasarımı Bileşenleri	142
3.5.2.2. Filmin Renk Tasarımı İşlevleri	146
3.5.2.2.1. Bilgi Verme	146
3.5.2.2.2. Kompozisyon Yaratma	148
3.5.2.2.3. Etkileyicilik İşlevi, Anlam Yaratma.....	152
3.5.2.3. <i>İşe Yarar Bir Şey</i> Filminin Renk Tasarımı Genel Değerlendirmesi .	155
3.5.3. <i>Anons</i> (The Announcement, 2017)	157
3.5.3.1. Filmin Renk Tasarımı Bileşenleri	160
3.5.3.2. Filmin Renk Tasarımı İşlevleri	162
3.5.3.2.1. Bilgi Verme	162
3.5.3.2.2. Kompozisyon Yaratma	164
3.5.3.2.3. Etkileyicilik İşlevi, Anlam Yaratma.....	168
3.5.3.3. <i>Anons</i> Filminin Renk Tasarımı Genel Değerlendirmesi	172
3.5.4. <i>Neredesin Firuze</i> (Where’s Firuze, 2004)	175
3.5.4.1. Filmin Renk Tasarımı Bileşenleri	177
3.5.4.2. Filmin Renk Tasarımı İşlevleri	182
3.5.4.2.1. Bilgi Verme	182
3.5.4.2.2. Kompozisyon Yaratma	184
3.5.4.2.3. Etkileyicilik İşlevi, Anlam Yaratma.....	188
3.5.4.3. <i>Neredesin Firuze</i> Filminin Renk Tasarımı Genel Değerlendirmesi .	192
3.5.5. <i>Recep İvedik 5</i> (2017)	194
3.5.5.1. Filmin Renk Tasarımı Bileşenleri	196
3.5.5.2. Filmin Renk Tasarımı İşlevleri	200
3.5.5.2.1. Bilgi Verme	200
3.5.5.2.2. Kompozisyon Yaratma	202
3.5.5.2.3. Etkileyicilik İşlevi, Anlam Yaratma.....	204
3.5.5.3. <i>Recep İvedik 5</i> Filminin Renk Tasarımı Genel Değerlendirmesi	207
3.5.6. <i>Uzaklarda Arama</i> (2015)	210
3.5.6.1. Filmin Renk Tasarımı Bileşenleri	212
3.5.6.2. Filmin Renk Tasarımı İşlevleri	215
3.5.6.2.1. Bilgi Verme	215
3.5.6.2.2. Kompozisyon Yaratma	218
3.5.6.2.3. Etkileyicilik İşlevi, Anlam Yaratma.....	221
3.5.6.3. <i>Uzaklarda Arama</i> Filminin Renk Tasarımı Genel Değerlendirmesi	223

SONUÇ	226
KAYNAKÇA.....	243
ÖZGEÇMİŞ	260



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1.	11
Tablo 2.	55
Tablo 3. <i>Üç Maymun</i> Filmi Genel Değerlendirme	227
Tablo 4 <i>İşe Yarar Bir Şey</i> Filmi Genel Değerlendirme	228
Tablo 5. <i>Anons</i> Filmi Genel Değerlendirme	229
Tablo 6. <i>Neredesin Firuze</i> Genel Değerlendirme	230
Tablo 7. Recep İvedik 5 Filmi Genel Değerlendirme	231
Tablo 8. Uzaklarda Arama Filmi Genel Değerlendirme	232



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1. Gölge Verilen ve Verilmeyen Nesnelerin Görünümü	14
Şekil 1.2 Saturation-Desaturation	17
Şekil 1.3. Çıkarmalı (Subtractive) Renk Sistemi ve Katmalı-Toplamsal (Additive) Renk Sistemi	19
Şekil 1.4. Renk Tekerleği	20
Şekil 1.5. Benzer Renkler	22
Şekil 1.6. Kontrast Renkler	25
Şekil 1.7. Tamamlayıcı Renkler	26
Şekil 2.1. Resim ve Sinema	41
Şekil 2.2. <i>Kızıl Çöl</i> Renk Kullanımı	42
Şekil 2.3. <i>Avatar Renk Kullanımı</i>	43
Şekil 2.4. <i>Danse Serpentine</i> Renk Kullanımı	57
Şekil 2.5. <i>Die Abenteurer des Prinzen Achmed</i> Renk Kullanımı	58
Şekil 2.6. Technicolor	61
Şekil 2.7. Technicolor Renkleri	63
Şekil 2.8. Çözünürlük Oranları	67
Şekil 2.9. DI Renk Düzenlemeleri	69
Şekil 2.11. CIE 1931XYZ Renk Uzaı	71
Şekil 2.12. Farklı Renk Gamları	72
Şekil 2.13. Renk Çemberi; Birincil, İkincil, Üçüncül Renkler	75
Şekil 2.14. Gri Skala	76
Şekil 2.15. Açık ve Koyu Tonlar	76
Şekil 2.16. Tamamlayıcı Renkler	77
Şekil 2.17. Tamamlayıcı Renkler Şeması	78
Şekil 2.18. Tamamlayıcı Renkler Şeması	78
Şekil 2.19. Üçgen ve Dörtgen Renk Şeması	79
Şekil 2.20. Üçgen ve Dörtgen Renk Uyumu	79
Şekil 2.21. Üçgen ve Dörtgen Renk Uyumu	80
Şekil 2.22. Monokromatik Renk Uyumu	80
Şekil 2.23. Monokromatik Renk Paleti	81
Şekil 2.24. Monokromatik Renk Paleti	82
Şekil 2.25. Benzer Renkler Şeması	82
Şekil 2.26. Benzer Renkler Şeması	83
Şekil 2.27. Benzer Renkler Şeması	83
Şekil 2.28. Soğuk- Sıcak Renk Şeması	84
Şekil 2.29. Uyumsuz Renk Şeması	85
Şekil 2.30. Color Correction, Scopes, Black Magic Design, Da Vinci Resolve	95
Şekil 2.31. Qualification, Qualifier Aracı	96
Şekil 2.32. Curves, Black Magic Design, Da Vinci Resolve	97
Şekil 2.33. Power Windows, Black Magic Design, Da Vinci Resolve	97
Şekil 3.1. Minyatür Kahvehane	108
Şekil 3.2. Minyatür Ekmekçiler	108
Şekil 3.3. Minyatür, Görüntü Geçışı	111
Şekil 3.4. Batı Sinematografisi-Minyatür Estetiğı	112

Şekil 3.5. Batı Sinematografisi-Minyatür Estetiği	113
Şekil 3.6. Üç Maymun Filmi.....	128
Şekil 3.7. Üç Maymun Filmi, Kamera Arkası Fotoğrafı.....	129
Şekil 3.8. Üç Maymun Filmi	129
Şekil 3.9. Üç Maymun Filmi, Kamera Arkası Fotoğrafı.....	130
Şekil 3.10. Üç Maymun Filmi	130
Şekil 3.11. Üç Maymun Filmi, Bilgi verme işlevi.....	131
Şekil 3.12. Üç Maymun Filmi, Bilgi Verme İşlevi	132
Şekil 3.14. Üç Maymun Filmi, Kompozisyon Yaratma İşlevi.....	133
Şekil 3.15. Üç Maymun Filmi, Kompozisyon yaratma işlevi.....	134
Şekil 3.16. Üç Maymun Filmi, Kompozisyon Yaratma İşlevi.....	134
Şekil 3.17. Üç Maymun Filmi, Kompozisyon Yaratma İşlevi.....	135
Şekil 3.18. Üç Maymun Filmi, Kompozisyon Yaratma İşlevi	135
Şekil 3.19. Üç Maymun Filmi, Kompozisyon Yaratma İşlevi.....	136
Şekil 3.20. Üç Maymun Filmi, Etkileyicilik, Anlam Yaratma.....	136
Şekil 3.21. Üç Maymun Filmi, Etkileyicilik, Anlam Yaratma.....	137
Şekil 3.22. Üç Maymun Filmi Etkileyicilik, Anlam Yaratma.....	138
Şekil 3.23. Üç Maymun Filmi.....	138
Şekil 3.24. Üç Maymun Filmi Etkileyicilik, Anlam Yaratma.....	139
Şekil 3.25. Üç Maymun Filmi Renk Şeması, Photoshop Yazılımı.....	140
Şekil 3.26. İşe Yarar Bir Şey Filmi.....	143
Şekil 3.27. İşe Yarar Bir Şey Filmi.....	143
Şekil 2.28. İşe Yarar Bir Şey Filmi.....	144
Şekil 3.29. İşe Yarar Bir Şey Filmi Kamera Arkası Fotoğrafı	144
Şekil 3.30. İşe Yarar Bir Şey Filmi Kamera Arkası Fotoğrafı	145
Şekil 3.31. İşe Yarar Bir Şey Filmi, Bilgi verme işlevi	146
Şekil 3.32. İşe Yarar Bir Şey Filmi, Bilgi verme işlevi	147
Şekil 3.33. İşe Yarar Bir Şey Filmi, Bilgi verme işlevi	147
Şekil 3.34. İşe Yarar Bir Şey Filmi, Bilgi verme işlevi	148
Şekil 3.35. İşe Yarar Bir Şey Filmi, Bilgi verme işlevi	148
Şekil 3.36. İşe Yarar Bir Şey Filmi, Kompozisyon yaratma işlevi.....	149
Şekil 3.37. İşe Yarar Bir Şey Filmi, Kompozisyon yaratma işlevi.....	149
Şekil 3.38. İşe Yarar Bir Şey Filmi, Kompozisyon yaratma işlevi.....	150
Şekil 3.39. İşe Yarar Bir Şey Filmi, Kompozisyon yaratma işlevi.....	150
Şekil 3.40. İşe Yarar Bir Şey Filmi, Kompozisyon yaratma işlevi.....	151
Şekil 3.41. İşe Yarar Bir Şey Filmi, Kompozisyon yaratma işlevi.....	151
Şekil 3.42. İşe Yarar Bir Şey Filmi, Kompozisyon yaratma işlevi.....	152
Şekil 3.43. İşe Yarar Bir Şey Filmi, Etkileyicilik, Anlam Yaratma İşlevi	153
Şekil 3.44. İşe Yarar Bir Şey Filmi, Etkileyicilik, Anlam Yaratma İşlevi	153
Şekil 3.45. İşe Yarar Bir Şey Filmi, Etkileyicilik, Anlam Yaratma İşlevi	154
Şekil 3.46. İşe Yarar Bir Şey Filmi, Etkileyicilik, Anlam Yaratma İşlevi	155
Şekil 3.47. İşe Yarar Bir Şey Filmi.....	157
Şekil 3.48. Anons Filmi	158
Şekil 3.49. Anons Filmi	159
Şekil 3.50. Anons Filmi	161
Şekil 3.51. Anons Filmi Kamera Arkası.....	162
Şekil 3.52. Anons Filmi, Bilgilendirme	163

Şekil 3.53. <i>Anons Filmi</i> , Bilgilendirme	164
Şekil 3.54. <i>Anons Filmi</i> , Kompozisyon Yaratma İşlevi	164
Şekil 3.55. <i>Anons Filmi</i> , Kompozisyon Yaratma İşlevi	165
Şekil 3.56. <i>Anons Filmi</i> , Kompozisyon Yaratma İşlevi	165
Şekil 3.57. <i>Anons Filmi</i> , Kompozisyon Yaratma	166
Şekil 3.58. <i>Anons Filmi</i> , Kompozisyon Yaratma İşlevi	166
Şekil 3.59. <i>Anons Filmi</i> , Kompozisyon Yaratma İşlevi	167
Şekil 3.60. <i>Anons Filmi</i> , Kompozisyon Yaratma İşlevi	167
Şekil 3.61. <i>Anons Filmi</i> , Etkileyicilik, Anlam Yaratma	168
Şekil 3.62. <i>Anons Filmi</i> , Etkileyicilik, Anlam Yaratma	169
Şekil 3.63. <i>Anons Filmi</i> , Etkileyicilik, Anlam Yaratma	170
Şekil 3.64. <i>Anons Filmi</i> , Etkileyicilik, Anlam Yaratma	170
Şekil 3.65. <i>Anons Filmi</i> , Etkileyicilik, Anlam Yaratma	171
Şekil 3.66. <i>Anons Filmi</i> , Etkileyicilik, Anlam Yaratma	171
Şekil 3.67. <i>Anons Filmi</i> , Etkileyicilik, Anlam Yaratma	172
Şekil 3.68. <i>Anons Filmi</i> , Renk Şeması	173
Şekil 3.69. <i>Anons Filmi</i> , Renk Şeması	174
Şekil 3.70. <i>Neredesin Firuze Filmi</i>	176
Şekil 3.71. <i>Neredesin Firuze Filmi</i>	177
Şekil 3.72. <i>Neredesin Firuze Filmi</i>	178
Şekil 3.73. <i>Neredesin Firuze Filmi</i>	179
Şekil 3.74. <i>Neredesin Firuze Filmi</i>	180
Şekil 3.75. <i>Neredesin Firuze Filmi</i>	181
Şekil 3.76. <i>Neredesin Firuze Filmi</i>	181
Şekil 3.77. <i>Neredesin Firuze Filmi</i> Bilgilendirme	182
Şekil 3.78. <i>Neredesin Firuze Filmi</i> Bilgilendirme	183
Şekil 3.79. <i>Neredesin Firuze Filmi</i> Bilgilendirme	183
Şekil 3.80. <i>Neredesin Firuze Filmi</i> Bilgilendirme	184
Şekil 3.81. <i>Neredesin Firuze Filmi</i> , Kompozisyon Yaratma İşlevi	185
Şekil 3.82. <i>Neredesin Firuze Filmi</i> , Kompozisyon Yaratma İşlevi	185
Şekil 3.83. <i>Neredesin Firuze Filmi</i> , Kompozisyon Yaratma İşlevi	186
Şekil 3.84. <i>Neredesin Firuze Filmi</i> , Kompozisyon Yaratma İşlevi	186
Şekil 3.85. <i>Neredesin Firuze Filmi</i> , Kompozisyon Yaratma İşlevi	187
Şekil 3.86. <i>Neredesin Firuze Filmi</i> , Kompozisyon Yaratma İşlevi	187
Şekil 3.87. <i>Neredesin Firuze Filmi</i> , Kompozisyon Yaratma İşlevi	188
Şekil 3.88. <i>Neredesin Firuze Filmi</i> , Etkileyicilik Anlam Yaratma	188
Şekil 3.89. <i>Neredesin Firuze Filmi</i> , Etkileyicilik Anlam Yaratma	189
Şekil 3.90. <i>Neredesin Firuze Filmi</i> , Etkileyicilik Anlam Yaratma	189
Şekil 3.91. <i>Neredesin Firuze Filmi</i> , Etkileyicilik Anlam Yaratma	190
Şekil 3.92. <i>Neredesin Firuze Filmi</i> , Etkileyicilik Anlam Yaratma	191
Şekil 3.93. <i>Neredesin Firuze Filmi</i> , Etkileyicilik Anlam Yaratma	191
Şekil 3.94. <i>Neredesin Firuze Filmi</i> , Etkileyicilik Anlam Yaratma	192
Şekil 3.95. <i>Neredesin Firuze Filmi</i> , Etkileyicilik Anlam Yaratma	194
Şekil 3.96. <i>Recep İvedik 5 Filmi</i>	197
Şekil 3.97. <i>Recep İvedik 5 Filmi</i>	198
Şekil 3.98. <i>Recep İvedik 5 Filmi</i>	198
Şekil 3.99. <i>Recep İvedik 5 Filmi</i> Kamera Arkası	199

Şekil 3.100. <i>Recep İvedik 5</i> Filmi.....	199
Şekil 3.101. <i>Recep İvedik 5</i> Filmi.....	200
Şekil 3.102. <i>Recep İvedik 5</i> Filmi.....	200
Şekil 3.103. <i>Recep İvedik 5</i> Filmi.....	201
Şekil 3.104. <i>Recep İvedik 5</i> Filmi.....	202
Şekil 3.105. <i>Recep İvedik 5</i> Filmi.....	202
Şekil 3.106. <i>Recep İvedik 5</i> Filmi.....	203
Şekil 3.107. <i>Recep İvedik 5</i> Filmi.....	203
Şekil 3.108. <i>Recep İvedik 5</i> Filmi.....	204
Şekil 3.109. <i>Recep İvedik 5</i> Filmi.....	205
Şekil 3.110. <i>Recep İvedik 5</i> Filmi.....	206
Şekil 3.111. <i>Recep İvedik 5</i> Filmi.....	206
Şekil 3.112. <i>Recep İvedik 5</i> Filmi.....	207
Şekil 3.113. <i>Recep İvedik 5</i> Filmi.....	208
Şekil 3.114. <i>Recep İvedik 5</i> Filmi.....	208
Şekil 3.115. <i>Recep İvedik 5</i> Filmi.....	210
Şekil 3.116. <i>Uzaklarda Arama</i> Filmi.....	213
Şekil 3.117. <i>Uzaklarda Arama</i> Filmi.....	213
Şekil 3.118. <i>Uzaklarda Arama</i> Filmi Kamera Arkası	214
Şekil 3.119. <i>Uzaklarda Arama</i> Filmi, Bilgi Verme	215
Şekil 3.120. <i>Uzaklarda Arama</i> Filmi, Bilgi Verme	215
Şekil 3.121. <i>Uzaklarda Arama</i> Filmi, Bilgi Verme	216
Şekil 3.122. <i>Selvi Boylum Al Yazmalım</i> (1972) Filmi	216
Şekil 3.123. <i>Uzaklarda Arama</i> Filmi, Bilgi Verme	217
Şekil 3.124. <i>Uzaklarda Arama</i> Filmi, Bilgi Verme	217
Şekil 3.125. <i>Uzaklarda Arama</i> Filmi, Bilgi Verme	218
Şekil 3.126. <i>Uzaklarda Arama</i> Filmi, Kompozisyon Yaratma	219
Şekil 3.127. <i>Uzaklarda Arama</i> Filmi, Kompozisyon Yaratma	219
Şekil 3.128. <i>Uzaklarda Arama</i> Filmi, Kompozisyon Yaratma	220
Şekil 3.129. <i>Uzaklarda Arama</i> Filmi, Kompozisyon Yaratma	220
Şekil 3.130. <i>Uzaklarda Arama</i> Filmi, Kompozisyon Yaratma	220
Şekil 3.131. <i>Uzaklarda Arama</i> Filmi, Kompozisyon Yaratma	221
Şekil 3.132. <i>Uzaklarda Arama</i> Filmi, Etkileyicilik İşlevi	222
Şekil 3.133. <i>Uzaklarda Arama</i> Filmi, Etkileyicilik İşlevi	222
Şekil 3.134. <i>Uzaklarda Arama</i> Filmi, Etkileyicilik İşlevi	223
Şekil 3.135. <i>Uzaklarda Arama</i> Filmi, Etkileyicilik İşlevi	223
Şekil 3.136. <i>Uzaklarda Arama</i> Filmi.....	225

KISALTMALAR LİSTESİ

2D	: Two Dimensional
3D	: Three Dimensional
Akt.	: Aktaran
CGI	: Computer-Generated Imagery
CMOS	: Complementary Metal Oxide Semiconductor
D	: Dijital
DCI	: Digital Cinema Initiatives
DCP	: Digital Cinema Package
DI	: Digital Intermediate
Ed.	: Editör
HD	: High Definition
HFR	: High Frame Rate
SD	: Standart Definition
TV	: Televizyon

GİRİŞ

Sinemada beyaz perdeye yansıyan imgelerle karşılaşırız. Sinema sanatçısının kafasındaki fikir, üzerinde düşünülmüş bir biçim ile somutlaşır. İzleyici önce filmin biçimiyle karşılaşır sonra onun taşıdığı fikre ulaşır. Büyük ölçüde görselliğe dayanan bir sanat olarak sinemada yaratılan imge, kompozisyon ilkeleri, aydınlatma yöntemleri, kamera hareketleri, kurgu, renk gibi biçimsel araçlarla oluşur. Kendisinden önceki edebiyat, heykel ve resim gibi sanat dallarından beslenen sinema, büyüleyiciliğini ve vazgeçilmezliğini büyük oranda buna borçludur.

İpşiroğlu'na göre çağımızın önemli özelliklerinden birisi de sanatları ayıran farkların ortadan kalkmasıdır. Resim, yazın, müzik, tiyatro ve sinema sanat dalları gittikçe iç içe giriyorlar ve birbirlerinin biçimlendirme öğelerini kendilerine katıyorlar. Sanatlar arası etkileşim yeni bir şey olmamakla birlikte birçok gerekçeden dolayı bugün daha da görünür durumdadır (İpşiroğlu, 2010:129). Bu çalışma sinema sanatı ve resim sanatını buluşturan renk olgusu üzerine odaklanmaktadır. Sinema bir sanat olarak ilk yıllarından itibaren resim sanatıyla güçlü bağlar kurmuş, ressamların renk kullanımı sinemacılara rehber oluşturmuştur. Renk, sinemada biçimsel ve estetik bir öge olmakla birlikte anlam yaratıcı bir öge olarak da önemlidir. Sinema siyah beyaz olarak dünyaya gelse de rengi kullanma konusunda istekli olmuş, rengin teknik olarak etkin ve yaygın olarak kullanılabilmesi sinema tarihinde önemli dönüm noktası oluşturmuştur. Dijital teknoloji kullanımının sinemada renk tasarımına sağladığı önemli olanakların resim ve sinemayı birbirine daha da yaklaştırdığı gözlenmektedir. Bugün gelinen noktada sinema teknolojisi rengi daha etkin bir kullanıma olanak sağlamış görünmektedir. Tüm bunların Türk sinemasına yansımaları ise bu çalışmanın konusunu oluşturur.

Bir filmi izlediğimizde birbiri ardına gelen hareketli hareketsiz, renkli ya da siyah-beyaz resimlerle karşılaşırız. Her resim bir hikâye, görseller ve bazen de seslerden oluşur. Sinemadaki her bir resmin temel bileşenleri ise uzam, çizgi, şekil, ton, renk, hareket ve ritimdir (Block, 2008:2). Resim sinema ilişkisinde Mükerrerem'e göre Rembrandt, Tintoretto ve Caravaggio ve La Tour gibi ressamaları, konularını uzamda özgürce yerleştirip onlara hareket ve yön vermeye çalıştıklarından aynı zamanda "ilk sinemacılar" olarak değerlendirmek gerekir. Ressamların ürettiği bu tablolarla hareketin yeri ve yönü bellidir, tablolarla bulunan her ögenin

kompozisyonu kendini hissettirir. Bütünün parçası olarak her birini sinemasal dikey kurgu düzenlemesine uyarlayarak tablodaki olayın sinemasal bir betimlemesi elde edilebilir. Örneğin Rembrant Natchwatcht/Night Watch (Gece Devriyesi) tablosunda sanatçı görsel dinamiği kullanarak resim içinde bulunan kişileri derinlik ve genişlik izlenimi katarak bir sinemacı ustalığında mizansen yaratmıştır. Sanatçı tıpkı bir senaryo yazarı, yönetmen, kostüm tasarımcısı, sanat yönetmeni, görüntü yönetmeni, ışıkçı, yapımcı yani bir auteur gibi yetkinlik göstermiştir (Mükerrem, 2012: 14-15).

Resim sanatı Batı'da tuval resmi olarak uygulanırken İslam sanatında kitapları süslemek amacıyla minyatür sanatı olarak var olmuştur. Türk minyatür sanatında renk, oldukça özgür kullanılmış, biçimleri etkili kılmak ve konu içinde hiyerarşi yaratmak için önem kazanmıştır. Minyatürlerde renk seçimleri zaman zaman gerçek dışı olsa da genellikle kendi öz renkleri kullanılarak betimlemeler yapılmış ve simgesel kullanımlara da yer verilmiştir. Yüzyıllar boyunca egemen olan minyatür sanatından sonra Batılılaşma hareketleri, doğayı bilimsel yöntemle değerlendiren gerçekçilik ve ışık ve gölge denemeleriyle Batı üslubunda yağlıboya tablolar yapılmaya başlanmıştır (Dabanlı, 2019:120).

Elbette ki içerdiği hareketten dolayı, film ya da plan bir tablo değildir. Buna rağmen bazı sinemacılar plan içinde yarattıkları kompozisyonları ressam bakışıyla düzenleyebilirler. Sinema tarihinde Godard, planlarını altın ölçüye göre düzenleyen Eisenstein gibi yönetmenler için sinema sadece kamera ya da oyuncu değildir, bir tablo gibi düşünülen oluşturulabilen planlar söz konusudur. Bu da planların plastik değeri kavramını düşündürür. Planın plastik değeri, 60'lı 70'li yıllarda ihmal edilmiş gibi görünürken günümüzde önceden çizilmiş, özenli, en küçük ayrıntısına kadar hesaplanmış görüntüler tekrar yer bulmaktadır. *“Sinemacıyı ressama, sinemayı resme yaklaştıran planların yapılışıdır”* (Bonitzer, 2011: 130).

Fransız sanat tarihçisi ve eleştirmeni Elie Faure, sinemanın plastikliğini ilk gören ve kararlılıkla savunan bir düşünür olarak sinemayı hareket halindeki mimari bir görsel senfoni olarak tanımlar. Zamanla kavram alanı genişleyen plastik nitelemesi resim, heykel, fotoğraf gibi sanatları nitelemek için kullanılsa da sinemaya özgü olan sineplastik kavramı imajların figüratif ve öykünmeci elemanlarından farklı olan yüzey kompozisyon, grafik, renk tonları, kontrastlar gibi yapılandırıcı özellikleri ifade eder. Faure'nin sineplastik kavramına karşılık Jean Luc Godard bunu 'düşünen biçim'ler

olarak niteler. Faure ve Godard'a göre filmlerin imgeleri belleğimize kazınıyorsa bu onların ampirik nedensellik ardışıklığı sonucu değil, sinemanın plastik biçimler yaratması sayesinde. Faure sineplastik kavramıyla yeni doğan sinemayı güzel sanatların son mirasçısı olarak niteler (Gönen, 2008: 67).

Metz'e göre sinema dili parçasal ve parçaüstü birimlerden oluşur. Çekim, sekans gibi birimler parçasal birimlerken, tek başına anlamı olmayan bir nesneye yöneltildiğinde anlam kazanan kamera hareketleri, geçişler ve renk ise parça üstü birimleri oluşturur (Metz'den akt. Büker, 1991:58). Sinemada anlam yaratmada seyircinin dikkatini örgütlemeye renk ve ton vurgulamaları önemlidir. Eisenstein'a göre sinemada renk sırf yenilik moda olsun diye girmemiştir. Sinemanın ilk yıllarındaki görüntü yönetmenlerinin ellerindeki renkler siyah, beyaz ve griden ibaret olsa da, ortaya çıkan sonuç siyah-beyaz'ın sınırlı anlatma gücünden çok daha fazlasıdır. Rengin bir filme katkısı, öncelikle filmin dramatik anlatımı ne kadar arttırdığıyla ölçülür (Eisenstein, 1975: 82).

Renk, ışığın algılanmasıdır. Nesnenin üzerine düşen ışığın bir bölümü nesne tarafından emilirken yansıyan bir kısmı ise renk olarak algılanır. Kılıç'ın verdiği örneğe göre, kırmızı elma ya da sarı limon kendi renklerini üretmezler. Elma ve limon kırmızı ve sarı rengin dışındaki tüm renkleri emerken yalnızca kırmızı ve sarıyı yansıtırlar. Bu yüzden elma kırmızı, limon ise sarı görünür. Ancak bu iki nesneye kırmızı ve sarı içermeyen ışık kaynağı yöneltildiğinde nesnelerin renkleri değişir. Tıpkı az ışık olan ortamlarda nesnelerin gri tonlarında görülmesi gibidir. Renk bu boyutuyla fizikçilerin araştırma alanlarına girerken renkle ilgili yapılan araştırmaların çoğu rengin oluş biçimleri ve psikolojik etkileri üzerine olmuştur (Kılıç, 2003: 26-7). Rengin fizyolojik, psikolojik, iletişimsel, sembolik anlamları ve estetik kullanımları söz konusudur. Bir filmde renk tasarımını filme kattıklarını üç ana başlık altında verebiliriz:

- 1) Renk ayrıntıları öne çıkarır.
- 2) Dekoratif görünümüyle dramatik bir unsurdur.
- 3) Renkler izleyiciye güçlü etkiler bırakır. Filmdeki renkler izleyiciyi kullanılan renklerin birbiriyle ilişkisini görmeye simgesel anlamları bulmaya zorlar (Johnson'dan akt. Çelikcan, 1994:145).

Zettl (2011, s.71-79) filmdeki renklerin bilgilendirme, kompozisyon yaratma ve estetik/etkileyici işlev olmak üzere üç temel işlevde kullanılabileceğini söyler. Renkler sadece her şeyi daha gerçekçi hale getirmekle kalmaz herkes tarafından anlaşılan kodlar ve sembolik anlamlar sağlar. Renklerle bazı alanları vurgulayıp bazılarının önemini azaltarak etkili kompozisyonlar yaratılabilir. Renkler belli duygu durumlarını oluşturmak, drama eklemek için yeniden üretilebildiği gibi manipüle edilerek etkileyici bir ifade aracı olurlar. Bu çalışmada Zettl’ın belirlediği bu üç temel işlev çerçevesinde Türk sinemasının farklı yönetmenlerinin farklı filmlerinin renk tasarımıyla hangi işlevlerin ön plana çıktığı sergilenmeye çalışılacaktır.

Sinemanın ilk günlerinden beri yönetmenler, yarattıkları görüntülere ‘renk’ katmak istemiş ve tek tek kareleri boyamışlar, teknik yetersizliklere rağmen rengi ressamlar gibi işlemek istemişlerdir. Rengin işlenmesi başlarda filmin gerçek yaşamdaki gibi olması, ya da çarpıcı tonlarıyla göz boyamak için olsa da zamanla renkle değişik anlamlar yaratılabileceği ortaya konmuştur. Renk konusunda işlerin kolaylaştığı zamanlardan itibaren ise önemli olan Bükker’e göre filmin siyah-beyaz ya da renkli mi görünmesi gerektiği değil rengin filmin izleyiciye yani konu ve içeriğine uygun olarak tasarlanmasıdır (Bükker, 1991: 63-64).

Çağdaş sinema yönetmenleri rengi diğer anlam yaratma araçlarının önüne koyarak resim sanatının dilyetisine yaklaştıracak arayışlara girerler. Kenji Mizoguchi *Günahkâr Kahraman (Ugetsu, 1955)* filminde kırmızı öfkenin mavi ve siyah ise hüznün rengi olarak kullanılırken, Jacques Tati *Amcam (Mon Oncle, 1958)* filminde iki sınıfsal katmanı iki ayrı dünyayı iki ayrı renkle ifade etmiştir. Jean Luc Godard *Nefret (Le Mépris, 1963)* filminde plan sekanslar kullanarak ve kamerayı yavaş hareket ettirerek izleyicinin renkleri daha iyi algılamasını sağlamaya çalışmıştır. Antonioni, *Kızıl Çöl (II Deserto Rosso, 1964)* filminin renklerden olmaksızın kavranamayacağını söyler. Film büyük bölümünde öznel kamerayla nevrozlu bir kadının gözünden ilerler ve renklere özel anlam yüklenmiştir. Antonioni ile birlikte sayılabilecek Fellini, Demy, Vajda gibi yönetmenler de renkle olağan dünyadan farklı bir dünya kurmaya çalışmışlardır. Bu dünya kimi zaman gizemli kimi zaman nevrozik, iç karartıcı, sanrılı ya da düşsel olabilir (Sözen, 2003: 127-8). Yönetmen Krzysztof Kieslowski’nin son filmleri olan *Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı*, (Three Colors: Blue (1993), White (1993), Red (1995) üçlemesi sinema dili açısından renk etkili bir görüntü ögesi olarak

kullanılmıştır (Çöloğlu, 2006: 160). Sözen'e göre yakın zamana kadar renkli filmler, Zeki Ökten *Düşman* (1980), Ömer Kavur *Anayurt Oteli* (1987), Derviş Zaim *Filler ve Çimen* (2000) gibi sınırlı sayıda örnek dışında, hala siyah-beyaz filme benzer biçimde üretilmekte, daha çok güzel görünmeleri beklenmektedir. Oysa modern dönemin sinemacıları renkli filmlerden güzel görüntüleri ortadan kaldırmaya çalışmakta, rengi özel bir konuma getirerek film sanatını resim sanatına yaklaştırmannın yollarını aramaktadırlar (Sözen, 2003:168). Çalışmanın kabul edilen varsayımlarından biri, Türk sinemasında genel olarak renklere güzel görüntüler elde etmek için başvurulduğundan renk üzerinde yapılan manipölasyonlar anlam yaratmaktan, bir fikre ulaştırmaktan çok mizansenin dekor özelliğini güçlendirmeye yöneliktir.

Bugün film üretim sürecinde anlam yaratma amacıyla renk kullanmak için yapılması gerekenlerin üç aşamadan oluştuğu gözlenmektedir:

1. Sahne ve dekorda kullanılan renklerin düzenlenmesi, oyuncuların giysileri, makyajlar gibi unsurlar
2. Işıklandırmanın niteliği, filtrelerin rengi, filmin pozlandırma süresi, baskı sırasında yapılan müdahaleler
3. Post prodüksiyon aşaması: Colorist çalışmaları

Renk tasarımı senaryodan sanat yönetimine ve post aşamasına kadar süren bütüncül ve planlı bir çalışma yanında; sanat tarihi, resim sanatı, geleneksel halk sanatlarında renk kullanımına hakim olmayı gerektirmektedir. Sinemada dijital teknolojinin kullanımıyla birlikte görüntü oluşturma süreci artık görüntü yakalama süreci haline gelmiştir. Sinematik görüntü tanımı yaratıcı kararların çoğu post prodüksiyona geçmektedir. Onlar şimdi ressamın renk kontrolünü her dakika için sağlayabiliyorlar. Dijital teknoloji fotografik görüntüleri manipüle etme yeteneğini arttırmaktadır (Prince, 2012: 65-71). Dijitalleşme sonrasında görüntünün rengi üzerine manipölasyon olanaklarının artması ilgiyi filmlerin renk tasarımı üzerine taşımaktadır.

Çalışmanın temel sorunsalı dijitalleşmenin getirdiği olanaklar ve kolaylıklarla birlikte 2000 sonrası Türk sinemasında renk tasarımının farklı yönetmenlerin farklı filmleri üzerinde nasıl gerçekleştiğini ve hangi işlevleri karşıladığını ortaya koymaktır. Türk sinemasında 90'lı yıllardan itibaren üretilen filmlerin görsel ve anlatı dilinde iki ana eğilim ortaya çıkar: Bağımsız sinemacıların filmleri ve popüler filmler. Yapımcılık

olgusunun ortadan kalkmasıyla filmin tüm riskini üstlenen, yurtiçi ve yurtdışındaki film festivallerinden aldıkları ödüllerle tanınan Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu gibi auteur yönetmenler Türk bağımsız sinemasının ilk temsilcileri olurlar (Atam, 2011; Akser, 2012; Parlayandemir, 2011). 90'lı yıllardan sonra sinemanın sanat olması özelliğine vurgu yapan bağımsız sinemacılarla birlikte film üretiminde bulunan televizyon, reklam, müzik gibi diğer endüstri kollarından gelen Yavuz Turgul, Sinan Çetin, Yılmaz Erdoğan, Çağan Irmak, Yağmur ve Durul Taylan, Ezel Akay gibi yönetmenlerden oluşan yeni bir popüler Türk sineması oluşmuştur (Suner, 2006: 36). Saydam'a göre günümüze gelindiğinde Türk bağımsız sinemasında 1990'lardan beri sinemamızda süregelen minimalist film yapma pratikleri devam etmekte filmlerin içerikleri üzerine düşünen yönetmenler biçimleri için aynı hassasiyeti taşımamaktadırlar. Bağımsız film üretmenin bütçesel zorlukları yönetmenlerin festival başarısını garantileyecek formüller üzerine yoğunlaşmalarına bu da biçimsel açıdan birbirine benzer film üretmelerine neden olmaktadır (Saydam, Web:tsa.org.tr. "2016'da Bağımsız Sinemanın Durumu" 8 Eylül 2021). Çalışmanın temel varsayımı Türk sinemasındaki bağımsız filmler festivallerde başarıyı garantileyen formüllerden biri olan minimalist anlatı gereği birbirine benzer, akromatik bir renk paleti tercih etmektedirler.

Sinemanın popüler kanadına baktığımızda ise Erus'a son yılların bir milyon üstü seyirci getiren filmlerinin önemli bölümü TV yayıncılığı ve reklam filmi çeken yönetmenlerce yapılmıştır. Film üretiminde yaşanan sinerji filmlerin estetiğine yansımakta çok izlenen filmler TV dizisi estetiğinde çekilmektedir (Erus, 2014: 127). Çalışmanın bir başka temel varsayımı TV estetiğine yaslanan popüler filmlerde dijital teknolojinin renk tasarımına getirdiği kolaylıkların da etkisiyle renk tasarımını belli kalıplarla kendini tekrar eden bir yapıya bürünmesine neden olduğudur.

Çalışmanın amacı seçilen filmler üzerinden Türk sinemasının dijital kullanımın ağırlık kazandığı 2000 yılından bugüne kadar Türk yönetmenlerin, rengi filmlerde hangi amaçlarla ve işlevlerle nasıl kullandıklarını, filmlerde kullanılan renk paletlerini, popüler filmler ve bağımsız filmler arasında bir renk kullanımı farkının var olup olmadığını ortaya koymaktır. Çalışmamız, Türk sineması özelinde yapılmış ve bu alandaki eksikliği tamamlamayı hedefleyen, film üretiminin biçimsel yanına odaklanan bir çalışmadır.

Çalışmada şu soruların cevapları aranmaya çalışılmıştır.

1. Seçilen filmlerin geneline hakim olan renk karakteristiği nasıldır? Nasıl bir ışık ve renk atmosferi kurulmuştur?
2. Seçilen filmlerde renk tasarımı bileşenleri nasıl kullanılmıştır?
3. Seçilen filmlerde renk tasarımı hangi işlevleri karşılamaktadır?
 - a) Bilgi verme,
 - b) Kompozisyon yaratma,
 - c) Etkileycilik, (anlam yaratma)

1990’larda önce post-produksiyon yani çekim sonrası süreçte yaygınlaşan dijitalleşme 2000’li yıllara gelindiğinde ise kamera kullanımını büyük oranda kapsamaktadır (Erkılıç, 2016: 93). Dijital teknolojinin görüntülerin pikselleri üzerinde manipülasyon olanaklarını arttırdığı bunun da filmlerin renk tasarımına yeni avantajlar/dezavantajlar getirdiği düşünülmektedir. Bu çerçevede sinemada dijitalleşme için milat olarak kabul edilen 2000’li yıllarda üretilmiş farklı filmlerin renk kullanımı ve bu filmlerin yönetmenlerinin renk tercihleri ele alınacaktır. Bu çalışmanın sınırlılığı örneklem olarak seçilen filmlerin Türk sinemasının genelini temsil etme gibi bir gaye taşımamasıdır. Kanaatimize göre her biri sanat eseri olan sinema filmleri yönetmeninin tüm filmlerinin özelliklerini ya da o dönemde üretilen tüm filmlerin sinematografik özelliklerini taşıyamaz ve de genellenemez.

Bu konuda yapılmış benzer çalışmalarla ilgili yapılan literatür taramasında şu sonuçlarla karşılaşmıştır: Savannah Film and Television Faculty’den Haige Zhou “The Development of Coloring Technology and the Color Control: Inspirations and Color Treatment Applied in Paradise” (2015) başlıklı master tezinde sinemada renk düzenlemenin teknolojik evrimini ve dijital teknolojinin getirdiği renk düzenleme olanaklarını ve Paradise adlı filmde bunları nasıl kullandığını anlatmış. Höğskolan Dalarna Üniversitesi’nden Jonas Westling “HDR and the Colorist, How new technology affects professionals in the motion Picture” (2019) adlı master tezinde post prodüksiyonun renk düzenlemesinde HDR’nin SDR’den (Standart Dinamik Aralık) daha geniş bir renk aralığı sunduğunu ortaya koymak üzere 13 dakikalık kısa bir filmin renk derecelendirme sürecini incelemiş ve dört renk uzmanı ile yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirmiştir. Universitat Pompeu Fabra’dan Raquel Gil

Rodríguez'in yazdığı bir doktora tezi olan "Digital Camera Colour Processing Pipeline for High Dynamic Range Imaging and Colour Stabilisation for Cinema" (2018)'da yazarın odaklandığı konular yüksek dinamik aralık (HDR) görüntü / video oluşturma ve renk eşleme olmuştur. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nden Sibel Kavak, "Temel Sanat Eğitiminde Resim ve Sinema Bağlamında Renk Bilgisi Uygulamaları" başlıklı yüksek lisans tezinde 1950'lerden sonraki renkli filmlerden konuya uygun filmler seçilerek, resim sanatının estetik elemanlarıyla bir karşılaştırma yapılarak filmlerdeki renk kullanımını incelenmiştir. "Sinemada Renk Olgusu: Ölümsüz" (2008) başlıklı yüksek lisans tezinde Ozan Karakoç sinemada renk kullanımının tarihçesi ve örnek filmlerin renk kullanımlarını incelemiş ek olarak sunulan 30 dakikalık kendi film çalışması "Ölümsüz"le renkle anlam yaratmanın örneğini vermeye çalışmıştır. Şerafettin Eray Koca "Sinemada Anlam Yaratma Sürecinde Rengin Metaforik Kullanımı" (2019) başlıklı makale çalışmasında rengin estetik bir öge ve anlam yaratma aracı olarak nasıl kullanıldığını İngiliz yönetmen Peter Greenaway "Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı" filmi üzerinden incelemiştir. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi'nden Mehmet Nebi Savcı "Color Fingerprints of Directors" başlıklı yüksek lisans tezinde Türk yönetmenler Fatih Akın, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki karakteristik renk kullanımlarını Photoshop (Adobe, 2016) veya DeGraeve, 2016 gibi çevrimiçi hizmetler kullanarak ortaya koymaya çalışmıştır. Anadolu Üniversitesi'nden Halid Bilal Tanrıkulu "Bilim Kurgu Sinemasında İşlevsel Renk Kullanımı" başlıklı çalışmada bilim kurgu sineması tema ve alt türleri üzerinden seçilen filmlerde renklerin işlevlerini incelemiştir.

• YÖNTEM

Türk sinemasının farklı yönetmenlerinin farklı filmlerinin renk kullanımına odaklanan ve nitel bir yaklaşım benimsenen bu çalışmada betimsel analiz modeli kullanılacaktır. Nitel araştırmalarda veri toplama yöntemi olarak görüşme, gözlem ve doküman inceleme yapılabilir, uygun örneklem seçimiyle araştırmanın sorunsalı örneklem üzerinden açıklanabilir. Betimsel analizde amaç, elde edilen verilerin düzenlenmiş ve yorumlanmış olarak sunmaktır. Elde edilen veriler önce sistematik ve açık biçimde betimlenir, neden-sonuç ilişkileri irdelenerek birtakım sonuçlara ulaşılır. Ortaya çıkan temalar arasında ilişki kurulması, anlamlandırılması ve geleceğe ilişkin öngörülerde bulunulması söz konusu olabilir. Betimsel analiz dört aşamadan oluşur:

1. Betimsel analiz için bir çerçeve oluşturma: Araştırma soruları, araştırmanın kavramsal çerçevesi, görüşme ve gözlemden elde edilen verilerle kavramsal çerçeve oluşturulur. Buna göre verilerin sunulacağı temalar belirlenir.
2. Belirlenen temalara göre verilerin işlenmesi.
3. Bulguların tanımlanması.
4. Bulguların yorumlanması: Tanımlanan bulgular bu aşamada anlam ilişkileri kurularak değerlendirilir. Neden-sonuç ilişkileri ortaya konur, farklı olgular arasında karşılaştırmalar yapılabilir (Yıldırım& Şimşek, 2016: 239-240).

Çalışmada sinemada renk tasarımının resim sanatıyla olan güçlü bağlarından dolayı resim sanatının renk uyumu teorilerine başvurulmuştur. Veri toplamak için görsel ve işitsel materyallerin ve dokümanların analizi yapılmış ve araştırma soruları çerçevesinde temalar belirlenerek çalışmanın kavramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Araştırma sorularının cevaplarına ulaşmak üzere kategorilerin oluşturulmasında Zettl'in renk tasarımında belirlediği üç temel işlev esas alınmıştır: Bilgilendirme, kompozisyon yaratma ve estetik/etkileyici işlev (Zettl, 2011: 71-79).

Türk sinemasında 2000 yılı sonrası yapılmış farklı yönetmenlerin farklı filmleri araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Bu çalışmada örneklem olarak, popüler ve bağımsız filmlerden altı film ele alınmıştır. Seçilen filmler, oldukça geniş evrenden çalışma amacına uygun biçimde, nitel araştırmalarda sıkça tercih edilen, olasılığa dayalı olmayan örneklem türlerinden amaçlı örneklem/maksimum çeşitlilik örnekleme yoluyla belirlenmiştir. Maksimum çeşitlilik örneklemeindeki amaç genelleme yapmak için çeşitlilik sağlamak değil, çeşitlilik gösteren durumlar arasında ne tür ortaklık, benzerlik ya da farklılıkların var olduğunu ortaya koymaktır (Yıldırım& Şimşek, 2016:120). 1990'lı yılların sonunda bağımsız film üretimi pratikleriyle ve aldıkları uluslararası ödüllerle öne çıkan Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenler Türk sinemasında yeni bir dönemin açılmasını sağlamışlardır (Suner, 2006; Atam, 2011; Dorsay, 2020). Bu kuşağı takip eden Emin Alper, Tolga Karaçelik, Pelin Esmer, Onur Ünlü gibi isimler de yakın dönem Türk sinemasının bağımsız film üretme pratiğini temsil etmektedirler (Akser, 2015). Çalışma evrenini oluşturan bu

belirleyici özellikleri taşıyan filmler arasından amaçlı örneklem/maksimum çeşitlilik örneklem yöntemiyle belirlenen ve bağımsız film üretimi pratikleriyle öne çıkan filmler: Nuri Bilge Ceylan, *Üç Maymun* (2008), Pelin Esmer *İşe Yarar Bir Şey* (2017) ve Mahmut Fazıl Coşkun *Anons* (2017) filmidir. Araştırmanın popüler film örneklemine oluşturan üç filmde Togan Gökbakar *Recep İvedik 5* (2017) en yüksek gişe hasılatına sahip olduğu için, Ezel Akay *Neredesin Firuze* (2004) tür filmleri içinde renk kullanımı açısından farklılık arz eden müzikal türü içinde sayılabileceği için seçilmiştir. Popüler filmler örneklemi için seçilen üçüncü film Türkan Şoray'ın yönetmenliğini yaptığı *Uzaklarda Arama* (2015) filmidir. Türkan Şoray, oyunculuğunun yanı sıra yönetmenliği ile de Türk sineması için önemli bir isimdir. Şoray, Yeşilçam geleneğinden gelen yakın dönem sinemasında da film üretimini devam ettirmiş bir kadın yönetmen olduğu için bu incelemenin içine dahil edilmiştir. Sinemanın Güzel Sanatlar ile bağına odaklanan bu çalışma kapsamında da anlatıldığı gibi, sinema bir sanat, filmler de birer sanat eserleridir. Bu bağlamda çalışmanın örneklem seçiminde geneli temsil etme gibi bir kaygı güdülmemiş, farklı yönetmenler ve farklı filmler üzerinde durum tespiti yapılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın örneklemi olarak seçilen filmlerden elde edilen veriler kendi bağlamları içinde betimsel analiz yöntemiyle analiz edilmiştir. Amaçlı örneklem yoluyla seçilen filmler oluşturulan tabloda belirtilen kategori başlıkları altında değerlendirilmiştir. Rengin kompozisyon yaratma işlevi başlığı altında seçilen filmin farklı sahnelerinden elde edilen JPEG formatlı görüntüler üzerinde Adobe Photoshop programındaki damlalık aracıyla renk kartelaları oluşturulmuş, sahnede kullanılan renk şemaları belirlenmiştir.

Tablo 1.

Film adları	Kategoriler			
	Renk tasarım bileşenleri	Renk İşlevleri: Bilgilendirme	Renk İşlevleri: Kompozisyon yaratma	Renk İşlevleri: Etkileycilik Anlam yaratma
- <i>Üç Maymun</i> - <i>İşe Yarar Bir Şey</i> - <i>Anons</i> - <i>Neredesin Firuze</i> - <i>Recep İvedik 5</i> - <i>Uzaklarda Arama</i>	-Kamera, -Kostüm, makyaj, dekor -Işık, -Post prodüksiyon uygulamaları -Filmin genel renk atmosferi	-Karakterleri mekanı, tanımlama -Simgesel renk kullanımı	Filmde sahnelere göre değişen renk şemaları -Tamamlayıcı (complementary renkler ve bölünmüş tamamlayıcı renk şeması, -Üçgen ve dörtgen renk şeması (triads and tetrads), -Benzer renkler renk uyumu, -Monokramik renk şemaları -Soğuk ve sıcak renkler şeması -Uyumsuz renkler şeması	-Filmde renklerin psikolojik etkileri, anlam yaratma amacıyla yönetmenin tercihleri doğrultusunda renk seçimiyle ve renklerin manipülasyonu oluşan mizansen

*“Renk doğrudan ruhu etkiler. Renk klavyedir,
gözler çekiç ve ruh ise pek çok notayı barındıran piyanodur.
Sanatçı onu çalan, bir tuştan diğerine kasıtlı olarak
dokunarak ruhta titreşimler yaratan eldir”*
Wassily Kandinsky

BİRİNCİ BÖLÜM

IŞIK VE RENK

Yaşamın devamı için önemli olan ışık, görsel algılamamız için de çok önemlidir. Gözümüz aracılığıyla algıladığımız nesnelerden yansıyan ışıklar farklı yoğunluk ve içeriklerdedir. Işığın yoğunluğu aydınlık ve karanlık alanları yani ışıklı ve gölgeli alanları oluşturur. Rengi temel olarak yansıyan ışıktan gözümüze gelen elektromanyetik duyular olarak tanımlayabiliriz. Farklı olarak görülen renkler farklı elektromanyetik dalgalardan oluşur. Karanlık ortamlarda ışık olmadığından renkleri hatta nesneleri göremeyiz. Kameranın bir nesneyi görebilmesi için aydınlatılması gerekir. Aydınlatma, nesnenin hem görülebilir olmasını hem de yaratacağı etkiyi belirlemesi açısından önemlidir (Kılıç, 2003: 11).

Işık kaynağı güneş, parlak bir panel, neon bir işaret, bir elektrik ampülü, bir ekran yüzeyi olabilir. Herhangi bir kaynaktan gelen ışık göz bebeğinden geçerek göze oradan da retinaya düşer. Retina koni ve çubuklar olarak adlandırılan ışığa duyarlı hücrelerden oluşmuştur. Çubuklar ve koniler algılanan iletinin beyne aktarılmasını sağlayan optik sinir sistemine bağlıdır. Fovea gözün arka kısmında konileri taşıyan görme merkezidir. Işık, gölge ve renk dokularını belirler. Işık miktarının artması ve azalmasıyla retina, çubuk ve koni hâkimiyetini yeni duruma uyarlayacak biçimde hareket ettirir. Işığın algılanması ise beynin iki bölgesinde gerçekleşir: Serabral Korteks (beynin arka dış katmanı) ve Hipotalamus veya orta beyin. Serabral Korteks bilgiyi alıp işler. Orta beyin ise insan vücudunun vücut ısısı, hormonlar kan basıncı gibi merkezlerini kontrol eder. Beyin bir düşünce, bir renk ile uyarıldığında orta beyin uygun hormon salgılanmasını sağlar. Tüm renklerin içinde olduğu gün ışığı insan

yaşamı için temeldir. İnsan vücudu buna uyum sağlayacak işlevselliği kazanmıştır (Holtzschue, 2002: 36-38).

CIE (Uluslararası Aydınlatma Komisyonu) araştırmasına göre yüz elli monokromatik rengin ve parlaklık ya da doygunluğuyla oynanmış üç yüz bin kadar renk ayırt edilebilmektedir. Bugün bu rakamların tam olarak bilinmemesinin nedeni renk algısının tüm insanlarda eşit olmamasıdır. Genel olarak kadınların renk algısı erkeklere göre daha iyidir. Daltonizm yani renk körlüğüne sahip kişiler kimi renkleri birbirine karıştırır dolayısıyla daha az renk görürler. Bu oran kadınlarda yüzde 0.4, erkeklerde ise yüzde 8'dir (Causse, 2019: 33).

Işık, insan gözüne renksiz görünür. Renkli nesneler rengin yansıtıcısı ya da ileticileridir. Işık dalgaları gökkuşağına benzer biçimde renklerden oluşur. Renkler değişik alanlarda farklı tanımlanmıştır: Psikolojik açıdan tanımlayanlara göre renk, beynimizde uyanan bir duygu durumudur ve subjektiftir. Fizyolojik olarak renk, ışık cinslerinin göz retinası ve sinirlerin uyarılmasıyla meydana gelen fizyolojik bir olaydır. Rengin fizik açısından tanımı ise tayfla, ölçülerle, rakamlarla belirlenen fiziksel bir olay olmasıdır. Renk duygu, düşünce, eylemlerimizde hatta sağlığımızda değişiklik yaratarak etkiler bırakır. Sanatçılar renklerin özerk kullanımlarıyla eserine biçim ve anlam verir, soyut ve sembolik düşüncelerin ve anlamların ifadesini oluştururlar (Eliri&Erdurucan, 2011: 6).

Renk insanda sanatı çağrıştırır. Sanatın değişik dallarında resim, fotoğraf, matbaa ve sinemada renk, farklı yönleriyle var olur. Resim, fotoğraf ve sinema gibi görsel sanatlarda ışığın ruhsal etkisi sanatsal üretimin temelini oluşturur. Bir resimde ya da filmde izleyicide uyandırılmak istenen duygu, yaratılan anlamlar ışık tercihleri ve kullanılan renklerle estetik bir dile kavuşur.

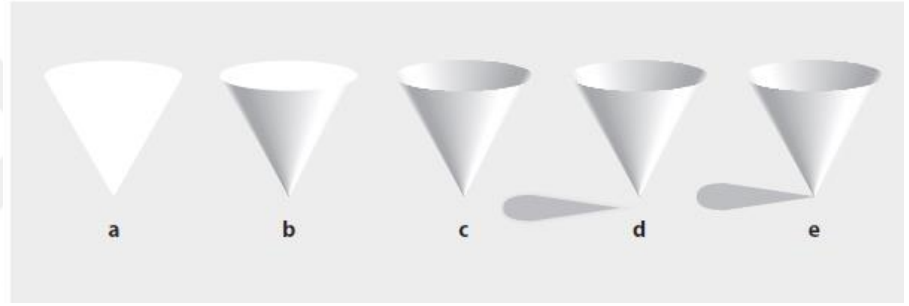
1.1. Işık ve Gölge

Aydınlatma sahnenin uzamı ile ilgili algımızı şekillendirir. Aydınlatma ile nesnelerin şekli dışında dokusu ve rengi hakkında da bilgi verilir, plan içinde yaratılan kompozisyonda hikâyenin kahramanı ya da dikkat çekilmesi gereken objelerin vurgulanması için önemli figür ön plana çıkarılarak bir önem ölçeği oluşturulur (Bordwell, Thomson & Smith: 2020: 125).

Aydınlatma ışık ve gölgenin belirlenmesini sağlar. Gölgeleeri düzenlemek ışıklı alanları düzenlemekten daha önemlidir. Çünkü bir nesnenin formunu anlayabilmemiz gölgeler sayesinde olur. Gölge oluşturma amacıyla yapılan aydınlatma görüntü boyutunun yaratılması ve estetize edilmesine yardımcı olur (Kılıç, 2003: 11).

Temel amacıyla aydınlatma, çevremizi görünür kılar ve nesnelerin yuvarlak, keskin, pürüzlü-pürüzsüz vs. olarak niteliğini belirtir. Işığın ve gölgelerin belli bir amaçla kontrol edilmesiyle görme deneyimimize estetik bir bağlam oluşturur. Aydınlatma dâhil olduğumuz uzamda nasıl hissedeceğimizi ve ne düşüneceğimizi belirler. Aydınlatmanın üç temel işlevi şöyle sıralanabilir: Mekansal, zamansal ve dokunsal yönlendirmedir.

Şekil 1.1. Gölge Verilen ve Verilmeyen Nesnelerin Görünümü



Kaynak: *Sight, Sound Motion Applied Media Aesthetics* (2011) Herbert Zettl, Boston, Wadsworth Cengage Learning S.22

Zettl'in verdiği örnekte; hiç gölge verilmeyen **a**'da nesnenin sadece temel konturu belliyken mekânsal ve çevresel belirsizliği korunmaktadır. Konilere gölge verildiğinde sağı aydınlatılmış **b**'nin üç boyutlu bir görünüme kavuştuğu gözlemlenebilir. **c**'de ise yapılan gölgelendirmeler cismin koni biçimini artık tamamen ortaya koyar. **d**'deki gölge ise koninin masaya dayalı olmadığı izlenimini verirken **e**'deki gölge bize koninin masaya dayalı olduğunu göstermektedir (Zettl, 2008: 19-23).

1.2. Renk Teorisi

18. yy'da, doğadaki fenomenleri açıklamak üzere mistisizm yerine akılcılığı öne koymaya çalışan bir araştırma isteği vardır. Bu dönemde renk çalışmalarında iki motivasyon öne çıkar: Mükemmel bir renk sistemi arayışı ve renk birlikteliklerinde uyum yasalarının belirlenmesi. Bu çalışmalardaki iki önemli isim: Isaac Newton

(1642-1727) ve Johann von Wolfgang Goethe (1743-1832)'dir. Newton, Cambridge'de gerçekleştirdiği deneyde gün ışığını prizmadan geçirerek ışığın dalga boylarını ayırır. Işğın görülebilir her bir hüzmesi farklı renkleri oluşturur. Bu çalışmayla Newton, ışğın doğası ve algılanan rengin kaynağı hipotezini ortaya koyar. Newton prizması 7 ayrı renk belirtir: Kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, indigo (mavi-mor) ve mor. Mavi ve mor arasındaki renk pek çok kişi tarafından izlenemez. Newton'un 7 renk seçmesi mavi ve mor aralğının farklı bir görsel yoğunluğı içermesinden olabileceğı gibi 7 rakamının 6 rakamına göre dönemde etkileri görülen mistisizm açısından daha uygun olması olabilir. Her şekilde ışık spektrumunun 7 rengi Newton'un çalışmalarıyla gündeme gelmiştir. Goethe ise renkleri ışık değıl deneyimlenen gerçeklikler olarak görür. Renk çalışmalarında Goethe'nin detaylı gözlemleri önemli yer tutar. Tamamlayıcı renkler, art imgeler ve eş zamanlı kontrast fenomeni üzerine, renk geçişleri (geçiş aralıkları), kontrast prensiplerini belirler. Goethe'den sonraki renk yazarları da bu fikirleri genişleterek katkıda bulunmuşlardır. Newton ve Goethe'nin renk teorisi tartışmasında Newton sebeplere bakarken Goethe etkilere bakar. İki teörinin geçerliliğı vardır ve her biri farklı bir gerçeklik üzerine odaklanırlar. 20. yy'a gelindiğinde renk çalışmaları sanat ve bilim ikileminde kalan sıkıntılı bir alanken 1919'da Alman mimar Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus Okulu buna son verir. Bauhaus grubu sanatçılar Fininger, Klee, Kandinsky, Itten, Albers ve Schlemmer yaptıkları çalışmalarla bilim olan renk ile sanat ve estetik olarak görülen renk arasında bir ayrım yapmayı başarmışlardır. Johannes Itten (1888-1967), renkler için kombinasyonlar, formüller önerir. Katı renk sistemlerinden bilimsellikten ayrılan gözlem dayanan rengin 7 kontrastlığı teörisini kurar. Itten çalışmalarını 'Renk Sanatı' olarak isimlendirir. Itten'in çalışmalarında rehber aldığı kişi Amerika'da renk armonisi konusunda çalışmalarıyla Josef Albers'dir. Albers rengi doğru anlama ile ilgili stüdyo çalışmalarında sezgisel yaklaşımın olasılığına inanır. Renklerin durağan olmadığını düşünmekle beraber kontrol edilebilecek etkilerinden de söz eder ve 'Renklerin Etkileşimi' kitabında bu teörisini anlatır. Albers için görsel çekicilik birinci plandadır. Günümüze gelindiğinde felsefi rengin psikolojik etkileri ve rengin satış cazibesi dolayısıyla pazar araştırmalarında beraber ele alındığı görölmektedir. Renk uyumu, zevkli kombinasyonlar için bugün yeni formüller bulunsa da klasik fikirler, tarihsel teoriler hala önemini korumaktadır (Holtzschue, 2002: 75-92).

Eserlerinde rengi çok önemli bir araç olarak kullanan sanatçılar rengin oluştuğu fiziksel koşullardan ziyade rengin uyandırdığı etkilerle ilgilenirler. Goethe'den etkilenen Rus ressam Vassily Kandinsky (1866- 1944) rengi fiziksel ve ruhsal yönleriyle ele almış ve dışavurum aracı olarak kullanmıştır (Kavak, 2015: 25).

1.3. Renk Tanımı ve Özellikleri

Renk algılayışında üç faktör vardır: Işık kaynağı, nesne ve izleyici. Bu üç faktör birbirine bağlıdır, biri değiştiğinde diğeri de değişir (Holtzschue, 2009: 19). Bu yüzden rengi tanımlamak ve sınıflandırmak zordur. Narçiçeği, şeftali rengi gibi simgeleştirmeler kullanmak da her zaman yardımcı olmaz. Tanımlamayı kapsayıcı ve doğru yapabilmek için renk örneklerinden oluşan kataloğlara başvurulabilir. Temel olarak rengi tanımlayan dört nitelik vardır: Renk özü (Hue), değer (value), renk doygunluğu (saturation-chroma). Bunlar rengin fiziksel özellikleridir. Bunların dışında bir de rengin psikolojik yönü vardır.

1.3.1. Hue (Renk Özü)

Hue (renk özü) rengin türüdür. Günlük dilde renk olgusunun bilimsel karşılığıdır. Işığın belirli bir dalga boyunu ifade eder. Renklerin adları bu dalga boylarına göre verilir. Bir renk özü, ışığın belirli bir dalga boyudur. Renklerin adları bulundukları dalga boyu ve renk tayfındaki yerine göre verilir. Bir insan gözü ortalama 150-200 farklı rengi algılayabilir (Brown, 2014: 231). Bir renk en belirgin renk özüne göre isimlendirilir. Çünkü bir renk farklı oranlarda birden fazla renk özü içerir ve bunlardan biri baskındır. Yalın bir ışık kaynağı altında algılanan renk 'görünen renk' beyaz ışık altına yüzeyde görünen renk ise öz renktir (Eliri&Erdurucan, 2011: 33).

1.3.2. Value (Değer-Parlaklık)

Value rengin gri skalaya göre konumudur. Örneğin kırmızı renge beyaz eklenince pembe oluşur, siyah eklenince ise koyu kırmızı ya da bordo oluşur (Block, 2008: 141). Değer, seri bir geçiş aralığı ve değer skalası olarak bir başlangıç ve sona sahiptir. Renk verilmiş olsun ya da olmasın bir değer kontrastlığı içerir. Bu skala içinde siyah olabilecek en düşük değerde, beyaz ise en büyük değerdedir. Açıktan koyuya doğru gidiş ikişer basamaklıdır. Her bir basamak bir öncekinden iki kat koyu bir sonrakinden iki kat açıktır. Renk kontrastlıkları bir nesneyi zemininden ayırır, renk okunaklılığı açısından değer, renk özü ve doygunluğuna göre daha önemlidir. Bu

bakımdan insanlar için renk körlüğü aslında renk özü körlüğüdür. Açık ve koyu alanlar arasındaki kontrast miktarı tüm gözler tarafından algılanır ve bir imgenin grafik kalitesini belirler. Değer kontrastlığı azaldığında imgeleri görmek zorlaşır (Eliri & Erdurucan, 2011: 33).

Bir rengin değeri basitçe siyah, beyaz ya da başka bir renk özü karıştırılarak değiştirilebilir renk değerleri basitçe eklenerek üretilebilir. Böylece aynı renk özünün daha açık veya koyu değeri oluşur. Bir rengin farklı değerleri usta sanatçılar tarafından kompozisyon yaratmada sıkça başvurdukları rengin önemli bir özelliğidir (Ocvirk vd. 2013: 190).

1.3.3. Saturation-Chroma (Doygunluk)

Bir rengi tanımlayan bir terim olarak saturation yani doymunluk renk tonunun son derece canlı olduğu anlamına gelir. Doymuş bir kırmızı başka bir renk tonuyla kirlenmemiş bir kırmızıdır. Bu durumun tersi ise desatürasyon olma durumudur. Bu durumda doymuş bir renk tonu onun tamamlayıcı rengini içerir. Tamamlayıcı renkler renk tekerleğinde birbirine zıttır. Örneğin kırmızı rengin tamamlayıcı rengi camgöbeği rengidir. Kırmızıya camgöbeği rengi eklendiğinde kırmızı değışmeye grileşmeye başlar. Camgöbeği eklenmeye devam ettiğinde her iki renkten eşit miktarda eklendiğinde iki ton kaybolur, gri renk ortaya çıkar. Herhangi bir renge tamamlayıcısı eklendiğinde desaturate olur yani grileşir. Tersine bir renk tonu son derece saf veya canlı olduğunda ise doymuş olur. Çoğu nesne gri renk içerir çok azı doymuş orandadır (Block, 2008: 142)

Şekil 1.2 Saturation-Desaturation



Kırmızı renk saturation –desaturation

Kaynak: *The Visual Story Creating The Visual Structure of Film, TV and Digital Media* (2009)
Bruce Block, Boston, USA, Focal Press S.142

1.3.4. Soğuk-Sıcak Renkler

Rengin bir diğ er özelliğ i de ısıdır. Renk ısısı renk özünün görece sıcak ya da soğukluğ udur. Bu da renklere gösterilen psikolojik tepkiyle ilgilidir; kırmızı veya

kırmızı turuncu en sıcak, mavi veya mavi/yeşil en soğuk renk olarak kabul edilir. Soğuk bir ortamdan gelip soğuk renklere boyanmış odaya girenlerin sıcak renklere boyanmış odaya girenlere göre vücut ısılarının daha geç yükseldiği deneylerle kanıtlanmıştır (Brown, 2008: 132). Ancak Zettl'a göre renk ısısından tamamen bağımsız olarak ve psikolojik algı ile tanımlanan soğuk ve sıcak renkler için genelleme yapmak yanlıştır. Normalde soğuk bir renk olarak sınıflandırılan mavi rengin renk özüne karışmış bir kırmızı ile sıcak bir renk olarak algılanabileceğini belirtir (Zettle, 2008: 65).

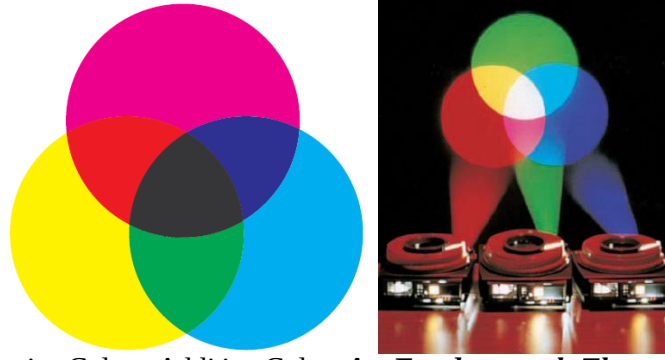
1.4. Renk Sistemleri

Rengi düzenlemek ve karıştırmak için iki farklı renk sisteminden söz edilebilir: Katmalı ve Çıkarmalı renk sistemleri. Işık katmalı renk sistemidir: Kırmızı, yeşil ve mavi ana renklerdir. Bunlar ikiye birleştirilince Macenta, Camgöbeği (Siyan) ve Sarı'yı (sıcak kırmızı, mavi/yeşil ve parlak sarı) oluşur. Işıқта tüm renklerin karışımı ise beyazı verir (Brown, 2017: 231).

Katmalı ya da diğer adıyla **Toplamsal (Additive)** renk sisteminde renkli bir ışık ve başka bir renk ışık ve ısı olarak karıştırılır. Işığın iki renginin üst üste geldiği veya karıştığı yerlerde, üçüncü bir renk üretilir. Katmalı renk sistemi en sık tiyatro ışıklandırmasında kullanılır (tiyatro oyunları, müzik, konserler, sirk gösterileri, gece kulüpleri vb.). Katmalı renk sisteminde ana renkler kırmızı, yeşil ve mavidir. İki ana rengin karışımıyla renk çemberindeki diğer renkler oluşur (Block, 2008: 138).

Çıkarmalı (Subtractive) renk sistemi ise boyalarla ilgilidir. Ana renkler kırmızı (magenta), mavi (cyan) ve sarıdır. Bütün boyaların karışımından kuramsal olarak siyah renk ortaya çıkar. Boya renklerinin karışımıyla oluşan bu renk sistemi basitçe resim yapan herkes için tanındır. Örneğin kırmızı ve sarı boya karıştırıldığında turuncu boya olur. Günlük yaşamda boyalı olan her şeyde çıkarmalı renk sistemi kullanılmıştır. Fotoğraflar, aydınlatma ve lens filtreleri, dergiler için baskı mürekkepleri, kitaplar ve gazeteler; duvarlar, arabalar, aletler için boya ve oluşan renkler doğada hepsi çıkarma sistemini kullanır çıkarmalı renk sistemini kullanır (Block, 2008: 140).

Şekil 1.3. Çıkarmalı (Subtractive) Renk Sistemi ve Katmalı-Toplamsal (Additive) Renk Sistemi



Kaynak: Subtractive Color, Additive Color, *Art Fundamentals Theory And Practice* Ocvirk vd. (2013) S. 218,185

Parramon'a göre tayf, spektrum hem ışık hem de pigment renkleri içine alır. Bu durum sanatçılara doğanın tüm renklerini taklit edebilmelerini sağlar (Parramon, 2012: 12). İnsan renk algısı hem ışık dalga boyu olan renkleri (katmalı renk modeli) hem de pigment olan renkleri (çıkarmalı renk modeli) algılayabilir, dolayısıyla birbirinden çok farklı görünen bu renk sistemleri aynı anda çalışarak renk algımızı oluştururlar (Or, 2020: 8).

1.5. Renk Tekerleği

Renk tasarımına başlarken 12 renk özünü içeren renk tekerleği önemlidir. Birincil renkler renkler sarı kırmızı ve mavidir. Normal insan gözü kırmızıyı sarımsı kırmızı ya da mavisimsi kırmızı biçimde görmeden tanımlayabilir. Birincil renklerden oluşan renk üçgeninde sarı en üstte, mavi sol altta kırmızı ise sağ altta bulunur. İkincil renkleri tanımlarken çok dikkat edilmelidir öyle ki ikincil renk iki ana bileşene de eğilim göstermemeli kendi renk özünü korumalıdır. Örneğin turuncu ne kırmızı ne sarı olmalı, magenda ne mavi ne kırmızı olmalıdır. Dıştaki halkada birincil ve ikincil renklerin kendi bölgelerinde iki renk özünü takip eden bir karışım rengi bulunur.

Sarı+turuncu=sarı-turuncu

Kırmızı+turuncu=kırmızı-turuncu gibi (Itten, 2002: 34)

Şekil 1.4. Renk Tekerleği



Kaynak; The 12-hue Color Circle *The Art of Color*, (2002) Johannes Itten, USA, John Wiley&Sons, S.37

Renkler kendilerinde en baskın olan renk özüne göre isimlendirilir. Örneğin bir sarı yeşil içerebilirken bir başkası da turuncunun bir türü olabilir hepsinin sarı olarak isimlendirilmesinin nedeni, her birinin içinde sarı rengin baskın olmasıdır.

Kromatik renk, renk özüne sahip olan, akromatik ise tanımlanabilir renk özünün olmaması anlamına gelir. Polykrom bazı renk özlerine sahip, monokromatik ise yalnızca tek bir renk özüne sahip renkleri tanımlar. Renk tekerleği, renk çemberi gibi isimlendirilen spektrumda tüm renk özleri bulunur. Bu temel sanatçı spektrumunda kırmızı, turuncu, sarı, yeşil ve moru içeren 6 renk özü ve bunların 12 adet geçiş aralığı bulunur. Buna eklemeli renk özü dâhil edildiğinde bu sayı 96'ya ya da daha fazla sayıya ulaşabilir. Görülen ışık spektrumu doğrusaldır ve kısa dalga boyu (mor)'dan başlayarak uzun dalga boylarına (kırmızı)'ya kadar uzanır. Sanatçı spektrumu ise dairesel bir düzendedir (Holtzschue, 2002: 48).

1.6. Renklerin Etkileşimi ve Renk Kompozisyonu

Renk gözle hissedilir ancak zihinde her zaman bilinçli olmasa da bir yer kaplar, doğal hayatta bulunan çevresel renkler bizleri kuşatır. Örneğin kentte kazara oluşan renk kompozisyonları, mimari çevrelerin ya da tiyatro tasarımlarının kontrollü renk

kullanımları bizi etkiler. Tüm görsel tasarımlardaki imgenin renkleri, taşıdığı fikrin büyük bir parçasıdır (Holtzschue, 2002: 2-3).

Renk güçlü duygular uyandırır ve etkileyici anlatımlar sunar. Yan yana gelen renkler sezgisel biçimde hoş gider. Bir grup rengin hoşluğu, güzelliği renk uyumunu oluşturur. Renkler yerleştirilirken bir anlam, duygu ya da durum yaratma amacı güdülür. Renklerle elde edilen kombinasyonlar iyi düşünülerek oluşturulduklarında hoş giden duygular uyandırır (Uğur, 2007: 304).

Göz rengi algıladıktan sonra renk çemberini bütünleyen başka bir rengi yaratır. Gözün özel duyularını harekete geçirmesiyle bütünlük arayan güdüsü devreye girer. Göz bu bütünlüğü yaratabilmek, kendini tamamlayacak zorunlu rengi ortaya çıkarabilmek için renksiz bir alan yaratmaya çalışır. Renk harmonisinin esası buna dayanır (Goethe, 2020: 255).

Renk uyumu yaratılırken belli prensiplerden yararlanır. İki farklı yol izlenebilir: monokromatik armoni, yani bir rengin armonisi ya da polokram yani iki ya da daha fazla rengin uyumu. Genellikle bir ana renk ve ona katılan ikinci ve üçüncü renkler vardır. Uyum için renkler birbirine yakın seçilmelidir (Çağlarca, 1993: 95).

Kompozisyon her şeyin bir bütün olarak ifade edilmesidir. Renk kompozisyonu yaratan renkler bir bütün olarak algılanır ve tasarım alanına göre palet, renk yönetim, renk öyküsü olarak isimlendirilebilir. Renk tasarımının arka planına zemin denir. Görsel sanatlarda örneğin ağaçlar arasında kırmızı bir ev, gökyüzündeki bulutlar (mavi zemin beyaz form) zemin arka plan olarak önemlidir. Zemin üzerine uygulanan renkler ise taşıyıcı renklerdir (Holtzschue, 2002: 68).

Hem var olan renkli nesnelerin hem de mekânın renklendirilmesiyle yaratılacak kompozisyon sanatçının düşüncesinin ve hayal gücünün bir sonucudur. Goethe'ye göre bu nedenle sanatçı genel olarak düalizm ve özel zıtlık olgularını iyice özümsemiş olmalıdır. Renk estetiği açısından 'karakterli renklendirme'yi Goethe üç ayrı nitelendirmeye ayırır: Güçlülük, yumuşaklık, görkemlilik. Güçlülük; aktif renklerin baskınlığıyla elde edilir. Sarı, sarımsı kırmızı ve morun temel olduğu bir parça menekşe rengi, mavi ve çok az miktarda yeşil de kullanılabilir. Yumuşaklık ise; pasif renklerin baskınlığıyla mavi, menekşe ve eksi tarafı ağır basan mor renkleri az bir parça sarı ve sarımsı kırmızı çok miktarda yeşil kullanılabilir. Görkemlilik ise; renk

çemberindeki tüm renklerin dağılımının bütünlüğüyle tasvir edilir (Goethe, 2020: 272).

Renk uyumlarına ilişkin kullanımlarda yanına gelen renge göre değişmiş gibi görünen renk '**duyarlı renk**', oluşacak renk etkileşimini sağlayacak olan, '**komşu renk**' kavramları önemlidir (Block, 2008: 149).

1.6.1. Benzer Renkler

Benzer renkler renk tekerleğinde komşu olarak bulunan renklerdir. Geleneksel tanımına göre bir ana renk, bir ara renk ve bunların arasındaki renk özlerine dayanan bir renkler grubudur. Tasarımlarda sıkça başvuru alan renk yelpazesidir. Benzer renkler iki ana rengi içerecek biçimde (3 renk olmaz) gruplar oluşturur. Gruptaki her bir renk ana renkten görsel olarak %50'sini içerir. Bazı anoloji örnekleri:

Mavi, mavi-mor ve mor (mavi baskın)

Mavi, mavi-yeşil ve yeşil (mavi baskın)

Sarı, sarı-yeşil ve yeşil (sarı baskın)

Kırmızı, kırmızı-mor ve mor (kırmızı baskın)

Kırmızı, kırmızı-turuncu ve turuncu (kırmızı baskın) (Holtzschue, 2002: 52).

Kırmızı-turuncu örneğinde kırmızı arka plandan dolayı turuncu daha sarı görünürken, sarı bir arka planda aynı turuncu daha kırmızı görünmektedir.

Şekil 1.5. Benzer Renkler



Kaynak: Analogous Colors *The Visual Story Creating The Visual Structure of Film, TV and Digital Media* (2009) Bruce Block, Boston, USA, Focal Press S.152

Renk tekerleğinde bu etkileşim ifade edildiğinde kırmızı arka plan turuncu renk örneğini kırmızı arka plan turuncuyu sarıya, sarı arka plan turuncuyu kırmızıya doğru götürdüğü izlenebilir (Block, 2008: 152).

1.6.2. Kontrast Renkler

Yaygın olarak, ahenkli olarak adlandırılan renk kombinasyonları genellikle birbirine çok benzeyen renklerden veya aynı tonlardaki farklı renklerden oluşur. Bunlar keskin kontrast olmadan buluşan kombinasyonlar ve renklerdir. Bir kural olarak, uyum veya uyumsuzluk iddiası, sadece bir anlaşmaya/anlaşmazlığa veya çekici/çekici olmayan bir ölçekten yola çıkar. Bu tür yargılar, genelleştirilemeyen kişisel duygulardır. Renk uyumu kavramı öznel tutum alanından nesnel ilke alanına çıkarılmalıdır. Renkleri görmedeki fizyolojik olayların incelenmesi çözüme yaklaştırabilir: Bir süre boyunca yeşil bir kareye bakıp gözünüzü kapattığınızda kırmızı kare görürsünüz. Aynı şekilde kırmızı kareye bakıp gözünüzü kapattığınızda ise yeşil kare görürsünüz. Bu deney gözün görülen rengin tamamlayıcı rengini görme ihtiyacını gösterir. Bu “ardışık kontrast” olgusu olarak açıklanır (Itten, 2002: 21).

Renk çemberinde karşılıklı olarak bulunan renkler kontrast renklerdir. Örneğin kırmızı yeşil rengin, sarı mor rengin, turuncu mavi rengin karşılıklı kontrastıdır. Kontrastlık elde etmede izlenen yollar şöyle sıralanabilir: Birbirine yakın renklerin kontrastı, açık-koyu kontrastı, sıcak-soğuk kontrastı, komplementer (tamamlayıcı) renklerin kontrastı, simültane yani eş zamanlı kontrast, kalite kontrast ve alan miktarı olarak renklerin birbirine oranı ile ortaya çıkan kantite kontrast (Çağlarca, 1993: 28).

Itten’e göre yedi çeşit kontrast bulunur: Renk özü kontrastı, Açık koyu kontrastı, Soğuk-sıcak kontrastı, komplementer (tamamlayıcı) renklerin kontrastı, simultane yani eş zamanlı kontrast, saturation kontrastı, uzam kontrastı.

Renk özü kontrastı tanımlaması en kolay kontrast çeşididir. En öne çıkanları ise, sarı/kırmızı/mavi, mavi/kırmızı/yeşil, mavi/sarı/magenta, sarı/yeşil/magenta/kırmızı, magenta/yeşil/mavi/siyah/turuncu (Itten, 2002: 36).

Açık –koyu kontrast, en koyu siyah ve en açık beyaz arasında çok sayıda açık griler ve koyu grilerin yer alır. Tarafsız bir renk olan griler karakter ve farklılık içermeyen akromatik bir renktir. Gölgelerden ya da bir renk özünden etkilenmeye hazırdır. Herhangi bir renk griyi anında nötr-akromatik durumundan matematiksel olarak aktiveleştirici renge karşılık gelen tamamlayıcı bir renk efektine dönüştürecektir. Kromatik renklerin tersine, akromatik renkler, sarsılmaz ve soyut kategori düzenlerinin etkisini yaratır ve kromatik renklerin canlı karmaşıklığının antitezini

oluştururlar. Yine de akromatik renklerin ödünç alınmış bir kromatik efekt kazanması mümkündür. Akromatik renkler bir uyum içinde ortaya çıktığında ve parlak kromatik renklere bitişik olduğunda, akromatik karakterlerini kaybederler. Karakteristik olarak açık koyu kontrast üzerine oluşturulan tüm kompozisyonlar az sayıda ton kullanır (Itten, 2002: 46-59).

Sanatçılar siyah ve beyazı aşırı kontrast etkisiyle dramatik etki oluşturmayı tercih edebilecekleri gibi daha sınırlı bir aralık kullanarak koyu değerlerden orta griden düşük anahtar (beyaz) değerlere sahip bir kombinasyon da oluşturabilirler. Her iki yöntemde de sanatçılar genellikle tüm spektrum yerine sınırlı yani belli bir aralığını tercih ederler. Örneğin orta griden siyaha dönen bir aralık kompozisyonunda tehditkâr bir ruh hali, kasvet, dram etkisi yaratır (Ocvirk vd. 2016: 152).

Soğuk-sıcak kontrast: Genellikle sarı renkler, sarı-turuncu, turuncu, kırmızı-turuncu, kırmızı ve kırmızı menekşe sıcak olarak; sarı-yeşil, yeşil, mavi-yeşil, mavi, menekşe mavisi ve mor soğuk olarak tanımlanır. Renk tekerleğinde sarının en açık renk, mor ise en koyu renktir; yani, bu iki ton en güçlü açık-koyu kontrastına sahiptir. Sarı mor eksenine dik açılarda, kırmızı-maviye karşı mavi-yeşil soğuk-sıcak kontrastın iki kutbunu oluşturur. Kırmızı-turuncu minimum en sıcak ve mavi-yeşil veya mor ise en soğuktur (Itten, 2002: 64).

Kırmızı, turuncu ve sarı güneşle ilişkili olduğu için sıcak kabul edilir, mavi içeren (yeşil, mor, mavi-yeşil) hava ile ilişkili olduğu için gökyüzü, bitkiler ve su serin oldukları kabul edildiğinden soğuk renkler olarak kabul edilir. Ancak bir rengin sıcaklığı ya da soğukluğu birlikte kullanıldıkları diğer renkler ve tonlardan da etkilenir daha sıcak ya da soğuk olarak algılanabilir (Ocvirk vd. 2013: 199).

Tamamlayıcı kontrast: Her zaman belirli bir rengi tamamlayan bir renk vardır. Renk tekerleğinde tamamlayıcı renkler çapsal olarak birbirlerinin karşısında yer alırlar. Sarı/menekşe, kırmızı/yeşil, turuncu/mavi gibi. Çoğu tamamlayıcı zıtlığa dayalı resimler, sadece zıt tamamlayıcıları değil, aynı zamanda ara ve uyumlu tonlar olarak dereceli karışımlar sergiler (Itten, 2002: 78-79).

Bir rengin algılanması onu çevreleyen renklerle değişir. Farklı iki renk yan yana olduklarında her iki renk de değişir ve aralarındaki kontrast güçlenir. Açık rengin yanında duran koyu renkler daha koyu, koyu rengin yanında duran açık renkler daha

açık görünür. Renk özleri de bitişik renklerden etkilenir, her biri komşularına tümleyeninden renk verir. Tümleyen renkler yan yana olduklarında daha güçlü olurlar. Açık renkler tümleyici olmayan açık bir zeminde olduğundan daha zayıftır. Açık bir renk, koyu bir rengin karşısında kullanıldığında koyu renk tümleyiciyse karşıtlık daha güçlüdür (Brown, 2008: 136).

Bütün renkler beyaz fon üzerinde bulunduklarında daha koyu görünürken, siyah bir fon üzerinde ise daha açık görünür (Çağlarca, 1993: 57). Itten'ın verdiği örnekte aynı sarı kare beyaz ya da siyahla çerçevelendiğinde farklı izlenimler bırakır. Beyazla olan birlikteliğinde sarı daha koyu ve sıcaklık etkisi hissedilirken, siyahla birlikte bulunduğu sarı, ekstra parlaklık ve soğuk agresif bir ifade kalitesi kazanır (Itten, 2002: 19).

Şekil 1.6. Kontrast Renkler



Kaynak: Color Agent and Color Effect *The Art of Color*, (2002) Johannes Itten, USA, John Wiley&Sons, S.19

Eş zamanlı (simultane) kontrast: eşzamanlı kontrast, herhangi bir renk için gözün aynı anda tamamlayıcı rengi talep etmesi gerçeğinden kaynaklanır. 19.yy'ın başlarında Fransız kimyager Michel-Eugène Chevreul bir goblen kumaş üreten fabrikada çalışırken renk sabitliğiyle ilgili şikâyetler alır. Renk ve boyalardan sorumlu Chevreul, sorunun boyar maddeden kaynaklanmadığını rengin, yanında bulunan renklere bağlı olarak görünümünün değiştiğini fark eder. Bu keşif, sanatta Empresyonizm ve Post Empresyonizm akımları için önemli olmuştur. Bir rengin diğerine etkisi eşzamanlı kontrast kuralı ile açıklanmaktadır. Buna göre iki farklı renk birlikte kullanıldıklarında iki rengin benzerliği azalır, farklılığı ise ön plana çıkar. Örneğin, sarı-yeşil çevrili olan bir yeşil daha sarı görünür, ancak sarı ile çevrildiğinde ise daha çok yeşil görünür (Ocvirk vd. 2013: 201).

Birlikte kullanılan renklerin birbirlerine yaptıkları etkiler bilindiğinde bir rengi olduğunda daha şiddetli, parlak ya da donuk biçimde göstermek kolaylaşır. Örneğin büyük mavi bir şalın yanındaki beyaz vazo hafif turuncu görünürken, gri bir kitap yeşil masa üzerinde kırmızımsı bir ton alır (Çağlarca, 1993: 55).

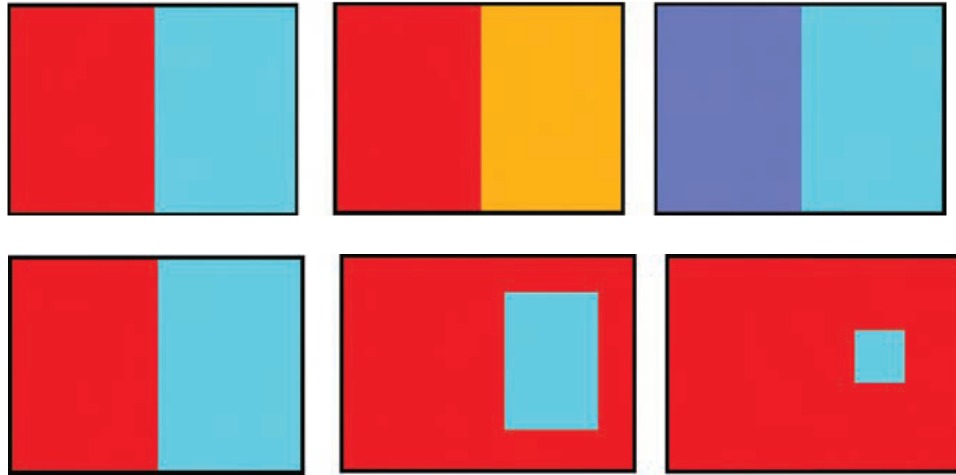
Saturation kontrastı: Saturation yani doygunluk rengin saflık derecesi ile ilgilidir. Doygunluğun kontrastı, saf yoğun renk ile donuk, seyreltik renkler arasındaki kontrasttır. Beyaz ışığın yayılmasıyla üretilen prizmatik renk özleri, maksimum doygunluk veya renk özü yoğunluğu olan renklerdir.

Uzam (Extension) Kontrastı: İki veya daha fazla renk alanının birbirinden farklı oranlarının yarattığı kontrasttır. Renkle farklı büyüklükte alanlarda kullanılabilir. Ancak iki veya daha fazla renk söz konusu olduğunda kapladıkları oranını farklılığı resmin dengesini değiştirebilir (Itten, 2002: 96).

1.6.3. Tamamlayıcı renkler

Renk tekerleğinde birbirinin karşısında bulunan zıt renkler olan tamamlayıcı renkler yan yana yerleştirildiğinde renk doygunlukları artar.

Şekil 1.7. Tamamlayıcı Renkler



Kaynak: Complementary Colors *The Visual Story Creating The Visual Structure of Film, TV and Digital Media* (2009) Bruce Block, Boston, USA, Focal Press S.150

Tamamlayıcı renklerde renklerin birbirine oranla alanları küçülüp genişlediğinde durum değişir; örnekte kırmızı rengin alanı genişlediğinde doygunluk oranında bir değişiklik olmazken, içinde bulunan cyan rengin doygunluğu artar (Block, 2008: 150).

Gözümüz bir renge baktığında istemsiz olarak onun tamamlayıcı rengini yaratır ve bunun kalıntısını çevreye yansıtır. Örneğin ameliyathanelerde cerrahların yeşil giyim tercih etmesi ameliyatın yarattığı kırmızı kalıntı renklerini etkisiz hale getirebilmek için olabilir (Causse, 2019: 25).

1.7. Rengin Psikolojik Anlamları

Renkler taşıdıkları anlamlarla taşıdıkları konunun etkisini güçlendirir. Doğruluk, sadakat, dürüstlük, kötülük ve korkaklık gibi soyut değerler, ilişkilendirildikleri renklerle ifade edilir. Örneğin mavi sadakat ve dürüstlük, kırmızı tehlike, sarı korkaklık, siyah ölüm, yeşil yaşam ya da umut, beyaz saflık ya da masumiyeti, mor ise krallık ya da zenginliği anlatır. (Eliri&Erdurucan, 2011: 49).

Kapalı bir havada güneşin aydınlattığı yerde ortaya çıkan renkler insanlara haz verir. Bazı renklerin şifa verdiğine duyulan inanç buna bağlanabilir. Her bir rengin izlenimi ve etkileri ise kendine özeldir (Goethe, 2020: 243).

Renklerin fizyolojik ve psikolojik etkileri vardır. Örneğin belli renklerde kalp atış hızının artması ya da azalması fizyolojik araştırmaların içine girerken, rengin bir uyaran olarak uyandırdığı duygular psikolojinin alanına girer. Renkler algı ve tutum değişikliğine yola açarlar. Nörobilim görsel uyarandan gelen bilgileri farklı yaşantı bilgilerimizle eşleştirdiğimizi ortaya koymuştur. Bu insanların farklı durumlar karşısında hızlı karar alabilmesini, savunabilmesini sağlamıştır. Örneğin kırmızının çoğunlukla tehlikeli durumları kodlaması gibi. Bunların yanı sıra kültürel, tarihi, sosyolojik, siyasi öğeler de renkleri anlamlandırmamızda önem taşır. Renkler duyguları harekete geçirir, farklı renkler farklı duygular uyandırır. Bazıları sakinleştirirken, bazıları heyecanlandırır. Sıcak renkler insanda samimiyet, soğuk renkler ise sükûnet uyandırır. Renklerin kültürel anlamları ve çağrışımları toplumlar arasında da farklılık gösterir. Örneğin Mısırlılar için kırmızı renk yaşamın, toprağın, zaferin Seth ve Apophis gibi düşman tanrılarının öfkesinin yansımasıdır. Rengin psikolojik etkileri sanat ve sinema dünyası için de çok önemlidir. Yönetmen David Lynch duyguları daha iyi tasvir edebilmek için siyah-beyaz kontrast kullanır. Lynch için siyah beyaz-kontrast gerçek dünyadan rüyaya kaçıışı anlatır. Van Gogh duygusal dünyasını mavi-sarı renklerle anlatır, Claude Monet ise renk dünyasının günlük durumlarının ona hem sevinci hem de eziyet anını yaşattığını söylemiştir (Kıyak, 2020: 82).

Tek tek renklerin psikolojik etkilerine bakıldığında şu özelliklerle karşılaşılabilir:

Beyaz: Temizlik, saflık, iyi niyet, dinginlik çağrıştırır. Yaşamlarında beyaz rengi fazlaca kullananlar huzura, ahlaka, güvene, ekonomiye ve aile kutsallığına önem verir. Genç kız yaşamında romantizmi ve dokunulmazlığı simgeler. Beyazı sevenler ince, masum ve kırılgan yapıdadırlar (Yolcu, 2002: 658).

Mavi: Rahatlatıcı, mutluluk duygusu verir, serinlik ve tazelik sunarak sakinleştirici ve uyku verici etkileri vardır. Bu renge yatkın olan kişilerin duygusal olarak daha doygun oldukları, insanlarda saygı ve ciddiyet izlenimi verdikleri gözlemlenmiştir. Mavi renk kişilerin kararlılık, yaratıcı ve soyut düşüncelerini sağlamaktadır. Bununla birlikte aynı mavi iç mekânlarda fazla kullanıldığında tedirgin edici bir ortam yaratabilmektedir. Yemek yeme içgüdüsünü de azalttığından restoranlarda pek tercih edilmez (Sözen, 2003:83). Mavi yaratıcılığı gösterir. Gökyüzünü temsil ettiğinden özgürlük hissi verir. Bununla birlikte soğukluk hissi ve hüznü de verir, uyuşturucu bir etkisi vardır (Tuna, 2020: 18).

Mor: Tuna'ya göre mor hipnoz ustalarının rengidir. Arzu uyandırmakla birlikte iştah da kapatır (Tuna, 2020: 18). Sonsuz bir karamsarlık, üzüntü, pişmanlık duygusu verip melankoli uyandırdığı için hüznü ve içedönüklüğün rengi olarak kabul edilmekle birlikte olumlu olarak, ruhsal enerji ve hayal gücünü artırıp verimli bir çalışma yapılmasını da sağlayabilmektedir. Ünlü besteci Chopin'in bestelerini perdeler dâhil her şeyin mor renkli bir odada yaptığı bilinmektedir (Sözen, 2003: 86).

Sarı: Işığa en yakın renktir. Prizmatik deneylerde geniş çapta aydınlık alana yayılır ve zıt kutuplu maviye karışıp yeşile dönüşmeden tüm saflığıyla görünür. En saf haliyle sarı her zaman açıklığın doğasını taşır, hoş ve çekicidir. Huzur verici etkisi olduğundan ressamlar parlaklık ve çarpıcılık yaratmak için kullanırlar. Temiz ve açık haliyle canlı ve asil dururken kirletildiğinde nahos bir izlenim bırakır (Goethe, 2020: 243). Karışmamış duru bir sarı renklerin en ısıltısı ve parlağı olduğundan iyimserlik, sevinç ve neşe duygusu uyandırır. Ruhsal bozukluğu olan insanlar parlak sarı rengini pek sevmezler, bundan dolayı deliliğin, çılgınca öfkenin betimlenmesinde kullanılmıştır. Bu rengi seven insanlar ise genellikle konuşkan ve sosyal tipler olduğu

bilinmektedir (Sözen, 2003:87). Sarı enerji verdiğinden iletişimi kolaylaştırır. Yaşama sevinci aşılır. Siyahla birleşmiş hali çok sevilir (Tuna, 2020: 18).

Yeşil: Doğadaki en rahatlatıcı, huzur verici renk olarak izleyenlerde açıklık, ferahlık, dinlendiricilik duygusu uyandırmakta, gençleştirici, rahatlatıcı ve dinlendirici bir etki yaratmaktadır. Yeşile boyanan mekanlarda insanların daha az gerginlik hissettikleri, mide ağrısı şikayetlerinin en aza indiği görülmüş bu yüzden de havaalanı salonlarında uçuş öncesi gerginliği almada yeşil tercih edilmiştir. Yeşil insanlarda güven duygusu uyandırır. Bu yüzden banka logolarında kullanılan renklerden biridir (Sözen, 2003: 87). Kıyak'ın 30 kişilik örneklem grubu üzerinde yaptığı renklerin hangi duyguları çağrıştırdığına ilişkin araştırmanın sonuçlarına göre yeşil insanlarda huzur, sakinlik, canlılık, dinginlik, sevgi, mutluluk, şükran, güven, empati, özgürlük, farkındalık, asilik, olgunluk ve iç açıcılık gibi duygular uyandırmaktadır (Kıyak, 2020: 25).

Turuncu: Kırmızdan sonra ateşe en yakın renk olarak dinamizm, hareketliliği çağrıştıran coşkulu bir renktir. Turuncu, kişileri bir türlü giderilemeyen bir coşkunluğa, dışa dönüklüğe, kıyıcılığa hatta can yakmaya yöneltir. Agresif yapıdaki kişilerin bu özelliklerini sivrilttiğinden uzak durmaları gereken bir renktir (Sözen, 2003: 88).

Kırmızı: Bu rengin etkisi diğer renklerden çok farklıdır. Asalet, ciddiyet, ihsan ve alımlılık duygusu verir (Goethe, 2020: 252). Birçok kültürde kırmızıya hem ölüm hem de yaşam anlamları yüklenir. Modern hayatta kırmızı öfke ve ateş, kalbin fırtınalı duyguları, aşk tanrısı ve iktidar anlamına gelir (Finlay, 2007: 139). Çarpıcı ve tahrik edici yanı olan kırmızı tansiyonu yükseltmekte, insanların beyin üstü zarnı etkileyerek adrenalin salgılanmasına yol açmaktadır. Sadece insanlarda değil hayvanlarda da en çok etki yapan rengin bu olduğu saptanmıştır. Bunun nedeni bu rengin canlıların duyu organlarını daha fazla harekete geçirmesidir. Dışa dönük olan, dikkat çekmeyi seven insanlar kırmızı renkli giysiler giyerler. Bu tipteki insanlar kurallara uymaktan ziyade kendi kurallarını geçerli kılmak isteyen uçlarda yaşayan kişilerdir (Sözen, 2003: 81).

Siyah: Karanlığı, yokluğu, üzüntüyü ve ölümü temsil ettiğinden korku, kaygı, çöküntü ve tiksinnmeyi anlatır. Bununla birlikte bu rengin güç, tutku ve hırsı ifade eden bir yanı vardır. Devlet başkanlarının ve iş adamlarının arabalarının renginin siyah

olması rengin etkinlik ve güç sembolü olmasındandır (Sözen, 2003: 88). Kadınların dişilik duygularını harekete geçirerek güçlü manyetik alan yarattığı düşünülmektedir. Siyah giysi çok fazla kullanıldığında depresyon etkisi yaratır (Yolcu, 2002: 657).

1.8. Rengin Sembolik Anlamları

Her bir renk insanlar üzerinde ayrı etkiler bırakır, hem göze hem de gönüllere hitap eder. Renkler bu bakımdan duymasal, manevi ve estetik amaçlı kullanılabilir. Doğayla da örtüşen sembolik kullanımların anlamı anında anlaşılır. Örneğin mor, kraliyet ve hükümlanlığı simgeleyen bir anlam yüklenirse bu anlam tarihteki kullanımların da bir sonucu olarak hemen anlaşılacaktır (Goethe, 2020: 264).

Renk görsel izlenimde ilk öne çıkan olgulardan biridir. İletilmek istenen mesajı etkili olarak ifade edilmesini sağlayan önemli bir araçtır. Bir tasarımda renkler görsel hareketlilik, illüzyon ve derinlik yaratırlar. Biçimleri ve şekilleri görünür kılıp soyut kavramları ve düşünceleri sembolize ederler. Hayal dünyasını, istekleri dışı vurmada, zamanı ve mekanı hatırlatmada önemli roller üstlenir (Eliri&Erdurucan, 2011: 49).

Sembolik renkler şeylerin doğrudan temsilidir. Kültürlere has sembolik anlamlar aynı sosyolojik olayda bile farklı anlamlara yol açar. Renklere yüklenen sembolik anlamlar kaldırılrsa bile renk ve düşünce özdeşleştirilmesi devam eder. Yeşil çevre ile su ve gökyüzü mavi ile özdeşleştirilir. Kişisel deneyimler kişinin renk kavramını belirler. Örneğin herkesin canlandırdığı mükemmel kırmızı elma imajı farklıdır (Holtzschue, 2002: 36-42). En temel anlamda örneklendirilecek olursa yas rengi Çin için beyaz, Batı toplumları için siyah, Etiyopya'da kahverengi, Mısır ve Birmanya'da sarı, İran'da mavi, Venezuela'da ise mordur. Renklerin simgeledikleri içinde bulunulan zamana, uygarlığa göre değişmektedir. Renk etkisi hem taşıdığı dalga boyu bakımından fizyolojik hem de kültürel yönleriyle psikolojik niteliktedir (Causse, 2019: 127).

Sembolik anlamlarının yanı sıra metaforik anlamlardan da söz edilebilir. Bu kullanımda rastgele ve keyfi öğeler biraz daha fazla olduğundan anlamla ilgili örneğin yeşil rengin umut ve huzur anlamını yüklenmesi bir bilgi aktarmıya da çağrışımı olması gerekir. Renge mistik bir anlam da yüklenebilir (Goethe, 2020: 279).

Beyaz: Yüzyıllardan beri temizlik, mahremiyet ve vücutla ilişkilendirilen bu renk mecazi olarak da lekesiz beyazlığı yani namusu çağrıştırır. Ateşkes ve barışın simgesi olan renk Antik Roma'da azad edilenlerin giysisinin rengidir. Modern Batı'da ayrıca eksikliğin rengidir. 'Beyaz geceler' uykusuz geçen geceleri tanımlamak için kullanılır. Karın ve soğğun rengi beyaz, hayatın kışım, hastanenin, ölümün ve kefenin rengidir (Gardin vd. 2019: 115). Beyaz saflığın, temizliği, bekareti, suçsuzluğu, yalnlığı simgeler, olumsuz olarak soğğun, kısırlığın temsilcisi sayılır (Sözen, 2003: 92).

Mavi: Tinselliği, krallığı, gerçeği ve bilgeliyi temsil eden mavi Roma'da önem verilen bir renk iken Yunanistan'da simgeselliği aktarmada zayıf bulunduğı için Ortaçağ sembolikliğinde gerçek bir renk olarak değerlendirilmez. Ayrıca imalatı zor olan bir renk olduğı için de bir kenara bırakılmıştır. Zamanla eski saygınlığını kazanan mavi kraliyeti temsil etmiştir. Sonraları mavi özellikle zambak mavisi ile Meryem'in özelliklerinden biri olmuştur. Protestan reformu ardından yine kıbar bir renk olarak anılmış, XII ve XVII. yy arasında güç sembollerinden ahlaki sembole siyahla birlikte geçmiştir (Gardin&vd. 2019: 418). Mavi düşünmeyi, denizleri, yüksekliği, derinliği, umudu, gerçeği, sadakati, suçsuzluğu, yolculuğı, özgürlüğü, sonsuzluğu simgeler. Olumlu anlamları yanında olumsuz anlamlar da yüklenmiştir. Gökyüzüyle birleştğinde boşluğun, çaresizliğin; yolculukla birleştğinde büyük mesafelerin sembolü olmuştur. Bunun yanında yeşille beraber dini inancın, sofuluğun ve cennetin de simgesel rengidir (Sözen, 2003: 97).

Mor: Batı'da çok seilmeyen bu renk yası ve tövbeyi ifade eder. Hristiyan kültüründe mor göklere ait bir ruhla (mavi) İsa'nın (kırmızı) birleşimini temsil eder. Renk tekerleğinde en soluk değeri olan mor en açık renk bereketli sarıyla zıtlık yaratır. Mor itaatın, boyun eymenin rengidir, inanların öptüğü piskoposun yüzüğü de mor bir ametist taşıyla süslüdür (Gardin&vd. 2019: 438).

Sarı: Mısır, altın ve melek halelerinin rengidir. Aynı zamanda şeytanın da rengidir. Hayvan yaşamında özellikle siyahla birlikteliğinde uyarıdır: Yaklaşma yoksa zehirlenirsin. Asya'da sarı iktidarın rengidir. Güneşin rengi Çin'de sadece imparatorlarının kullanabileceğı bir renktir. Bununla birlikte sönmekte olanı da simgeler. Hastalıklı solgun bir cilt, sonbaharın sarı yaprakları ölümü işaret ederler. Değişim yeşilken, sarı yapraklar artık yaşam enerjisinin bittiğini ifade eder (Finlay,

2007: 191). Sarı ilahi özellikleriyle prenslerin ve kralların simgesi haline gelir. Soluk sarı ise aksine ihanet ve ikiyüzlülükle aynı anlama gelir. Hristiyanlık ve İslamiyet'te ortak suçun sembolüdür. Ortaçağ'ın sonunda soytarıların rengi olan sarı, delilik ve düzensizle de ilişkilendirilir. Sarı farklı dereceleriyle büyük çelişkilerin rengi olmuştur (Gardin vd. 2019: 529).

Turuncu: Gün batımı, sonbahar, gibi ılımlı çağrışımları olsa da sarı ve kırmızıya olan yakınlığından dolayı gurur, egoizm gibi sert göndermeleriyle çevreye egemen olmayı sembolize eder (Sözen, 2003: 102).

Yeşil: İslam dininde kutsaldır. Hz. Muhammed'in cübbesinin rengidir. Minyatür ressamı önemli bir kişinin resmini çizdiklerinde zencar (yeşil) bir hale çizerler. İran minyatürlerinde cinsel sahneler yeşil kameriyelerde canlandırılır. Bahçe aşkın simgesidir, yeşil kırlar olağan kuralların işlemediği çevreyi ifade eder (Finlay, 2007: 248). İslamiyetteki yeşil rengin sembolizmi selameti, kurtuluşu anlatır. Cennettekiler, bilgiye ulaşmışlar olarak yeşil giyinirler. Yeşil Hristiyan sembolizminde haçın üzerinde kurban edilen İsa tasvirinden dolayı insan türünün yenilenmesiyle anlamlandırılmıştır. Ortaçağ'da haç ve çile aletleri yeşil olarak betimlenmiştir (Gardin vd. 2019: 646) Yeşil olumlu anlamıyla yaşamın, yeniden doğumun simgesidir. Hristiyan, Çin ve İslam yorumları bu anlamda birleşmiştir. Karşıtı olarak Yunan tiyatrosunda denizin koyu yeşil rengi uğursuzluk anlamını taşır. Sarı renge yüklenen anlamın bir benzeri olarak yeşil renk de yeşeren yapraklar tabiatın canlanması, yeşilliğin kendisi ölümün ve çürümenin de rengidir (Yolcu, 2002: 656). Yeşil ayrıca beyaz ve maviden sonra suya verilen üçüncü renktir. Tatlı suların yeşil olarak kabul edilmesiyle tatlı-tuzlu su ayrımında anlam kazanmıştır. Ortaçağ'dan beri yeşile yüklenen bir diğer anlam da sağlıktır, ilaçların bitkilerden elde edilmesi yeşili ilaçla birleştirmiştir. Tıp ve yeşil ortaklığı bugün hala cerrah önlüklerinde kullanılmaya devam etmektedir (Sözen, 2003: 103).

Kırmızı: Ateş ve kanın rengi olarak kırmızı bir yandan yaşamı bir yandan da savaşın kanlı yüzünü ve hareketi ifade eder. Eski Mısır'da yıkıcı Tanrı Set'in rengi olarak lanetli ve uğursuz sayılmıştır. Kötü kehanetler kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Günümüzde basın ve reklam dünyasındaki amblemlerde sıkça kullanılan kırmızı aksiyona, yaşam zevkine sağlığın yerinde olmasına, lüks ve gösterişe işaret eder (Gardin&vd. 2019: 356). Bu renk en çok mücadeleyi, canlılığı tehlikeyi, tutkuyu işaret

eder. Erotizmin ve aşkın rengi olarak kabul edilir. Güzellik, lüks, eğlence olarak kırmızı ruj, oje ve diğer aksesuarlar günah ve yasaklanmayı da içinde barındırır. İlk insan Hz. Adem'i cennetten kovduran meyve kırmızıdır. Sporda da büyük cezalar kırmızı kartla gösterilir (Sözen, 2003: 96).

Siyah: Koyuluk, ışıksızlık, pislik, umutsuzluk, talihsizlik hatta ölümle bağdaştırılan siyah, bir yandan da yeniden dirilmeyi hatta zarafeti temsil eder. Beyaz gibi değişmezliği sembolize eder. Siyah yaşamı ve doğurganlığın rengi olarak verimli toprağa, evrenin başlangıcını çağrışımı, Palatin Tepesi'ndeki 'Magna Mater' ve Mekke'deki 'Hacerülesved' (Siyah Taş) ve ana tanrıçaların siyahı temsil ettiği birçok mitolojide yer alır. Simyacılıkta siyah taş dönüştürülmesi gereken bir cevher olarak derinlerde saklanan bilinmeyenini temsil eder. Günümüzde bu, "kara para", "karanlık işler" gibi deyimlerle ifade edilmektedir. Beyaz rengin aksine ışıktan, sıcaklıktan ve renklerden yoksunluğu mahrumiyeti simgeler (Gardin&vd. 2019: 550).

1.9. Rengin Kültürel ve İletişimsel Anlamları

Modern bilimin bildiği en eski Avrupa mağara resimleri İspanya'da Altamira mağarası (MÖ 15.000-10.000) ve Fransa Lascaux (MÖ 15.000-10.000) mağaralarının keşfi olup Türkiye'de Şanlıurfa Göbeklitepe'de (MÖ 12.000) bulunan tasvirlerin en önemli açıklaması, resim yapmanın insana güç verdiğine dair evrensel bir düşüncedir. Düşmanına ya da avına üstün gelmek isteyen insanoğlu yüzyıllar öncesinden bugünle böyle iletişim kurmuştur.

Altamira mağarasındaki çizimlerde gölge ve hatları kuvvetlendiren basit, cesur çizimler için kömür, zemin üstüne bir fırça ya da geyik türü bir deriyle aşkı boyası kırmızı ve sarı renkler kullanılmıştır. Yazılı bilgilerin olmadığı zamanlarda renk, iletişimi sağlayan, yaşananları gelecek kuşaklara aktaran, yaşamları düzenleyen bir olgu olarak karşımıza çıkar. O dönemlerde de sanatçılar yapıtlarını biçim ve her rengin neyi simgelediğini bilen kabile halkı için yapmışlardır (Gombrich, 2019: 42).

Bugün de çoğu insan yazılı bir bilgi bulunmasa da renklerle oluşan birçok sembolün ne anlama geldiğini bilmekte ve ona göre davranmaktadır. Cihazlardaki yeşil tuşun 'on' yani açma kırmızı tuşun 'off' yani kapatma tuşu olduğu, kırmızı, sarı ve yeşil trafik ışıkları renkleri, siyah-beyaz fotoğrafın nostalji bilgisi olağan yaşantıda yazılı kurallar olmadan da yaygın olarak bilinen uygulanan sembollerdir. Renklerin

sembolik anlamlarına belirli çağrışımlar aracılığıyla görülmüştür. İnsanlar renkliliği çevrelerindeki gök, su, toprak, ateş, bitki, çiçek gibi varlıklar, aydınlık-karanlık gibi durumlarla kavramıştır. Bu nedenle renklerin tarihsel geçmiş içinde kültürel temelleri vardır. Toplumsal hayatın başlamasıyla renklerin dilleri oluşmaya başlar ve bu dil de kültürden kültüre değişir. Farklı kültürler aynı duyguyu belli renklerle ifade ederler. Siyahın çoğu toplumda yas rengi olurken Japon ulusu için yas rengi beyazdır. Renkler toplumlar için en belirgin dışavurum araçlarından biri olmuştur. Özellikle ana renkler tarih boyunca sosyal, psikolojik ve politik olarak belli anlamlar yüklenmiştir (Sözen, 2003: 69-71).

Renkler insanların ruh hallerini etkilediği gibi toplumsal karakterleri ve koşulları da etkiler. Fransa gibi enerjik toplumlar canlı renklerden hoşlanırken İngiliz, Alman gibi ağırbaşlılığıyla tanınan toplumlar koyu mavi-saman sarısı kombinini tercih eder, itibar yüksekliği isteyen İtalyanlar ve İspanyollar ise dış giyimdeki kırmızı renkleri pasif tarafa doğru çekerler. Giysilerin renk ve kombinasyon seçimleriyle ten rengi yaş ve statü arasında bir bağ kurulabilir. Genç kadınların gül rengi ve deniz yeşili tercih ederken ileri yaşlarda bu mor ve koyu yeşile döner. Sarışınların menekşe rengi ve açık yeşile eğilimi varken, kumrallar mavi ve sarımsı maviye eğilimleri vardır. Tarihte imparatorlar moru veya mor işlemeli turuncu renkleri tercih etmişlerdir. Üniformalarda ve hizmetçi giysilerinde ise harmonik renklere izin verilmediği görülmüştür. Bu anlayışa göre üniformalar saygınlığını korumalı, hizmetçi giysileri ise göze çarpmamalıdır. Eğitimli insanlar Goethe'ye göre renkleri görmezden gelirler. Bu fazla okumaktan kaynaklı organ zafiyetinden olabildiği gibi diğer zevklere karşı hiçbir hevesin olmamasına bağlanabilir. Bu bağlamda kadınlar beyaz erkekler ise siyahı tercih eder (Goethe, 2020: 264).

Beyaz: Siyah ve kırmızının karşıtı ve pozitif bir renk olarak beyaz, toplumların kendi yüksek değerlerini ifade ederken kullandıkları bir renk olmuştur. 20.yy'ın başına kadar kadınların saç sarışınlığına bağlı olarak ideal kadın güzelliğini ifade etmiş, Rönesans'ta kadının güzel kabul edilmesi için üç beyaz özelliğe sahip olması gerekmiştir: ten, eller ve dişler. 1854'de lekesiz doğum dogmasının kabul edilmesinden sonra beyaz Bakire Meryem'in maviyle birlikte renklerinden biri olur. Vaftiz törenlerinde, Kudas ayinlerinde Tanrı tarafından seçilmiş kabul edilen bu kişiler beyaz giyerler. Aynı biçimde İslam'da Mekke'deki hacılar da kutsanmak için beyaz

giyerler. İlahi aydınlığın sembolü olarak din adamların da tören giysisidir (Gardin, vd. 2019: 114). Eski Türk kültüründe ise “aklık” temizlik arılıktır. Ordu komutanları kendilerini diğer askerlerden ayırmak amaçlı beyaz üniforma giymişlerdir. Cengiz Han, beyaz at ve beyaz giysiyle görünmüş olup ak’lık iyilik, kara ise kötülüğün sembolüdür. Beyaz renk Orta Asya’daki Müslüman şamanların önem verdikleri üç renkten biridir. Şamanlar baştuğ adını verdikleri al, ak ve gök renklerinden oluşan bayrakları çevresinde törenlerini yapmışlardır. Eski Türklerde yas rengi genellikle siyah renk kullanılsa da beyaz giyme gelenekleri de söz konusudur. Ancak İslamiyet sonrası eski Türk komutanlar savaşa giderken beyaz giyerek şehadete hazırlanırlar (Ögel, 2000: 383).

Mavi: Temizlik ve soğğun temsili olan mavi 20.yy’da hem gökyüzünü hem de suyu simgeler. Mavi, Goethe’nin ‘Genç Werther’in Acıları’ kitabının melankolik kahramanın giysi renginden biridir. Aynı zamanda Blues kelimesi “kara fikirler” anlamına gelen “mavi şeytanlar”dan gelmektedir. Rüyaıyla da ilişkilendirilen mavi, barışın da rengidir. Bu sebeple Avrupa Konseyi, Avrupa Birliği, UNESCO ve Birleşmiş Milletler gibi uluslararası kuruluşların amblemlerinde kullanılmıştır. 1850 yılında Levi Strauss isimli terzi tarafından iş giysisi olarak icat edilen blue jean doğal renklendirici çivit otunun keşfi sayesinde 18.yy’da üniformalarda en sık kullanılan renk olma özelliğini kazanır (Gardin&vd. 2019: 419). Araplar nazar boncuğu denilen mavi taşların kan akışını yavaşlattığına inanırlar. Mavinin en önemli özelliklerden birisi de çok uzaktan bile fark edilebilmesidir. Mavi ilgiyi kendine çekerek bakışları nesneden uzaklaştırabilir. Uzaktan fark edilebilme özelliği nedeniyle Batı’da uçakların gökdelenleri fark etmeleri için yapılan ışıkların rengi kırmızıdan maviye döndürülmüştür (Sözen, 2003: 84). Eski Türklerde maviyi çağrıştıran gök rengi aslında sadece maviyi karşılamaz. Gök denince yeşil ile mavi arasındaki bütün tonlar, gök rengin içine girer. Araştırmalarda tabiatın tasviri ve anlatılması, resmi ve gelenek törenleri dışında, gök elbise giyildiğine, bunun yaygınlığına dair bir belgeye ulaşamamıştır. Ögel’e göre Eski Türklerde gök veya mavi(?), ağır ve manalı bir renk gibi görülmektedir (Ögel, 2000: 463).

Mor: Fransa derebeylik döneminin yas rengi olmuş, Victorya İngiltere’sinde de yas rengi olarak kullanılmasına izin verilen renklerden biri olmuştur (Gardin&vd. 2019: 437). Anadolu’da mor için, göğez, gülgezi; morarmak için, özellikle

incinmelerde, göğermek, gövmek, güvez, gövez gibi, gök ile ilintili sözler kullanılır. Morarma renk değişikliği için Kırgız Türkleri ise, kök-ala, yani gök-ala sözcüğünü kullanırlar (Ögel, 2000: 471).

Sarı: Sarı liderin, spor alanında başarılı olanın işaretidir. Fransa Bisiklet Turnuvası'nda 1919'dan beri sarı mayo genel klasmanda o kişinin birinci olduğunu ifade eder. Bu uygulama sayfaları da sarımsı bir gazete olan L'Auto tarafından başlatılır. Bir başka sarı ise grev kırıcı olarak simgelenir. İşçi sendikalarının grevlerine engel olmak isteyen işverenlerin 1899-1900 yılları arasındaki organizasyonları sarı sendikalar olarak isimlenir (Gardin&vd. 2019: 529). Eski Türk inanışlarında ve duygularında sarı, çok olumlu değildir. Doğa, bahar ayları ve çiçek betimlemelerinde eski ve yeni Türk edebiyatında iyi bir renk olarak cömertçe kullanılmıştır. Bunda sarının Türklerin ilişkilerinin hep gergin olduğu Çin'in imparatorlarının rengi olmasının da payı olabilir. Sarı renk Türkler için yokluk, kurumuş bozkırlar, uzun kış günleri, kötü hastalıklar gibi kötü çağrışımla sembolleşmiştir (Ögel, 2000: 479).

Yeşil: Klorifilli bitkilerin rengi olan yeşil, yaşamı, ümidi anlatırken Antik dönemden itibaren çift anlam içeren bir renk olmuştur. Mısır'da Thot ve Roma'da tanrıların öcüne bağlanmış uğursuz bir renk kabul edilmiştir. Ortaçağ'da renk pigmentlerini aldığı madde dayanıksız olduğundan yani renk değiştirme riskinden dolayı çekinilir bir renk olmuş ve tesadüfi şeylerle ilişkilendirilmiştir: Kumar masası rengi, kaderin, tesadüfün rengi gibi (Gardin vd. 2019: 646). Yeşil renk eski Türklerde 'yaşıl' olarak söylenir, yaşıl, yaş orman demektir ve bu da orman rengine gönderme yapar. Dede Korkut hikâyelerinde yeşil yerine de daha çok gök kelimesi kullanılır. Eski Türklerde kadınlar yüze bağladıkları ipekli kumaşı yeşil olarak kullanırlar. Türk kızları içinde ağırbaşlı, zarif karakterde olanlar kızıl yani kırmızı giysiler giyerken, kadınlık tarafı ağır basan cıvelî genç kızlar ise yeşil giysiler giyerler. Birbirinden çok farklı olan kızıl ve yeşil renkler genç kızların birbirine zıtlık-kontrast oluşturan karakterlerini ifade etmektedir (Ögel, 2000: 400-17). Günümüzde yeşil, betonlaşıp grileşen şehirlere karşıt olarak ekolojinin, saf bir dünyanın rengidir. Yeşil sağlık ve hijyene de gönderme yaptığından Fransa'da eczaneler "yeşil +" işareti ile sembolize edilirler. Yiyecek sektöründe kırmızı-yeşil karşıtlığı yeşil sebzeler sağlıklı beslenmek isteyenler için doğru seçimin kırmızı renk ise kırmızı et ve yağlı gıdaları işaret eder.

20. yy'dan itibaren yeşil geçmenin serbest olduğu yolları kırmızı ise yasaklanan alanları ifade eder (Gardin vd. 2019: 647).

Kırmızı: Roma'da kırmızı soyluların, generallerin, imparatorların manto rengi olmuştur. 19.yy'ın ünlü gerilla lideri Giuseppe Garibaldi'nin kırmızı fularları ve gömlekleri tarihte iz bırakır. Kırmızı komünist ambleminin ve devriminin de işaretidir. Bunun yanında kırmızı, Ortaçağ'da genelevlerin boyandığı ve fahişelerin zorunlu giydiği giysi rengidir. Alarm sinyallerinde, yine görünürlüğü nedeniyle yardım kuruluşların bayraklarında kullanılır (Gardin vd. 2019: 357). Eski Türklerde ise al ve turuncu uğurlu sayılmıştır. "Türk'ün gözü aldadır" deyimini kırmızının Türk toplumu için önemini açıklar. Kırmızı ya da al hükümdarların tahta çıkarken giydikleri kaftan ya da cübbenin rengi olmuştur. Aynı şekilde hükümdarlık sembolü olan damga ya da tuğra rengi de kırmızıdır. Kaşgarlı Mahmut'un da belirttiği gibi Türk kızları ya al ya da yeşil giyinirler. Dede Korkut destanında da belirtildiği üzere kırmızı kaftanlar gelin ve damadın düğün kıyafetleridir. Türklerde kırmızı giysilerde resmîlik ve ciddîlik vardır. Kaşgarlı Mahmut'a göre al renk, kırmızının biraz daha açık rengi olsa da aynı ciddiyet al rengine de bulunur. Al, turuncu, sarı-kırmızı karışımı bir renktir. Hafif açık parlak kırmızı Türklerin 'al'ı olmuştur. Kırmızı rengin eski Türkçe'deki adı kızıl, sembolü ise "kan"dır. Dede Korkut Destanı'nda kırmızı yanaklı yerine "kar üzerine kan tammış (damlamış) yanaklım" denmektedir (Ögel, 2000: 400-17).

Siyah: Pagan antik çağında ve Hristiyan Ortaçağı'nda şeytani ve karanlık varlıkları temsilen siyah hayvanlar kurban edilmiştir. Siyah renk Romalılarda uğursuzluğun hatanın cahilliğin ana sembolü olur. Siyah çoğu toplumda matemle ilişkilendirilmiş, yas kıyafetleri önce koyu renkler seçilirken sonradan tamamen simsiyah olmuştur. Siyah boya olarak masraflı olduğundan önceleri yalnızca asillerin giyebileceği bir renkten 19.yy'dan sonra genelleşecektir. 20.yy'ın ortasına kadar siyah yas ritüelinin ana unsurudur. Örneğin dul bir kadın bir yıl boyunca şapkası dâhil olmak üzere siyahtan başka bir renk giyemez. Siyah renk mat-parlak olmasına göre farklı anlamlar kazanabilmiştir. Mussolini savaşta ölen İtalyan askerlerinin üniforma rengi olan mat siyahı faşist üniforma olarak benimser. Korsanların ve anarşistlerin de bayrağı siyahtır. Ayaklanmalarda giyilen siyah ceket rockçılara da ilham vermiştir. Mat siyah geçici dünyaya gönderme yapar ve rahiplerin de rengi olur. Siyah aynı zamanda yargıç, avukatların da rengi olarak otoriteyi, mahkûm edilmeyi temsil eder.

Parlak siyah ise Rönesans tablolarında da izlendiği üzere soyluların parlak mücevherlerini ön plana çıkaran bir seçimdir. Smokin ve erkek tören kıyafetleri de siyah renktedir. Bunun yanında siyah giysi özellikle özel davetler için kadın  ıklığının da olmazsa olmazı olmuştur. (Gardin vd. 2019: 550-1). Eski Türklere siyah yani kara y n olan ‘kuzey’in sembolüdür. Kuzeyden esen r zg rlar da soğuktur ‘kara kış’ve ‘kara yel’ tanımı da buradan gelmektedir. Özetle kara sözü, bir renk olmaktan çok, karanlık, yani ı ıksız bir dünyayı anlatmaktadır. Kara, Türk toplumunda da yas rengi olmuŗ ve karaya yüklenen anlamlar genellikle olumsuz  ağrışımilar içerir: Kara cahil, kara ruhlu, kara vergi, içi kara, gibi (Ögel, 2000: 430-37).



İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA RENK

2.1. Renk, Resim ve Sinema

Işığın nesne üzerine çarpıp yansmasıyla göz tarafından algılanan renkler, insanlar üzerinde duygusal etkiler bırakmış iç dünyaların bir ifadesi olarak kullanılmışlardır. Antik dönemlerden itibaren insanların kendini ifade aracı olarak resimlerde yer bulan renkler Ortaçağ döneminde kilisenin etkisiyle farklı kullanımlarla var olmuştur. Rönesans döneminde kilisenin sanatçı üzerindeki etkisi azalmış, sanatçılar Antik dönem ve Ortaçağ geleneklerini korumakla birlikte Hümanizma düşüncesi, matbaanın yaygınlaşması, teknik buluşlar gibi etkenlerle renk kullanımında daha özgür davranmışlardır. Resim yüzeyi ahşap ya da duvar gibi yüzeylerden tuval yüzeyine kaymıştır. Perspektif kullanımı, ton değerinin yumuşatılması gibi teknikler ise resim sanatında yeni görünümler yeni etkiler yaratmıştır. 17.yy'da Renk Teorisi üzerine yapılan çalışmalar, Newton'un renk deneyleri dikkati ışık-renk ilişkisine çekmiş, doğal ışığı gözlemleyen sanatçılar Empresyonizm akımı etrafında eser vermişlerdir. Resimdeki renk olgusu Empresyonizm akımında oldukça önem kazanmıştır. Dünya savaşlarının yıkıcı etkileri ve toplumsal değişimler Dışavurumculuk, Fovizm, Op Art gibi akımlarda renk ve biçimlerle ifade edilmiştir (Harmancı, 2018: 65-6). Resim sanatının ifade bakımından asıl özgürlüğü fotoğrafın bulunuşuyla gerçekleşir. Portrelerin ve manzaraların iyi ışık koşullarında fotoğraflanabilmesiyle resim sanatı Rönesans sonrası klasik anlayışını bırakarak izlenimci, dışavurumcu, gerçeküstücü yönelimlerde eserler verebilmiştir.

İnsanların sanat serüveni mağara duvarlarına bıraktığı kurgulanmış imgeler dizisinden, büyük yapıları süsleyen duvar süslerine, görkemli yağlıboya tablolara uzanmış, fotoğrafın bulunması, onu izleyen süreçte sesi ve rengi içine alan hareketli resimleri yani sinemayı ortaya çıkarmıştır. İnsanlar çağlar boyu bedensel ve zihinsel yetilerini birçok alanda anlatım aracı olarak kullanmış resim, müzik, dans, mimari, heykel, fotoğraf ve yedinci sanat olan sinema olarak farklı sanat dallarını yaratmıştır. Sanatların oluşum sıralamasını göre belirlenen bu sıralama sinema sanatının oluşum aşamalarını da göstermektedir. Durağan imgeleri yakalayan fotoğraf sanatından, hareketli imgeye yönelik teknik arayışlarının sonucu olarak sinema, resim ve fotoğraf

sanatının mirasçısı olarak farklı sanat dallarının da ilgi odağındadır (Altıntaş, 2003:12).

Güzelsoy'a göre teknolojik olarak sinemayı önceleyen fotoğraf "Sinemanın Babası" olarak nitelense de fotoğraf için "resmin çocuğu" tanımlaması daha doğru bir yaklaşım olabilir. Çünkü fotoğraf da resim gibi dikkatle bakılıp uzun incelenmesini gerektiren, seçilmiş özel bir 'an'dır. Sinema ise fotoğrafların arka arkaya akışı olduğundan resim ve fotoğraftan farklı olarak bakan değil bakılanın kontrolü ele aldığı bir şeydir. Neye, ne kadar bakılacağına bakan karar veremez, görüntüler akar gider (Güzelsoy, 2003:18). Ancak bir filmi akışkanlığından seçilen karelerle incelersek yüzeyde resmin bileşenlerini görebiliriz. Steven Spielberg'in *Amistad* filminde olduğu gibi filmlerde ressamların eserleri birebir çalışılabilir. Görüntü yönetmeni ve yönetmen her bir çerçeve için "resim" çalışabilir. Filmin seçilen çerçeveleri kompozisyon açısından resme yaklaşıp (Canbolat, 2003: 23).

İlk filmler siyah-beyaz olarak seyircisiyle buluşur. Rengin filmlere girişi 1930'larda ancak gerçekleşebilmiştir. Onaran'ın dediği gibi "...sanatların tarihi doğuşlarından başlayarak kendilerini sınırlayan engelleri aşmalarının tarihidir bir bakıma." . Rengin sinemaya girişi sinema tarihinde önemli bir dönüm noktasıdır. Resim, temelindeki çizgi ve leke'nin oluşturduğu kompozisyon anlayışıyla sinemaya rehberlik etmiştir. Sahne düzenlemesi yapılırken Jean Renoir, Claude Monet gibi ünlü ressamların tablolarından uyarlamalar yapılmıştır. Ünlü ressam Auguste Renoir'ın oğlu Jean Renoir babasının tuvalde yaptıklarını filmlerine yansıtmıştır. Onaran'a göre yönetmenin bitmemiş yapıtı *Bir Kır Gezisi* (Une Partie de Campagne) filmi bu düşünceyi desteklemektedir (1985: 79-82).

Şekil 2.1. Resim ve Sinema



Aguste Renoir *Salıncak* (1876)



Jean Renoir, *Bir Kır Gezisi* (1936)

Kaynak: Peinturedanslecinéma Jean-Luc Lacuve le (9 Şubat 2008) (Çevrim içi)
<https://www.cineclubdecaen.com/analyse/peinturedanslecinema.htm>

Resim ve sinema görüntüye dayandıklarından ressam resim çerçevesine alacağı nesneleri neye göre belirliyorsa yönetmen de çerçevesini oluştururken ressam gibi ayıklar, söylemek istediğini en iyi ifade edecek olana karar verir, nasıl bir fiziksel yapıda, renkte nasıl bir kompozisyon içinde yer alacağına karar verir. Bu tasarımın bazen tesadüfi olduğu düşünülse de sonuçta kendi içinde bir bütünlük taşır (Özgür, 2003:15).

Tüm plastik ve sahne sanatlarını hatta müziği bünyesinde toplayan sinema teknolojisi tiyatrunun dramatik etkisiyle, resmin renkleri ve ışığıyla müziğin ahengini ustaca kullanır. Sinemanın ilk yıllarında sinemacılar dramatik yapıyı tiyatrodan alırken sahne düzenlemesinde ışık ve kompozisyon oluşturmada klasik resim tekniğini kullanırlar. Zamanla teknolojinin katkısıyla sinema kendi özel dilini oluşturur. Özellikle kurgu tekniklerinin kullanılması sinemayı ard arda dizilen resimler olmaktan çıkarır (Güzelsoy, 2003: 18).

Resim ve sinemayı ayıran en önemli fark hareket olgusudur. Sinematografik imgenin hareketsiz olması durağan resimle yollarının ayrılmasına neden olmaz çünkü sinema kendi tarzında hareketsiz görüntüyü kullanırken resim de içinde imgesel hareket barındırır. Ayrıca sinema daha önce resmin karşılaştığı sorunlarla karşılaşmış ve bunlara üretilmiş sinematografik çözümler 21. yy resim sanatını etkilemiştir. Bazı sinemacılar ve ressamların eserlerinde iki sanatın birbirine yaptığı göndermeler

izlenebilir. Bonitzer'e göre bunun iki önemli sebebi vardır: İlki özellikle modern dönemde etkisini gösteren resim sanatının biçime, çizgiye ya da renge indirgenmesi baskısına karşın dram sanatıyla olan bağının kopmamış olmasıdır. İkincisi ise sinema endüstrisinin zorladığı anlatısal ve dramatik yapıdan kendini soyutlayıp kendini resmin bileşenleriyle yoğurma arzusudur. Bu çabada yönetmen Michelangelo Antonioni'nin öne çıkan bir isimdir (Bonitzer, 2011: 111).

Kızıl Çöl (Deserto Rosso, 1964) Antonioni'nin rengin diğer anlam yaratma unsurlarından bir adım öne çıktığı filmidir. Renk göstergebilimsel işlev yüklenir ve doğru biçimde yorumlamayı gerektirir. Dekorlar üzerinde titiz çalışan Antonioni nesneleri doğal renkleri dışında renklendirir, örneğin ağaçlar mor, evler siyah olur. Ev içi dekorasyonlarda Cezanne, Matisse'den alıntılar, Giorgio Morandi'nin çiçekleri kullanılmıştır. Pembe çiçek, yeşil yaprakla kontrast yaratılmıştır. Bu renkleriyle ev mutluluk yeri olarak betimlenirken, modern beyaz merdivenli lüks evlerle zıtlık sağlanmıştır. Renklerin doğal hallerinden düşsel ortama kaçış karakterin psikolojisini yansıtmada önemli olmuştur.

Şekil 2.2. *Kızıl Çöl* Renk Kullanımı



29.32



17.04

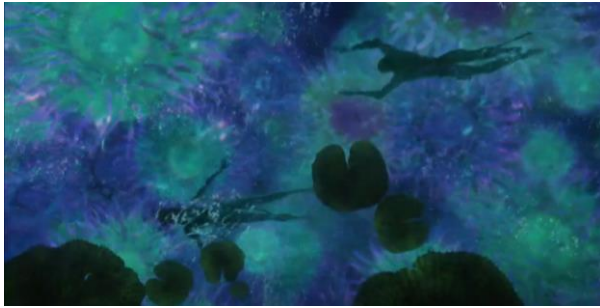
Antonioni, *Kızıl Çöl* (Deserto Rosso, 1964)

Sinema tekniğinde ustalaşmış yönetmenlerle, plastik sanatların usta sanatçıların işbirliği ile gerçekleşen disiplinlerarası çalışmalar ilgi çekicidir. Hans Richter ve Max Ernst işbirliğiyle çekilen *Dreams that Money Can Buy* (1945) filmi ve Marcel Duchamp'ın çizimlerinden yola çıkılarak hazırlanan ritm üzerine bir deneme olan *Anemic Cinema* filmleri bunlara örnektir. Plastik sanatlar ve sinema 1960'lı yıllardan sonra daha fazla etkileşim gösterir. Andy Warhol, Peter Greenaway gibi isimler çok disiplinli çalışmalar yaparlar (Altıntaş, 2003: 13).

20. yy'n önemli ressamlarından Henri Matisse bir şarkıcı için ses duyarlılığının, ressam için renk duyarlılığının şart olduğunu söyler. Özgür, bunu genişleterek iyi bir yönetmen hatta bir romancının da iyi bir ressam gözüne sahip olması gerektiğini ifade eder. Çünkü birçok film ustası görsel sanatlardaki uğraşlarıyla daha yetkin eserler verebilmişlerdir. Örneğin Eisenstein kendi renk simgeciliğini Dışavurumcu ressam Kandinsky'e dayandırır. Orson Welles dokuz yaşındayken resim yapmaya başlamış, Jean Renoir, Manet'nin "Kırda Öğle Yemeği" adlı kompozisyonundan sinemaya uyarlamalar yapmıştır. Akira Kurosawa ise film karesinde yer alacak her bir öğeyi ressam gibi düşünüp guaj ya da suluboya tasarılarından sonra kameranın başına geçmiştir. Ayrıca yönetmenler filmlerinde bir ressamın hayatını ya da eserlerini konu alırlar. Örneğin Kurosawa *Düşler* (Yume, 1990) filminde Van Gogh'un renk dünyasını gösterir (Özgür, 2003: 14).

Yönetmen James Cameron filmlerinin senaryosunu yazmadan ya da çekime başlamadan önce bir resimden esinlenir. *Avatar* (Avatar, 2009) filmindeki karakterlerin mavi renk olması 1970 yılında yaptığı bir resimle gerçekleşir. *Titanik* (Titanic, 1997) filmindeki görüntüler Claude Monet'nin resimlerine olan ilgisinden büyük izler taşır (Aktulum, 2018: 172).

Şekil 2.3. Avatar Renk Kullanımı



James Cameron, *Avatar*, 1.03dk.



Claude Monet, *Nilüferler*

Kaynak: Musée d'Orsay *Nymphéas bleus entre* (1916-1919) https://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_b55ff9ebf8c3ad385d415cee3d9973e4.gif

Aleksandr Sokurov'un *Anne ve Oğul* (Mother and Son, 1997) filminde genç bir adamın ölmek üzere olan annesi ile birlikte geçirdikleri bir günü anlatmaktadır.

Sokurov, planlarını Weyden, Mantegna, Michelangelo, El Greco gibi 19.yy'ın ünlü ressamlarının resimlerini anırtarak yapmıştır. Filmde mercekler ve filtreler kullanılarak çekilen uzun planlar ve tabloları andıran görüntüler vardır. Ressam titizliğinde işlenen çekimlerin ağır bir ritimle birleştirildiği 101 dakikalık filmde, 57 plan kullanılmıştır. (Lacuev, 2008).

Luchino Visconti filmlerinin yaratım sürecinde resim sanatını kullanan yönetmenlerden biridir. Filmlerinde ya bir ressama ya da bir resme göndermeler yapar. Bunları yaparken resmi doğrudan çekime almak yerine ışık, renk, dekor, uzamı düzenleyerek anırtarak yapar. Özellikle benzeşen unsur renk ögesidir. Bununla birlikte farklı resimsel etki yaratma yolları vardır. Kişiler kapı, pencere, ayna, perde, kolon gibi unsurlarla çerçeve içine alınabilir, kepenklerden sızan ışıkla resim etkisi yaratabilir. Visconti filmlerine katmak istediği gerçekçiliği resimle zenginleştirmeyi tercih eder ve Robert Flaherty'den alıntılarla şöyle der: *“Bir yönetmenin kamerayı bir ressamın fırçasını kullanması gibi kullanmayı bilmesi gerekir”* (Derbelay'dan akt. Aktulum, 2018: 215,244).

2.2. Sinemada Renge Kuramsal Yaklaşımlar

2.2.1. Hugo Munsterberg

Jean Mitry'nin 1916'da sinemayı derinlemesine çözdüğünü ifade ettiği Hugo Munsterberg, sinemanın sanat olarak kabul görmesini önemser bugün hala kullanılan temel ilkelerini ve kavramlarını keşfeder. Psikoloji kökenli Munsterberg'e göre sinema zihinsel bir süreçtir ve asıl amacı duyguları resmetmektir. Munsterberg, yakın plan, flashback, flashforward, kurgu gibi araçları ve sinemasal algımızın zihinsel çalışma prensipleriyle ilgilenir. Ona göre resim göze, müzik kulağa, sinema da zihne hitap etmektedir. Kareler arasında kurulan zihinsel köprü ile durağan görüntüler hareketli olarak algılanır. Seyircinin zihinsel olarak farklı mekânlara zamanlara gitmesi sinema teknolojisi sayesinde. Bununla birlikte Munsterberg 1915'in sinema teknolojisini sinemanın sanat kimliği için yeterli görmüş, ses ve rengi ise gereksiz bulmuştur. Ona göre yalnızca teknolojiye yaslanan sinema sanatsal özünü kaybedecektir (Buyan, 2015: 21-22).

2.2.2. Rudolph Arnheim

Sinemanın sanat olarak kabul edilmesine önemli katkılar sağlayan Psikoloji kökenli bir diğer isim ise Rudolph Arnheim'dir. 1932 tarihli "Sanat Olarak Sinema" kitabında sinemanın estetik özelliklerini ortaya koyar. Filmin ses diyalog gibi unsurlarına olumsuz yaklaşır, sinemanın renk ve diğer teknolojik gelişmelerle kendini yenilemesine de karşı çıkar. Çoğu sinema teorisyeni sinemayı bir anlamda gerçekliğin temsili olarak görürken, sinemanın gerçeklikten ayrıldığı sürece sanat olabileceğini savunur. Bu da sinemanın gerçeklikten ayrılan araçları yardımıyla olacaktır. Bunlar: 1. Sinemanın üç boyutlu gerçekliği iki boyutlu yüzeye yansıtması 2. Derinlik duygusunun yaratılan anlama göre değiştirilebilmesi 3. Aydınlatma ve rengin yokluğu 4. İmgenin bir çerçeve içine yerleşmesi 5. Uzam ve zaman sürekliliğinin kurgu yardımıyla değiştirilebilmesi 6. Diğer duylardan (koku, ses) gelen uyarıların olmaması. Arnheim renk, 3 boyut, ses, geniş perde gibi teknolojik gelişmeleri filmin etkisini gerçeğe yaklaştırdığı için reddeder (Andrew, 2010: 83).

Arnheim'e göre izleyici için filmin gerçeğe benzemesi her zaman istenen bir şeydir. İzleyici her zaman üç boyutlu filmi iki boyutluya, renkliyi siyah-beyaza, sesli filmi sessize tercih eder. Filmin gerçekmiş gibi olması gişe getirisini sağlar bu da film endüstrisinin güçlendirir. Bunların gerçekleşmesi sinema teknolojisindeki gelişmelere bağlıdır (Arnheim, 2010: 58). *"Teknik açıdan mükemmelliğe ulaştığında renkli filmin sunacak neyi vardır? Siyah-beyaz filmi terk ederek sanatsal açıdan ne kaybedebileceğimizi biliyoruz. Renkli film aynı kompozisyonel kesinliği aynı şekilde "gerçeklik" ten bağımsız kalabilme olanağını verecek mi?"* (Arnheim, 2010: 127).

Arnheim rengin sinemanın sanatsal ifadesine katkısı olacağından şüphelidir. Resim ve sinema karşılaştırıldığında Arnheim'e göre ressamın eli doğayı betimlerken biçim ve renkle tamamen özgürken film fiziksel gerçeklikteki renk tonlarını mekanik olarak kaydetmek zorundadır. Renkli filmlerde gerçek renklerinin yerine "niteliksel" olarak farklı renklerin geçirilmesinin mümkün görmemiştir. Yapılan renk müdahalelerinin sadece gerçekliği değiştirecek biçimsel değişikliklerle kalabileceğinden endişelidir. Renkle ilgili bir anlam yaratmanın çekim öncesi sıkı bir biçimde planlanan bir kullanım olabileceğini bunun da kameranın özgürce kullanılması ve açı serbestisini etkileyebileceğine değinir. Sinemada renk teknolojisi gerçeğe benzeme konusunda sinemayı bir adım daha ileriye taşıyacaktır. Gerçeğe

benzeyen bir görüntü, bir yeniden üretim heyecanı yaratmakla birlikte kopyalamakla yetinmeyip, yaratmak, yorumlamak, biçimlendirmek dürtüsü ise estetik kuram tarafında çok onaylanmasa da varlığını hep korumuştur (Arnheim, 2010: 128-129).

2.2.3. Sergey Eisenstein

Mimar-mühendislik eğitimi alan Sergey Eisenstein aynı zamanda ressam, karikatürcü, yazar, kuramcı ve öğretmendi. Ona göre sinema sanat ve bilimin birleşimidir. Bu düşünce onun Amerikan film anlayışına alternatif bir dil oluşturmada önemli olmuştur. Ona göre “sanat daima çatışmadır” bu da sinemada kurgu aracılığıyla gerçekleşir. Planların bağlanmasıyla oluşan montaj anlayışına karşı çıkar. Tek başına hücreler olan çekimler birer uyarımdırlar. Uzunluk, ton, overton, ritim ya da metafor bağlamında etkileşime girer ve montajla sinemasal bütün olurlar (Andrew, 2010: 118). Eisenstein’ın montaj anlayışının temelinde rastlantısal olmayan seçilmiş görüntülerin seyirci üzerinde güçlü psikolojik etkiler yaratılması prensibi yatar, bu ‘çarpıcı kurgu’ anlayışıdır (Küçükdoğan vd. 2005: 33).

Sergey Eisensentein Moskova Sanat Akademisi’ne başladığında Konstrüktivizm akımına dahil olur, çünkü sanatsal aktiviteyi inşa etmek olarak kavramış, sanatçının işlenecek hammadde sorunsalı onun için önemli olmuştur. Kontrüktivistlere göre sinemanın bileşenleri olan diyalog, çerçeveleme unsurları, aydınlatma, kostüm yani hepsi bir hiyerarşi içinde değil demokratik bir uyum içinde yer almalı, dönemin ruhunu yansıtmak isteyen yönetmen gerçekliği bozarak yararlı malzeme haline getirmelidir. Gerçekliğin parçalara bölünerek yapıtaşlarına ayrılması nötralizasyon (yansızlaştırma) olarak tanımlanır, buna göre müzik ve resim ses ve renk nötralizasyonuna dayanmaktadır. Renk üzerine olan çalışmasında renklerin verili anlamlarını -örneğin kırmızı tutku, sarı kıskançlık- reddetmiş renklerin diğer renklerle bağlantı kurduğunda özel bir anlam kazandığını ifade etmiştir (Andrew, 2010: 83).

Eisenstein, *Renk ile Anlam* yazısında sanatçının renkle kurabileceği karşıt anlamların izini sürmüştür. Ağırlıklı olarak sarı rengin farklı sanatçıların farklı eserlerinde nasıl anlamlandırıldığını göstermiştir: Kandinsky’nin “*Sarı Ses*” isimli tiyatro oyununda, Paul Gauguin’in “*Ölünün Ruhu Gözlüyor*” isimli tablosunda, Strindberg’in Walther Bondy’nini “*Suçlu mu*” oyununu nasıl sahneye aldığını, sarının farklı eserlerde nasıl kullanıldığını anlatır. Sarı kalleşlik ihanet, çekememezliği ifade

etmek için, hainlerin ve suçluların rengi olarak kullanılmışken, Walt Whitman gibi bazılarında ise doğanın betimlenmesinde sarının olumlu kullanımları vardır. Güneş, altın, yıldızlar gibi. Renge verilen karşıt anlamlar, aynı kavram, sözcüğün birbirini karşılıklı olarak dışlayan iki karşıt ölçüde verilebilmesi olgusuyla açıklanabilir. Aynı durum diğer renkler için de geçerlidir. Örneğin yeşil yaşamın yeniden doğuşun, ilkbaharın simgesidir. Aynı zamanda tinsel çöküşü, deliliği de simgeler. Eisenstein’a göre renkle ilgili belli reçetelerin olmaması, renk simgeleri kataloğu ile çözülmemiş ve çözülmeyecektir. Rengin anlaşılabilirliği ve işlevi yapının renk imgelerinin kuruluşundaki doğal düzenden kaynaklanacaktır. Eisenstein *Eski ve Yeni* (The General Line, 1929) ve *Aleksandr Nevski* (Aleksandr Nevskiy, 1938) filmlerindeki siyah ve beyaz renklerin yarattığı anlam farklarını örnekler: *Eski ve Yeni*’de beyaz renkler mutluluk, yaşam, yeni yönetim biçimlerini yansıtırken siyah renk gerici suçla, geri kalmışlıkla ilişkilendirilirken; *Nevski*’de ise siyah renk yiğitliği, yurtseverliği, beyaz giysili Töton şövalyeleri baskı ve ölümü anlatmıştır. “*Bunun anlamı gereksinim duyduğumuz belirli bir işe ya da coşkuya hangi renklerin ve seslerin en iyi biçimde hizmet edeceğini kendimizin kararlaştıracığımızdır*” (Eisenstein, 1984: 110-134).

2.2.4. Bela Balazs

Macar sinema teorisyeni Béla Balazs sinemanın sanat olarak özgün doğasını ele alır, sinematografinin tiyatrodan ayrı özel bir dil kullandığında bağımsız bir sanat olacağını ifade eder. Ona göre sinema sahnelerin planlara bölünmesi, açığı zenginliği ve kurgu teknikleriyle tiyatronun temel prensiplerinden uzak kalarak özgünlüğünü elde edecektir (Stam, 2014:71).

Balazs’a göre film sanatının en belirleyici özelliklerinden biri; filmde yaşamın en küçük parçalarının, içte kalan sırlarının yakın planlarda açığa çıkmasıdır. Bunlar olduğu gibi perdeye aktarılırken, sahne performanslarında ya da bir resimde ise kaybolurlar. “*Film sanatına özgü yeni ifade yollarının açığa çıkarttığı yeni bir tema, bir hortum ya da bir volkan patlaması değildi; belki de insan gözünün kenarından süzülen bir damla gözyaşıydı*” (Balazs, 2019: 59).

Film tekniği hakkında Balazs’ın fikirleri Arnheim’a yakındır. Balazs da Arnheim da perdeyi resimsel bir çerçeve olarak tanımlamışlar yönetmenlerin kendi konularını anlam yaratacak imgelerle düzenlediklerini savunmuşlardır. Ancak Balazs

farklı olarak yeni sinemasal keşiflere olumlu bakmaktadır. Bunların gerçekçi yaklaşımlarla değil biçimsel potansiyelleri ile kullanılacağını ifade eder. Balazs yeni teknolojilerin Eisenstein gibi sanatçıların sanatlarını ifade etmede önemli olacağını savunur (Andrew, 2010: 83). Sinema tarihinde önemli bir dönüm noktası olan sesli sinema konusunda, önceleri sesin oyunculuğu olumsuz yönde etkilediğini ileri sürse de zamanla sesin dramadaki yeri, sessizliğin de kattığı dramatik etkiler, gündelik hayat içinde farkına varmadığımız seslerin filmlerde yer bulmasının önemine değinen analizler yapmıştır (Stam, 2014: 73).

Balazs *Theory Of Film* kitabında yer yer resim ve hareketli resim sanatı sinema arasında karşılaştırmalar yapar. Resimde renk ne ise filmde de planlar bunu ifade eder. Resimdeki tek tek renk lekelerin anlamı resmin bütünden çıktığı gibi planların anlamı da filmin bütününden ortaya çıkar. Manzara resmi yapan ressam ile onu uygun bir yerleştirmeye kameraya alan kameramanın gördüğü şey manzaranın fizyonomisidir. Ancak kameraya alınan görüntüde bu fizyonomiden öte örneğin bulutlar toplanır, sisler dağılır, sazlar rüzgârla titrer, ağaçlar öne arkaya eğilir, gölgeler dans eder. Hareketsiz resimde bu deneyime benzer bir duygu asla elde edilemez (Balazs, 2019: 59). Benzer biçimde Balazs, ressam kızarmış bir yüz çizebilir ama soluk bir yüzün utançtan yavaşça kızarmasını çizemez; yine soluk bir yüz çizebilir ama beti benzi atma olgusunu dramatize edemez, der. Filmde renk, filme özgü kullanımlarıyla sanatsal olarak önemlidir ancak renk kullanımı sanatların atası resim sanatıyla yarışmak gibi bir amaç edinirse sadece parodi haline gelir. Renkli film kareleri resimsel etki yaratmak amacıyla durağan kullanıldıklarında filmin akışı bozulur, renkleri hareket halinde filme almak ise sinema sanatı için kuramcıya göre üstün bir deneyim alanı açacaktır. Örneğin renkler özellikle yüzde hızla değişen duyguları çok güzel ifade edebilir. Planlar arasında rengin değişimi çok belirgin olmasa bile atmosfer değişimi hissedilecektir. Bununla birlikte renk, filmin kurgusunda farklılıklar özen gösterilmesi gereken detaylar da getirmiştir. Takip eden renklerin devamlılığı siyah-beyaz filmde sorun olmazken renkli filmde planlar arası geçiş teknikleri bundan etkilenmiştir. Renkler sembolik etkileri, yoğun çağrışım ve duygular uyandırmaları nedeniyle benzer ve zıt renklerin kullanımı filmin kurgusu üzerinde önemli rol oynar (Balazs, 2019: 295-296).

2.2.5. Siegfried Kracauer

Kracauer sinemanın sahip olduğu araçlar gereği konusunun görülebilir olan olduğunu savunur. Ve sinemanın araçlarını ikiye ayırır: Temel özellikler, teknik özellikler. Temel özelliği fotoğraflık olmasıdır, fotoğraf gerçekliğin yeniden üretimidir. Fotoğraflanabilir dünya yönetmenin elinde hammaddeyi oluşturur. Teknik özellikler ise, kurgu, yakın plan, lenslerle yapılan biçim bozumları, optik efektlerdir. Kracauer teknik özellikler sadece temel özelliği yani görünebilir dünyanın kaydedilmesi ya da özelliklerinin açığa çıkarılması için kullanılmalıdır (Andrew, 2010: 196).

Andrew'a göre Biçimcilik-Gerçekçilik ikiliğinde Kracauer'un önerisi yönetmenin hem gerçekçi hem de biçimci olmasıdır. Hem gerçekliği içine alarak hem de kullandığı tekniklerle gerçekliği işleyebileceğini söyler. Ancak burada ön planda olan her zaman gerçeklik olmalıdır. Örneğin mikroskobik görüntüler alan bilimsel filmdeki soyut biçimleri olumlarken, aynı soyut imgelerin psikolojik bir dramada öznel çekim ya da düş sekansı gibi dışavurumcu işlenmesine hoş bakmamıştır (Andrew, 2010: 200).

Kracauer'in film kuramının merkezinde sinemanın fotoğraflık yönü vardır. Sinema ve fotoğraf kullandıkları araçlar gereği gerçeği ortaya çıkarmaya yatkındır. Bu yüzden de içerik biçimden daha önce gelmelidir. Gerçekliği yeniden üretebildiği için sinemanın önemli olduğunu söylediği için çelişkiye düştüğü gerekçesiyle söylemleri tartışma yaratır. Kracauer eğer müdahalesiz gerçekliği ortaya koyan belgesellerle ilgilenseydi bu çelişki ortadan kalkabilirdi ancak Kracauer belgeseller yerine drama üzerine durmayı tercih etmiş ancak ideal film biçimi olarak "bulunmuş öykü" leri öne sürmüştür. "Bulunmuş öykü"ler de kurmacadır, ancak bunlar gerçeklik içinde yaratılmaktan çok keşfedilen öykülerdir. Kracauer Fiziksel Gerçekliğin Kefareti' başlıklı yazısında içeriğe hizmet eden biçime itirazının olmadığı fikrinin somutlaştığı görülür. Sonuç olarak şu anlaşılır ki: Film estetik ürün olarak kendisi için üretilmez, belli bir amaca hizmet eder (Monaco, 2001: 378).

2.2.6. Andre Bazin

Andre Bazin resim sanatının, semboller ve gerçeklik arasında bir dengede dururken 15. yy'dan itibaren dış dünya yanında iç dünyalara da yer vermeye başladığını söyler. Perspektif resme üçüncü boyut kattığından görünenin

resmedilmesini sağlamıştır. Bunun ardından resim sanatında iki eğilim belirmiştir: Estetik kaygılarla ruhsal gerçekliğin eserle birleşmesi ve dış dünyanın psikolojik açıdan tekrar edilmesi. Daha sonraki teknik gelişmeler resmi gerçeğe benzeyeni oluşturma zorunluluğundan kurtarmış, fotoğraf ve sinema gerçeklik düşüncesini sağlayan araçlar olmuştur. Ressam ne kadar yetenekli olursa olsun ortaya koyduğu iş belli sınırlar içinde olacaktır. Oysa insanın yaratıcı elinin değmediği mekanik yeniden üretimin sağlanmasıyla resim “temsili kompleks” ten kurtularak fotoğrafın veremeyeceğini işlemeye başlar (Bazin, 1995: 20).

Fotoğraf ve fonografin birleşmesiyle oluşan sinema ile gerçekliğin tekniksel ve mekaniksel yeniden üretimi gerçekleşmiştir. Görüntü kompozisyonu ve montaj sinema dilinin temel özellikleri olmakla birlikte ses ve renk gibi eksiklerin de tamamlanmasıyla doğanın tam öykünmesi söz konusu olabilmıştır (Bazin, 1995: 36,38). “*Bırakalım ressamlar istedikleri gibi resim yapsınlar. Film yapımcılarının aktivitesi bunun dışında daha gerçekçi olarak kalacaktır. Bütün ressamlar buna aldırmandan bu büyük icattan mutluluk duymalıdır. Gerçeklik zaten bir kez ortadan kalkmış ve yerini soyut resme bırakmıştır*” (Bazin, 1995: 136).

Bazin’e göre ise bundan sonra diğer sanatların da gerçek doğalarını yok etmekten uzak durarak en duru en saf hallerinde olmaları ve kalmalarıdır. Bazin ressamları konu alan filmleri de eleştirir. Ona göre “*sinemanın işlevi resme hizmet etmek ya da onu baltalamak değildir*”, resim ve film estetik düzlemde ortaklık kurarlar (Bazin, 1995: 136).

Andre Bazin’in notlarından oluşturulan *Sinema Nedir* (Qu’est-ce que le Cinema, 1962) kitabının odak noktası sinemada gerçekliktir. Bu açıdan gerçekçi kuramcılardan biri olarak kabul edilir. Bazin sinemadaki teknolojik gelişmelerin sinemayı gerçekçiliğe daha da yaklaştırdığını düşünür (Odabaş, 2015: 183). Andrew’a göre “*Filmin teknolojik tarihi doğanın büyüsunü daha iyi sahnelemesine izin verecek yolları arayan bir adamın öyküsü olarak anlatılabilir*” Bu durumda Arnheim’in dediği gibi sinema gücünü gerçek dışılığından alıyorsa görülebilir gerçekliğe yaklaştıran ses, renk, 3-D ve Sinerama gibi gelişmeler sinemaya zarar verir. Ancak Bazin’e göre bu düşüncenin tersine bu yenilikler gerçekliğin mükemmel gösterimine olan talepten kaynaklanmıştır (Andrew, 2010: 231).

Bazin'e göre sinema nesnelerin uzamsallığını kaydedebildiği için her şeyden önce gerçekliğin sanatıdır. Ancak bu kuramı Andrew'a göre sinemanın neden gerçekçi görüldüğünü ortaya koyamadığından pratikte işe yaramamıştır. İkinci kuramı gerçekçiliğin psikolojik kuramı olarak adlandırılabilir. Kuramcıya göre sinemadaki görüntüleri gerçekte gördüğümüz haliyle mekanik olarak kaydedilenleri izleriz.

Biçimci kuramcılar sinema için kurguyu ön plana çıkarırlarken Bazin de mizansenin yani odak görüntüleme ve plan sekansı gerçekçi filmin odağına yerleştirir. İzleyiciyi görüntünün gerçekliğiyle daha yakından ilişkiye soktuğu için izleyicinin katılımını artırır. İzleyici kurgunun rehberliğine gereksinim duymadan anlam ilişkilerini kendisi ortaya çıkarır (Monaco, 2015: 386). Sinemada montajı ikinci plana iten 'ses' de Bazin için önemlidir. Sessiz sinema döneminde montajla yaratılan ve gerçeklikten kopuşa neden olan kullanımlar azalmıştı çünkü ses anlam yaratımı için görüntülerin simgesel kullanımına olan ihtiyacı azaltmıştı (Bazin, 1995: 43). “Sinemaya eklenen her yeni gelişme onu paradoksal olarak çıkış noktasına biraz daha yaklaştıracaktır” (Bazin, 1995: 27). Sinemaya rengin dâhil olmasıyla birlikte duyarlılığı artan filmin deseni değiştirdiğini söyleyen Bazin alan derinliğinin stüdyolarda ancak belli şartlarda gerçekleştirilebileceğini söyler. Renkle birlikte sinema dilinin evriminin ilkeleri ve simgelerini bulmak için filmin konusuna ve onu anlatan biçimiyle olan ilişkisine bakmak gerekecektir (Odabaş, 2015: 172).

2.2.7. Christian Metz

Göstergebilimci Cristian Metz *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler* (Film Language: A Semiotics of Cinema) kitabında sinemayı bilimsel yöntemlerle mantıksal bir olgu olarak açıklamaya çalışır. Göstergebilim filmleri, film parçalarını uygulamalı ve ayrıntılı olarak çözümlemeye onları somut verilerle açıklamaya çalışan bir eleştiri alanıdır. Metz'den başka öne çıkan sinemasal göstergebilimciler Umberto Eco, Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini, Peter Wollen olarak sayılabilir (Monaco, 2010: 399).

Sinema göstergebilim bir filmde anlamın nasıl kurulduğunu açıklayan bir model önerir, bir filmin anlam sürecini modellemeye çalışır. Böylece her filme has olan anlam kalıpları ortaya konabilecektir. Metz'e göre sinemanın hammaddesi gerçeklik ya da başka anlam yaratan araçlar değildir. Hammadde filmi seyredirken karşılaştığımız bilgi kanallarıdır. Bunlar şöyle sayılabilir:

1. “Fotoğrafik hareket eden ve bunları birleştiren imgeler
2. Perde dışından okuduğumuz bütün yazılı materyalleri içeren grafik çizimler
3. Kaydedilmiş konuşmalar
4. Kaydedilmiş müzik
5. Kaydedilmiş gürültü ya da ses efekti” (Metz’den akt. Andrew, 2010: 325).

Göstergebilimcilere göre gösterge; ‘gösteren’ ve ‘gösterilen’den oluşur. Edebiyatta nesnenin kendisi ve onu tanımlayan sözcüğü arasında bir bağ yoktur yani gösteren ve gösterilen farklıdır ve edebiyat gücünü buradan alır. Ancak sinemada gösteren ve gösterilen aynıdır. Sinemanın etkileyici olması da bundan kaynaklanır. Yine de göstergebilimcilere göre sinema bir dildir. Çünkü yönetmenin seçimleri sınırsızdır, tercih varyasyonları çeşitlidir (Monaco, 2010: 155).

Metz sinemasal göstergeleri tanımlamada ‘temel anlam’ ve ‘yan anlam’ arasındaki farklılığın önemli olduğunu fark eder. Ona göre göstergelerin güdümlenmesi temel anlam ve yan anlam boyutlarında gerçekleşir. Temel anlam, gösterenle gösterilen arasında algısal benzerliğin olmasıdır. Filmde gösterilen ya da işitilen nesne ya da varlık gerçek hayattakilerden biridir. Örneğin köpek seçilmiş bir cinstir ancak gerçek yaşamdakilerden biridir. Yan anlam ise gösteren ve gösterilen arasında algısal benzerliğin olmamasıdır. Metz yan anlamlar için semgesel kullanımlardır, der. Örneğin haç, Hristiyanlığın semgesidir ancak Hristiyanlığı ifade eden birçok unsurdan biridir (Metz, 2012:107-8).

Metz’in yaklaşımında öne çıkan bir diğer nokta da filmin ya da sekansın dizimsel ya da dizisel özelliğidir. Dizimsel filmdeki çekimlerin yatay düzlemde sıralanışı yani kurgudur. Plan filmsel yapıda en küçük birimdir. Filmde çok sayıda dizimsel düzenleme olanağı söz konusudur. Dizisel özellik ise çekimin dikey anlamda hangi unsurla verildiğidir. Metz’e göre örneğin R. L. Rieupeyrot Western tarihiyle ilgili çalışmasında “iyi” kovboyun beyaz, “kötü” kovboyun ise siyah giysisinden anlaşılmaktadır. Buna göre seyirci tarafından gösterenler (siyah/beyaz), gösterilenler (iyi/kötü) olarak şaşmaz biçimde teşhis edilirler. Ancak bu dizisel bağlantı kesinlik kazanmadığından her an bozulabilecektir. Günün birinde bunu kırmak isteyen bir yönetmen gri gömlek siyah pantolon giydirebilecektir. Büyük yönetmenler özellikle dizisel bağıntılar kullanmaktan kaçınırlar (Metz, 2012: 70).

Metz “Language and Cinema” yapıtında ise sinemasal anlamı yaratan kodları inceler. Kültürel yapının belirlediği kodlar “sinemaya özgü olanlar” (kurgu, kamera hareketi) ve “sinemanın diğer sanatlardan ödünç aldığı kodlar” (aydınlatma, renkler) olarak ikiye ayırmlar. Metz’e göre sinemasal kodlar alt kodlara ayrılır ve bunlar arasında da hiyerarşi söz konusudur (Monaco, 2010: 395-9).

Metz sinemanın başka medyalarla paylaştığı kodlara örnek olarak resim sanatına özgü olmakla birlikte Dışavurumcu Alman sinemasının ‘gölge’ kullanımını örnekler. Ayrıca edebiyatta da karşımıza çıkan, geriye dönüş, öykü içinde öykü teknikleri ortak kullanılan kodlardır. Sinema göstergebilimcileri bu kod türlerini ve özgüllük düzeylerini inceler. Buna göre Metz’in sinema tanımı anlatım araçlarından anlam üretilen tüm kodların ve alt kodların toplamı olmaktadır (Andrew, 2010: 334,339).

2.2.8. Jean Mitry

Film montajcısı ve ödüllü filmlerinin (*Pacific 231* 1949, *Images pour Debussy* (1952) yönetmeni olan Mitry; Andrew’a göre Bazin ile biçimci kuram arasında bir sentez geliştirmeye çalışmıştır. Sinema ve resim arasındaki farkı Bazin gibi resimde nesnelerin gerçekliğini yitirdiğini eserin yeni bir gerçekliğe ait olduğunu sinemada ise temsil edilen dünyanın benzerlerinin bir ifadesi olduğunu söyler. Görsel imgelerin fazlasıyla öne çıktığı bir sinema geleneğine, estetiğe fazlasıyla vurgu yapan Avant-garde, Dışavurumcu gibi özellikler taşıyan filmlerin yaşamın gerçekliğini maskelediklerini düşünür. Bu sinemanın estetik ve psikolojik yapısının çatışmasıyla oluşan anlamlar yerine sade estetik yapılar içermesine neden olmaktadır (Andrew, 2010: 296).

Mitry, Eisenstein’cı entelektüel montaja karşı çıkmakla birlikte montajın bütün türlerini destekler. Hollywood anlatım kurgusu ve montaj anlayışını insan algısal mantığıyla özdeşliği nedeniyle kurgusal bir dünya kurmada önemli bir keşif olarak görür. Mitry yönetmenin anlatı teknikleri konusunda serbest olmasını bu araçlardan herhangi birinin baskın biçimde kullanılmasına karşıdır. Anlatı araçları konusundaki çeşitliliği savunmakla birlikte anlatı üslubu konusunda bazı üsluplarını kıyasıya eleştirmiştir. Bazı filmlerin sinemasal resim türü ya da yeni bir müzik türü yaratmaya çalıştıklarını, bunlardan en beterinin ise tiyatro eserlerinin taklit edilmesinden oluşan

film dünyaları olduğunu ifade etmiştir. Bazin ve Kracauer gibi Mitry de sinemanın gerçekliğe dönük olması düşüncesi içindedir, yalnız Mitry'nin gerçekliğe bakışı Konstrüktivist bir gelenek de taşır: Sinema gerçekliği biçimlendirir. Ona göre sinema gerçekliği anlatmak için yeni anlamlar üretir öyle ki bu anlamlar yaşadığımız dünyanın daha iyi bir dünya haline gelmesini de sağlayabilecektir (Andrew, 2010: 308,313).

Jean Mitry, "Sinema Estetiği ve Psikolojisi" isimli çalışmasının 2. cildinde (Biçimler), filmde renk konusunu işlemiştir. Yaşam renkli olduğu için filmdeki renk kullanımı filmi gerçekliğe yaklaştıran bir ögedir. Ancak analog teknolojiye kaynaklanan teknik sorunlar ya da belli film türlerindeki gerçekdışı kullanımlar buna zarar vermektedir. Sinema alanındaki her teknik gelişme sanatsal yaratıcılığı gerçekdışı kullanımına olanak sağlamıştır. Bununla birlikte Federico Fellini'nin *Ruhların Guilettası* ve Antonioni'nin *Kızıl Çöl* filmlerindeki renk kullanımıyla üst düzey eserler verilebileceğini kanıtlar niteliktedir. Sinemada renklerin simgesel kullanımlarıyla ilgili olarak Mitry, toplumsal renk kodlarının büyük ölçüde özgürce oluşturulmuş belli kurallar bütünü iken sanat yapıtında kullanılan renkler ise ne toplumsal kodlarla eşdeğerdir ne de değildir, der. Filmlerde renk kullanımını Mitry şöyle ifade eder.

"Bir şeyler anlatmaya çalışan bir filmde arı bir sanata dönüşecek renklerle oynama aynı zamanda anlamsal açıdan yapıtın organik birliğine zarar verecek bir ikiye bölünmeye yol açacaktır, çünkü entrikanın ürettiği anlamların renkli düzenlemelerin yanı sıra akıp geçtikleri görülecektir. Öyleyse renkler aracılığıyla oluşturulan anlamlar bizzat yapıt tarafından üretilmiş bütünsel bir görünüme sahip olmak, yani onun tarafından içerilmek durumundadırlar aksi takdirde sonrada getirilip onun üstüne yapıştırılmış şeylere benzeyebilirler" (Akt. Metz, 2012: 50).

Yukarıda anlatılan kuramcıların renge ilişkin düşünceleri aşağıdaki tabloda şöyle özetlenmiştir:

Tablo 2.

Kuramcı	Yaklaşımı	Renk Konusu
Munsterberg	Biçimci	Sinemayı sanat olmaktan uzaklaştırdığı için filmde renk olmamalı
Arnheim	Biçimci	Renk sinemayı gerçeğe yaklaştırdığından filmde renk kullanılmamalı
Eisenstein	Biçimci	Sinemada renk simgesel ve katalog anlamlarından farklı olarak kullanılmalı, Renk yönetmenin anlatmak istediğine filme özgü olarak kullanılmalı
Balazs	Biçimci	Sinemanın renk kullanımı resme öykünmemeli, kendine has kullanımını yaratmalı
Kracauer	Gerçekçi	Sinema gerçekliği görülebilir (renkleri) dünyayı açığa çıkarmalı
Bazin	Gerçekçi	Her yeni teknoloji –renk de- sinemayı gerçeğe biraz daha yaklaştırmaktadır.
Metz	Göstergebilimci	Renk sinemanın diğer sanatlardan ödünç aldığı ‘dizisel’ bir koddur.
Mitry	Bazin ve Biçimci Sentez	Renk yapıtı gerçekliğe yaklaştırmakla birlikte renkle oluşturulan gerçek dışı kullanımlar sinemaya zarar vermektedir.

2.3. Sinemada Rengin Tarihçesi

2.3.1. Sinemada Erken Dönem Renk Kullanımı

Sinemanın ilk hareketli görüntüleri gerçeğin kaydı olarak heyecan verici olmakla birlikte ses gibi rengin de eksikliği hissediliyordu. 1890'lar ve 1920'ler arasında bu eksiklik, elle boyama, şablonlarla spreyci boyama ve film baskılarının renkli boya banyolarına daldırılması gibi tekniklerle giderildi. 1930'larda Technicolor'un gelişiyle ekran rengi, ışığın renk frekansları sinematografik olarak bir film baskısı üzerinde yeniden üretildi (Misek, 2010: 14).

George Melies *Aya Yolculuk* (Le voyage dans la lune 1900)'da filmini boyar, Edwin Porter *Büyük Tren Soygunu*'da (The Great Train Robbery, 1903) sonundaki patlama sahnesini kırmızıya boyar. Aynı şeyi 1940'larda Alfred Hitchcock *Öldüren Hatıralar* (Spellbound 1945) filminin sonunda yapar. Amerikalı yönetmen David Griffith'in de amacı bu yönetmenler gibi dramatik etkiyi arttırmaktır. Griffith *Güney Yolu* (Way Down East, 1920) filminin ırmak sahnesinde güneş ve mavi sular sahninin anlatım gücünü artırırken balo salonu sahnesini ise elle boyar. Eisenstein *Potemkin Zırhlısı* (Potemkin, 1925) filminde bir bayrağı kırmızıya boyar, Von Stroheim *Tutku* (Greed 1923) filminde paranın gücünü vurgulamak için kimi nesneleri altın rengine

boyar. Teknik olanaksızlıklar yönetmenlerin rengi diledikleri gibi kullanmalarını tam olarak sağlayamasa da yönetmenler için ‘renk’ anlam yaratma unsuru olarak çok çekici bir yoldur (Büker, 1991: 59-60).

1896’da bile çok ince fırçalarla her karenin elle renklendirildiği film kopyaları bulunmaktadır. Renklendirmeyele amaç görüntünün gerçekliği yaklaşmasını sağlamaktır. Birçok kişinin üzerinde çalıştığı ve oldukça zahmetli olarak yapılan bu renklendirme işinde genellikle kadınlar çalışır. Elizabeth Thuillier: “*Stüdyomda ikiyüz kadın çalıştırdım. Gecelerimi renk örneklerini seçmek ve yapmakla geçirdim. Gün boyunca işçiler benim talimatlarım doğrultusunda renkleri uyguladılar. Her uzman işçi yalnızca bir renk üzerinde çalışıyordu. Toplam olarak yirminin üzerinde film boyandı.*” (Odabaş, 2007: 40). Zahmetli olduğu kadar pahalı da olan renklendirmeye alternatif ise dramatik etkiyi güçlendirmek üzere her kare ya da kare dizisi için filme renk verilmesidir (Novell-Smith, 2008: 25). Elle boyamaya göre elde ettiği etki ve renk oluşumu açısından sınırlı olanaklar sağlayan bu boyama yönteminde renkler yarı gerçekçi yarı simgesel anlamlar yüklenirler. “*Mavi geceyi, sarı güneşi, yeşil dış mekânları, kırmızı ateş ya da gün batımını, felaketleri ve devrimleri temsil eder.*” (Odabaş, 2007: 41).

En eski film rengi el boyamasıyla oluşturulmuştur. 1890 yılında Lois Fuller’ın kendi tasarladığı yılan gibi danslar, çeşitli renklerde sahne ışıklandırması altında akan beyaz bir elbise içinde dans eden bir kadın oyuncunun ışıklar renk değiştirdikçe dansçının kıyafeti renk değiştirerek ilgi çekici bir görüntü ortaya çıkarır. Bunu renklendirmeyi peliküle taşımak için filmciler çektikleri siyah-beyaz filmleri gökkuşağı gibi farklı renklerle boyamayı seçtiler. Elle boyama yaparak aynı karenin farklı kenarları pelikülde yan yana ve art arda uygulanınca projeksiyon esnasında sanki elbise renkten renge giriyormuş gibi bir etki oluşturur. Üretilen filmin her bir pozitif kopyası siyah-beyaz olduğundan, aynı filmin her kopyasını bambaşka renklere de boyanabiliyordu (Tunçer ve Kaynakçı: 2020).

Şekil 2.4. Danse Serpentine Renk Kullanımı



0.17

0.31

Kaynak: Sessiz Dönemde Renklendirme, *Danse Serpentine* (1897) **Altyazı Dergisi** Sayı 201, Aslı Özgen Tunçer, Elif Rongen Kaynakçı Kasım 2020

(Çevrimiçi) <https://altyazi.net/dergi/sayi/201/201-sessiz-donemde-renklendirme>

Fransız film şirketi Pathé baskı kalıpları, bir film baskısının her karesinin parçalarını kesen bir iğneye bağlı pantograf kullanarak oluşturdukları Pathécolor adında bir teknik oluşturur. Süreç çok ince iş gerektirdiğinden, yalnızca kadın işgücü tarafından gerçekleştirilir. Her yeni renk farklı bir şablon gerektirmekle birlikte şablonlar birçok kez kullanılabilmesi nedeniyle elle boyamadan çok daha verimlidir. Ancak erken renk süreçlerinin tipik bazı görsel özellikleri vardır. Örneğin, el boyama, uygulanan pigment miktarına göre değişken, sınırlı renklerle sonuçlandı. Şablon oluşturma, ana hatları daha net tanımlanmış ve yoğunluğu daha tutarlı olan, ancak üzerini kapladıkları sinematografik görüntüyle pek uyumlu olmayan, nesnelerin ana hatları ve renkleri arasında hafif bir görsel uyumsuzluk yaratan renk bloklarıyla sonuçlandı. Ortaya çıkan bu görsellik görüntülenene ne görüntülenene nesnenin rengi, ne film malzemesinin kendi rengiydi daha çok ekleme bir malzemeydi. Ayrıca elle boyama endüstri için oldukça masraflı bir kullanımdır, bu yüzden tasarımcılar önemli sahne ya da öğeleri boyamakla yetinirler. Bu renklendirmeler de Misk'e göre belli anlam özelliklerine göre değil de tekniğin sağladığı koşulları getirdiklerini kullanmak üzerinedir (Misk, 2010: 16-17).

Sinemanın erken dönemi şablonlama ve elle renklendirmenin yanında kullanılan teknikler ise “renklendirme” ve “tonlandırma” olarak sayılabilir. Renklendirmede, film baskısı renkli bir boyaya batırılır koyu gölgeli kısımları siyah kalırken açık beyaz alanların ise renklendirilmesiyle sonuçlanan bir işlemdir. Tonlandırmada ise açık alanların değişmeden kaldığı orta tonların ve gölgelerin ise

boyanın rengini aldığı bir görüntü ile sonuçlanır. Mavi renklendirme sıklıkla gece sahnelerini göstermek için kullanılırken, iç mekân gece planlarında amber tonları, doğadaki sahneleri için yeşil tercih edilmiştir (Thomson&Bordwell, 2003: 45).

Sinema tarihinde bu tekniklerin farklı kombinasyonları da vardır. Lotte Reiniger'in *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926) isimli siyahın farklı renklerle kombine edildiği animasyonu gibi (Misek, 2010: 20).

Şekil 2.5. *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* Renk Kullanımı



1.34

00.30

Kaynak: Lotte Reiniger - *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* 1926 (visual highlights)

(Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=eXG71sTbRgE>

1910'lar ve 1920'lerde, çok az sayıda filmde, renk daha ince işlevleri yerine getirir. Çok etkili olmasa da başarılı uygulamalardan biri D. W. Griffith'in *The White Rose* (1923) adlı filmindeki kırmızı allık renklendirmesidir. Filmde kırmızı oyuncunun tenine basılmış olmasına rağmen, kırmızı altından çıkıyor gibi görünmekle birlikte rengin yalnızca yüzeyler için uygulandığı klişesini alt üst edilmiş olur. Daha karmaşık bir renk kullanımı, Sergei Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* (*The Battleship Potemkin* 1925) adlı eserinde görülür. Potemkin'deki başarılı bir isyanın ardından, el boyaması ile elde edilmiş kırmızı Sovyet bayrağının gemi direğinde yukarı çekilmiştir. Bayrağın rengi gerçekte kırmızı olmakla birlikte Eisenstein'ın, komünizmin yükselişinden duyduğu memnuniyeti sağlamak için de kırmızı vurgulanmıştır. 1920'lerin sonlarında sesin yükselişinden sonra (veya muhtemelen biraz daha önce) yaygın renklendirme ve tonlama yok olmaya başladı. İlk sesli filmler, renkli boyaların eklenmesi optik film müziklerine müdahale ettiğinden renksiz kaldı (Misek, 2010: 22-24).

2.3.2. Kinemacolor ve Cronochrome

Yapay renk sessiz çağa hâkim olurken, doğal veya fotografik renk elde etmek için çalışmalar devam etmiştir. Sinemanın ilk yıllarında kullanılan bu teknikler eklemeli bir süreç içerir. Farklı renkleri oluşturmak için iki ya da üç ışığın karışımı; beyaz ışık için ise kırmızı, mavi ya da yeşilin çeşitli yoğunluklarla bir araya gelmesi gerekmiştir. Bu yöntemlerin yanında, çekim ve gösterim sırasında filtrelerin kullanılmasıyla oluşan renklerin perdeye yansıtılması gibi farklı teknikler de geliştirilmiştir.

Bunlardan ilki olan Kinemacolor, Büyük Britanya'da George Albert Smith tarafından başlatılmıştır. 1897'de Alman teknisyen Hermann Isensee tarafından ortaya atılan bir fikirden geliştirilen süreçte toplamsal renk modelinin iki ana rengi olan kırmızı ve yeşil renkli lenslerin kullanılmasıyla görüntüler elde edilmiştir. Bu sistem özel kamera ve projektör cihazı gerektirmektedir (Usai, 2006: 201).

Patenti Léon Gaumont'un 11 Şubat 1911'de tescil edilmiş olan Chronochrome katmalı renk modelinin mavi, kırmızı, yeşil olmak üzere üç ana renginin kullanıldığı renk üretme sistemidir. Chronochrome'da, üç lens ve üç filtre genellikle açık, iyi aydınlatılmış bir sahneyi kaydetmiştir. Ortaya çıkan pozitif, üç lens ve filtre ile donatılmış bir makine tarafından farklı renklerde üç görüntünün üst üste binmesiyle oluşturulmuştur (Laurent, 2006: 169).

Kinemacolor ve Chronochrome uygulamalarının alternatifleri kısa zamanda ortaya çıkar. Kinemacolor'a Biocolour (1908), Prizma Color (1917), Cinecolor (1925), British Raycol (1929), Vovocolor (1932), Omnicolor (1933); Chronochrome'un alternatifleri ise Horst (1926), Franchita (Opticolor, 1931), Dufaycolor (1934) gibi isimlerle sinemada yer bulmuştur (Odabaş, 2007: 38).

Tüm bu renklendirme yöntemleri içinde öne çıkan Kinemacolor ve Chronochrome birinciliği kapmak için yaptıkları mücadeleden başarısız olarak ayrılırlar. Çekim ve gösterim açısından standart olmayan aparatları gerektirdiklerinden yani maliyet ve uygulama açısından yarattıkları zorlukların yanında, renk saçaklanmaları gibi ciddi teknik problemler taşıyorlardı (Higgins, 2007: 3). Bu nedenle renk teknolojisindeki daha iyiye yönelik arayışlar hız kesmeden devam etmiştir.

Sinemanın ilk dönemlerindeki prodüksiyon sürecinde renkle ilgili kararların ne biçimde ele alındığıyla ilgili çok fazla veri olmasa da Misek'e göre tematik nedenlerle tek tek renklerin kullanılması dışında renk yönetmenin üzerinde çok düşündüğü bir araç olmamıştır. Renklendirme ve tonlamanın sona ermesi ve Technicolor'un yükselişiyle, renk artık filme sonradan eklenen bir öge olamazdı. Bir stüdyonun renkli olarak çekim yapması prodüksiyondan çok önce Technicolor ile bir anlaşma yapmasını ve özel Technicolor kameralar, ekstra ışık kiralama, boya transfer baskı vb. için bütçe ayırmasını gerektirmiştir (Misek, 2010:27).

2.3.3. Technicolor

İlk renk-duyarlı film 1915 civarı Eastman Kodak tarafından bulunur ve Kodachrome adıyla pazarlanır. Herbert T. Kalmus, W. Burton Westcott ve Daniel Frost Comstock tarafından kurulan Techicolor Motion Picture Corporation şirketi 1930 ve 1940'lar boyunca profesyonel film yapımı için geçerli bir sistem oluşturur (Novell-Smith, 2008: 26).

Technicolor'ın tek renkli renklendirme süreci, Kinemacolor ve Chronochrome benzeri özellikler taşıdığından teknik ve ticari problemler sebebiyle başarılı olamamıştır. Technicolor kırmızı ve yeşil film şeritlerini içeren ikili sistemi 1916'da geliştirilir ve uzun metrajlı *The Gulf Between* için kullanılır. Sistem tüm Technicolor sistemlerinde olduğu gibi, kamera içindeki bir prizma aracılığıyla iki eşzamanlı renk kaydının elde edilmesini içeriyordu. Kamera merceğine giren ışığın bir kısmı kırmızıyı vermek için kırmızı bir filtreden; yeşil renk için ise yeşil bir filtreden yansıtılmıştır. Prizma cihazı, 1920'lerin başında Technicolor'un ışın ayırma kamerasına dönüşecek ve sonraki çıkarma sistemlerinde yer alacaktır (Neale, 2006: 13).

Yalnızca iki renk kullanarak yapılan renk düzenlemesi de istenilen sonuçları vermez. Çok maliyetli bir işlem olmasının yanı sıra çoğunlukla elde edilen tonlar yeşilimsi mavi ve pembemsi turuncu olmuştur. Bu yüzden 1930'ların başlarında daha gelişmiş hale getirilene kadar 1920'ler boyunca yaygın kullanım bulamamıştır. Yeni sistemde artık üç ana renk kullanıldığından daha geniş bir renk yelpazesi elde edilir (Bordwell, Thomson ve Smith, 2020: 478).

1932'de Joseph A. Ball tarafından geliştirilen sistemde üç renkli bir ışın ayırıcı, üçüncü bir film şeridi eklenmiş ve kırmızı-mavi ve yeşilden oluşan her bir matris kendi

negatif ayrımına sahip olmuştur. Teknik, ilk olarak kısa filmlere uygulanmış; Walt Disney çizgi filmi *Çiçekler ve Ağaçlar* (Flowers and Trees, 1932) ile başlayarak, bir canlı aksiyon kısa filmi *La Cucaracha* (1934) ve ardından ilk uzun metrajlı olarak *Becky Sharp* (1935) filminde kullanılmış, *Bir Yıldız Doğuyor* (A Star is Born, 1937), *Tom Sawyer'ın Maceraları* (The Adventures of Tom Sawyer, 1938), ve *Rüzgar Gibi Geçti* (Gone with the Wind, 1939) filmlerinde ise başarılı örnekler vermiştir. Herbert Kalmus'un başkanlık ettiği Technicolor Hollywood'da neredeyse tekelleşmiş, 1950'lerin başına, yani renkli film ortaya çıkana kadar başatlığını korumuştur. (Bordwell, Staiger ve Thompson, 2005: 593).

Şekil 2.6. Tehnicolor



11.53



23.27

Kaynak: *Rüzgar Gibi Geçti* "Gone With The Wind" (Yönetmen, Victor Fleming, 1939)

Technicolor renk teknolojisinde, çıkarmalı bir boya transfer işlemi kullanıldığından görüntünün iki veya üç negatifinin her birinin baskısı, üzerlerine uygulanan renkli boyalarla oluşur. Her katmandaki boya, iki veya üç kat renkli boyanın eklenmesiyle sonuçlanan son bir baskıya aktarılmıştır. Technicolor bu nedenle el boyama ve şablonlama gibi teknolojik olarak hala bir film rengi biçimi olup, erken sinemada siyah beyaz baskılara renkli boyalar eklemek için kullanılan çeşitli işlemlerin iyileştirilmesinden oluşmaktadır. Rengin sinematografik sürece bu biçimde dâhil edilmesi "doğallaşma"sı sağlanmaya çalışılmıştır. Technicolor'un ilk dönemlerinin yoğun renkleri, doğal kabul edilebilecek bir biçimde olmamakla birlikte, artık siyah-beyaz baskıya algılanabilir bir şekilde eklenmediğinden önceki tekniklerin boyama işlemlerinden daha doğal görünüyordu. Bu bakımdan bakıldığında Misek'e göre technicolor renkleri, lensin önündeki yüzeylerin renklerinden türetilen filmleri mümkün kılabilmiştir (Misek, 2010:26).

Eşi Herbert Kalmus ile Technicolor Motion Picture Corporation'u kuran ve Renk Yönetmeni olarak çalışan Natalie Kalmus "Color Consciousness" adlı makalesinde sinemada sesten sonra rengin kullanılmaya başlanmasıyla gerçek hayatın tüm işitsel ve görsel duyularının aslına sadık biçimde filmlere yansıtılabildiğini anlatır. Ona göre renk kullanımı yalnızca gerçekliğin kaydını oluşturmak anlamına da gelmemeli. Rengi sinemada kullanırken bir sanatçının duyumsamasıyla sanatın ilkeleriyle hareket etmek gerekiyor. Resmi üstün kılan renk, ton, kompozisyon gibi ilkeler sinemayı da sanat haline getirecektir. Rembrandt'ın ışık efektleri, Goya'nın atmosfer düzenlemeleri, Velasquez'in rengi, Sorolla'nın parlak güneş ışığı, Innes'in gizemli gölgeleri gibi tüm sanatsal niteliklerin hareketli renkli görüntülere dâhil edilmesi gerektiğini söyler. Bunun için setlerin, kostümlerin, perdelerin ve döşemelerin tasarımı ve renkleri, tıpkı bir sanatçının renkleri paletinden seçip resminin uygun kısımlarına uygulayacağı gibi planlanmalı ve seçilmelidir. Sanat yasalarını renkle ilgili doğru uygulamalar için önce bir renk duygusu geliştirilmeli, yani "renk bilincine" sahip olunmalıdır. Kalmus ve ekibi yeni bir filmin senaryosunu ele aldıklarında filmin baskın ruh haline göre her sekansı ve sahneyi analiz etmişlerdir. Buna göre uygun rengi veya renk setini kullanarak rengi sahneye göre düzenlemeyi ve rengin dramatik değerini artırmaya çalışmışlardır. Dekor, oyuncu kostümlerinin renklerini karakterlerin kişiliğini yansıtacak biçimde düzenlemişlerdir. Set giydirmede dikkate alınması gereken ise görsel sanatlardaki kompozisyon kurallarıdır. Kalmus'la anılan "Vurgu yasası" görüntüde görece önemsiz hiçbir şeyin vurgulanmayacağı anlamına gelir. Örneğin, bir oyuncunun kafasının arkasında parlak kırmızı bir süs gösterilirse, parlak renk karakterden ve eylemden uzaklaşılmasına neden olur ve bu tür hatalardan kaçınmak gerekir. Technicolor renk sisteminde renk yönetimi kameramanlar, teknisyenler ve çekime konu olan her şeyin hem hazırlanması hem de çekimi sırasında çalışan çeşitli stüdyo departmanlarınca yapılmıştır. Ekibin başarısı, yönetmenler, sanat yönetmenleri, yazarlar, kameramanlar, tasarımcılar ve diğerlerinin işbirliğini gerektirir (Kalmus, 1935:139-147).

Technicolor'un doygun renk kullanımı 2016 yapımı *Aşıklar Şehri (La La Land)* müzikalinin renk tasarımında da karşımıza çıkar. Filmin mizansenindeki kostüm, setler ve ışıklandırma ile renk kombinasyonu yaratılmıştır. Filmin bazı sahnelerinde nostaljik müzikal geleneğini selamlar nitelikte Technicolor'un keskin, doygun renkleri kullanılmıştır (Bordwell vd, 2010: 6).

Şekil 2.7. Technicolor Renkleri



59.05

1.53

Kaynak: *Aşıklar Şehri "La La Land"* (Yönetmen, Damien Chazelle, 2016)

Technicolor'un ürününün "doğal" renkleri yeniden ürettiği konusundaki ısrarına rağmen, 1940'lar ve 1950'lerin başlarında Amerika'da filmin türü yapımcıların ve yönetmenlerin rengi kullanıp kullanmama konusundaki kararlarında önemli bir rol oynamaya devam etti. Farklı türler, farklı kromatik kutuplara yöneldi. Müzikal, komedi gibi tür filmleri renkli olarak vizyona çıkarken, daha ağırbaşlı bir izlenim veren suç, savaş filmleri, belgeseller ise siyah-beyaz olarak çekilmişlerdir (Misek, 2010: 41). Technicolor renk kullanımı bakımından o dönem için sorunları çözmekle birlikte yapımcılar için pahalı bir yöntemdir. Yönetmenler ise bir süre sonra Technicolor'un doğaya özdeş olmayan fazlasıyla parlak ve canlı renklerinden ve rengi özgürce kullanmalarını sağlamayan Technicolor yöntemlerinden kurtulmanın yollarını aramışlardır. Leon Shamroy, Kara Kuğu (The Black Swan, 1942) filmini çekerken Technicolor danışmanına karşı çıkarak güneşin batışı için sarı ışık kullanır. Shamroy, Rembrandt ve Van Dyck gibi gerçeği bozarak ve rengi belirlenen kodlarından farklı kullanarak Oscar ödülü almıştır. (Wead'dan akt. Büker, 1991:63).

Technicolor'un Amerikan film endüstrisi üzerindeki hakimiyeti Avrupa'da aynı güçle hissedilmediğinden yönetmenler renkleri daha özgürce kullanabilmişlerdir. Sonuç olarak 30'lar ve 40'lar boyunca rengin sinemanın estetik varsayılını haline gelmesi için, filmsel gerçekliğin temel bir ögesi olarak algılanması gerekiyordu. Bunun gerçekleşmesi ise 1950'ler ve 1960'lar boyunca yavaş yavaş oldu. Renkli film stoğu ne kadar hızlı olursa ve doğal rengi ne kadar doğru temsil ederse, "gerçekçi" konu için o kadar çok kullanılmış; ne kadar çok kullanılırsa da o kadar gerçekçi olarak algılanmıştır. 1960'ların ortalarına gelindiğinde, bu kullanımlar ve algılar, rengin sinemanın varsayılını haline gelmesine izin verecek kadar birbirini güçlendirmiştir.

Misek'e göre sinemanın renge geçişi, çeşitli türler, film endüstrisi ve ülkelerdeki renklendirme hareketlerinin toplamıdır. Bu hareketlerin her biri farklı bir zaman çizelgesini takip etmiş ve farklı nedenlerin birleşmesinden oluşmuştur (Misek, 2010: 41-44).

2.3.4. Renkli Film Dönemi

Eastman Kodak firması 1952 yılında film tekniğinde son kopya işleminde renklerin değerini arttıran maskeleye sisteminin dâhil edildiği bir renkli negatif geliştirip kullanıma sunmuştur. Bu teknik Technicolor'un negatiflerini devre dışı bırakacak bir teknolojidir. Nitekim 1970'lerin sonunda ABD'deki renk transferli baskı laboratuvarları tamamen kapanmıştır. 1952 öncesi renk sadece belli işlerde kullanıldığından, siyah-beyaz standart formattır. 1955-1968 arasında ise her iki formatın da işler arasında seçimler yapıp kullanıldığı ya da yönetmenin tercihleri ve maliyet gibi gerekçelerle çalışıldığı ya da çalışılmadığı görülmüştür. 1968 yılından sonra ise hızlı renkli ham film daha da erişilir durumda olmasıyla artık renkli filmin bir standart olduğu söylenebilir. Yine de bazı Amerikan filmlerinde daha estetik bulunması ya da ekonomik sebeplerle siyah-beyaz filmler çekilmeye devam etmiştir. Ancak siyah-beyaz kullanımı film yapımcıları için filmin TV'ye satışına engel olabileceğinden risk olarak görülmüştür (Monaco, 2000: 117,120).

2000'li yıllara kadar sinema görüntüleri neredeyse tamamen fotokimyasal bir ortamdan oluşuyordu. Film malzemesi, bir emülsiyonu destekleyen şeffaf plastik tabandan ve ışığa duyarlı malzemeler içeren jelatin katmanlarından ibarettir. Siyah-beyaz film şeridi emülsiyonunda gümüş halojenür taneler vardır. Renkli film emülsiyonunda ise gümüş halojenür bileşenlerle reaksiyona giren kimyasal boyalar bulunur. Her iki durumda da milyarlarca mikroskobik paçacık açık ve koyu renk kümelerini oluşturmaktaydı. Filmin genişliği mm cinsinden ölçülür ve belli standartlar vardır. En yaygın kullanılanı 35 mm olan film şeridi olmuştur. Daha amatör kullanımlar için 16 mm kullanılırken 70 mm ise önemli ölçüde daha iyi resim kalitesi sağlar (Bordwell, Thomson ve Smith: 2020:10).

Yönetmenlerin filmlerinin rengini kontrol etmek için lensin önündeki renkleri kontrol etmeleri gerekiyordu. Bunu yapmak için storyboard sanatçılarını, makyaj sanatçılarını, kostüm tasarımcılarını, sahne ustalarını ve prodüksiyon tasarımcılarının

yönetmenin istekleri doğrultusunda hareket etmeleri gerekiyordu. Bir film kutuya konduğunda, laboratuvarda rengini değiştirmek için yapılabilecek şeyler sınırlı olup renk zamanlamasını da içeren birkaç seçenek söz konusudur. Filme ait negatiflerin ara pozitif baskı yapmak için optik yazıcıdan geçirilmesine renk zamanlaması işlemi denilmiştir. Bu işlem sırasında, optik yazıcı beyaz ışığı kırmızı, yeşil ve mavi ışığa ayırmıştır (Misek, 2020: 156). Laboratuvarda renkçi, görüntü yönetmen ve yönetmen filmin son haline bakar ve sinemada nasıl gözükeceğine karar verir. Sınırlı olanaklara ve olasılıklara bağımlı olan bu işlemlerle aslında fotokimyasal üzerinde değiştirilebilen tek şey kırmızı, yeşil, mavi dengesi ve parlaklıktır (Side by Side Belgeseli, 2012).

2.4. Dijital Sinema ve Renk

Sinema tarihi boyunca yönetmenler ressamın resmini yaparken olduğu gibi özgürce çalışmak, renkleri istedikleri gibi kullanmak istemişlerdir. Filme rengi katmak için yapılan tüm teknolojik buluşlar, geliştirilen her yeni cihazla amaçlanan şey rengi özgürce kullanmaktır. Renklendirme ve tonlandırma teknikleri filmin boyanması sonucu sağlanan renklendirmelerdir. Karmaşık bir kamera ve gösterim sistemi gerektiren Technicolor, maliyeti ve technicolor sağlayıcılarının kontrolcü tutumu nedeniyle yönetmene istediği renkleri sağlayamamıştır. Bu nedenle Amerika’da belli *tür* filmlerinde ağırlık kazanırken Avrupa’daki yönetmenler için Technicolor’un durumu farklı olmuştur. Antonioni, Godard, gibi yönetmenler belli gayelerle kendi kişisel üsluplarını sergileyecek biçimde kullanmışlar sinema-resim ortaklığının odak noktalarından biri olarak renge önem vererek sinemanın sanat statüsünü sağlamlaştıracak eserler vermişlerdir. Dijital sinemadaki renk kullanım özellikleri, dijitalin renk üzerinde sağladığı manipülasyon olanakları ise resim-sinema bağıını tekrar hatırlatmıştır. Günümüz sinema teknolojisinde mavi gökyüzünü yeşil, mor yapmak çok kolaydır. Renkle ilgili geçmişte hayal olabilecek birçok kullanım dijitallikle birlikte ressamın fırçayı kullanması gibi kolayca sağlanabilmektedir. Bu sinemayı resme yaklaştırmakta mıdır? Yönetmen ressam gibi boyamada artık daha mı özgürdür?

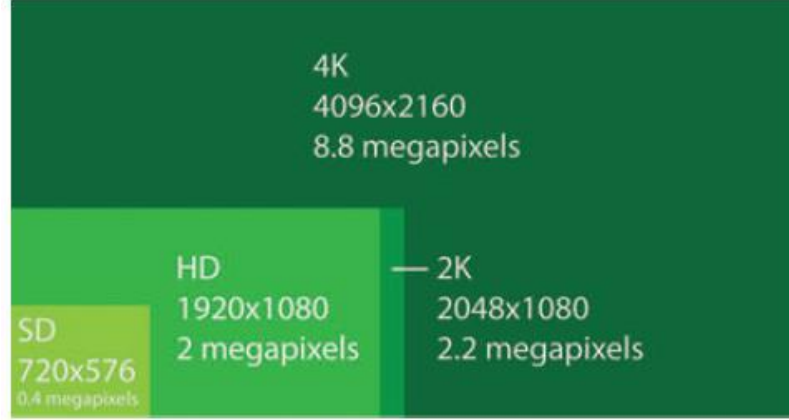
Dijital görüntünün ilk defa bir filmde kullanılması 1970’lerin başında olur. Dünya sinemasının dijital grafikler ve 3D modeller kullanılarak filmin görselliğinin zenginleştiği yıllar dijitalleşmenin ilk tanışma yıllarıdır. 90’lı yıllara kadar yalnızca

özel efekt üretiminde kullanılan dijital teknoloji bilgisayarlı kurgu sistemleri ile post prodüksiyon sürecinde de yer almaya başlar (Zengin, 2016: 196). Bu, kurgucuların işini kolaylaştıracak çözümlerin aranmasıyla gerçekleşen bir çabanın sonucudur. Film çekilip yıkandıktan sonra sayısallaştırma veya video capture adı verilen uygulamayla görüntülerin bilgisayara kopyalanmasıyla başlar. Her film karesine verilen özel bir numarayla görüntüler için veritabanı oluşturulur. Bu veritabanından görüntüler rastgele erişim yoluyla oynatılarak planların kurgusu sayısal olarak gerçekleştirilir ve bir sıralama oluşturulur. Buna kurgu karar listesi denilir. Bu listeye göre kurgu 35 mm film üzerinde geleneksel yollarla tekrar yapılır (Murch, 2007: 67).

1999'da dijital kameraların film üretiminde kullanılmaya başlanması dijital sinema için dönüm noktası olmuştur. Star Wars serisinin devamı olan "Episode I-The Phantom Menace" filmindeki bazı sahneleri Hollywood'da kullanılmayan bir dijital kamerayla çeken George Lucas, geleneksel film üretim sürecine aykırı bir davranış göstermiştir. Dijital kamera kullanımının önünü açan gelişmeler dünya çapında yankı uyandıran Dogma 95 akımıyla başlamıştır. Akımın ilk filmi Şölen (*The Celebration*, 1998) mini DV'lerle çekilip, gösterim için 35 mm'ye basılmıştır. Video kamera üreticileri ürettikleri kameraların sinema filmlerinde de kullanıldığını görünce sinema profesyonelleri için kameralar üretmeye devam eder. 2000'lerin ilk yıllarında dijital sinemanın başarılı örnekleri yapılsa da dağıtım ve gösterim ağı dijital olmaya başlayıncaya kadar pelikülün hakimiyeti devam eder. 2000 yılında dünyada sadece 31 dijital sinema salonu varken 2005 yılında 849 olur (Zengin, 2016: 206).

Türkçeye sayısal olarak geçen dijital sözcüğü iki sayı sistemi temeline dayanır. Dijital görüntü ve "0" ve "1" (ikili sayılar) değerlerinden oluşan piksellerden oluşmaktadır. Piksel görüntünün en küçük noktacıklardır. Bu noktalar ne kadar fazlaysa görüntü kalitesi de o kadar artmaktadır. Görüntünün boyutu ve kalitesi bu piksellerin sayısı ile belirlenir. Örneğin 1920*1080 çözünürlüğünde 2 milyon 073 bin 60 piksel vardır. 4K yani 4096*1714 çözünürlüğünde ise 7 milyondan fazla piksel vardır. Gelişen teknolojilerle çözünürlük sayısı artmakta her geçen gün net ve kaliteli görüntüler elde edilebilmektedir (Zengin, 2016: 186).

Şekil 2.8. Çözünürlük Oranları



Kaynak: Relative resolutions compared, *Digital Cinematography Fundamentals, Tools, Techniques, and Workflows*, David Stump, USA, Focal Press S.122

Dijital görüntülerin temel birimi olan piksel, bir ekrandaki belirli bir konuma atanan bir renk değeri birimi olarak tanımlanabilir. Teknolojik düzeyde, dijital görüntüleri oluşturan pikseller değiştirilebilir sayısal değerlerdir. Bir görüntünün renk değerleri dijital olarak değiştirilebilir. Eğer bir pikselin sayısal değerleri değişirse rengi de değişir. Her piksel üç alt pikselden oluşur: kırmızı, yeşil ve mavi. Her alt pikselin tek bir sayısal değeri vardır. Bir bilgisayarın 24 bitlik renk uzayında, her bir alt pikselin sayısal değeri 0 ile 255 arasındadır. Bir piksele atfedilebilen potansiyel renk değerlerinin sayısı bu nedenle 16 milyonun biraz üzerindedir (Misek, 2010: 152, 165).

Günümüzde bilgisayarda ışık ve gölgeleri elde etmek için piksellerin açık ya da koyu boylarla değiştirilmesi resim yapmaya benzemektedir (Zettle, 2008:19). Visual Effects Supervisor John Knoll'a göre, optik komposite işlerde sonuç en sonda bellidir ve yapacak bir şey olmayabilir. Tersine dijitalde ise malzeme elde hamur gibidir, ne istenirse yapılabilir (Prince, 2012:61). Dijitalde analog ya da pelikülden farklı olarak görsel bozulma olmaz. Katmanlı elemanların aydınlatma ve renk değerlerin harmanlamak gibi örtü oluşturmak çok kolaydır. Dijital çoklu kompozisyon çarpıcı biçimde geliştirilmiş sanatsal araçlar sunar. Bunlar ayrı ayrı manipüle edilebilir görüntü kanalları içerir. Piksel saydamlığını belirterek ve mat üretmek için alfa kanalı, gri tonlamalı Z derinliği kanalı gibi. Analog yani kompozitlemede yapılan çalışmaların büyük kısmı geleneksel olarak bir yapımcılıkta görüntü yönetmenin alanı olan ışık ve renkleri içerir. Dijital kompozisyon ve dijital ara ürün kullanımı sinematografların profesyonel rolünü yeniden yapılandırmıştır. Görüntü yönetmeni yönetmenler, görsel efektlerle birlikte süpervizörler ve dijital besteciler ve aydınlatmacılar diğer kamera

değişkenleriyle birlikte çalışırlar. Çalışma süreci prodüksiyon ve post prodüksiyonu kapsar. Geleneksel olarak sinematografi imaj yaratma süreciydi. İmge çekim sırasında alınan kararlara göre oluşturulmakta olup üretim sonrası müdahale kısıtlıydı (Prince, 2012: 65-71) Richard Misek'e göre de sinemada görüntü yönetimi çekim aşamasından prodüksiyon aşamasına doğru kaymış durumdadır. Özellikle dijital renk düzeltme aşamasında son dönemlerde ağırlık kazanan yaklaşım, renklerin saturasyonun düşürülerek daha sonra istenen tek bir renk bazında renklendirme yapılmasıdır. Monokrom adı verilen bu estetiği yaygın hale getiren, dijital kameraların özelliklerinden çok post-prodüksiyon aşamasında alınan kararlardır (akt. Gürata, 2020: 10).

Dijital rengin ilk kullanımı *Yaşamın Renkleri* (Pleasantville, 1998) ve *Neredesin Be Birader* (O Brother, Where Art Thou, 2000) gibi filmlerde gerçekleşir. Dijital renk derecelendirme, renklerin izole edilmesini ve manipüle edilmesini sağlar. Çerçevenin alanları, belirli nesnelerin renkleri değiştirilebilir, tonu ve doygunluğu ayarlanabilir. Dijital renk derecelendirmenin ilk kullanımlarında filme alınan görüntüler, dijital bir ara ürün oluşturmak üzere dijital formata dönüştürülür bunun üzerinde yapılan işlemlerden sonra ise tekrar filme dönüştürülür. Teknik, fotokimyasal renk zamanlama sürecini değiştirir. Digital Intermediate dediğimiz yani peliküle çekilen filmin sayısal hale getirilmesi ve üzerinde Computer-generated Imagery (CGI) ve renk düzenlemenin yapıldığı bu aşamanın filmin tüm uzunluğu boyunca estetik bir araç olarak kullanan ilk uzun metrajlı film, Coen kardeşlerin *O Brother Where Art Thou?* (2000) filmidir. Film, Amerika'da Büyük Buhran yılları olarak bilinen 1930'larında geçer. Mississippi'de yemyeşil yaz aylarında çekilen film görüntülerindeki yeşiller post prodüksiyon aşamasında kaldırılır. Filmin tüm paletinin doygunluğu azaltılır ve kahverengi ve toprak tonları, soluk renkler hâkim olur. Film soluk renkleriyle kültürel hafızamızın zamanla solan eski fotoğraflarını çağrıştırır (Higgins, 2007: 214,217).

Amelie filminin yönetmeni olan Jean Pierre Jeunet'in *Kayıp Nişanlı* (A Very Long Engagement, 2004) filminde DI (Digital Intermediate) renk düzenlemeleri, filmin başarısında önemli rol oynar. Filmin ödül alan görüntü yönetmeni Bruno Delbonnel ve ekibi filmin renklerinde kahverengi orta tonlara ve beyazlara biraz altın koymak, yer yer altın kahveler yaratmak istemişler. Delbonnel, izleyicinin gözünü daha da

yönlendirmek için, Colorist'ten filmin çoğuna hafif bir vinyet etkisi eklemek ve sessiz filmlerin görselliğini yakalamak için "Power Windows" gibi renk düzenleme araçlarını kullanmasını da ister. Film renk kullanımıyla ilgili olarak konuşan Delbonnel şunu söylemiştir:

"Geçmişte, sinemayı resimle karşılaştırmanın her zaman yanlış olduğunu düşünmüştüm. Fotoğraf ve resimden farklı bir sinema yüzyılı var. Yani benim her zaman referans aldığım Gianni Di Venanzo ve [ASC üyeleri] Conrad Hall, Sven Nykvist ve Vilmos Zsigmond gibi büyük sinematograflar vardır. Bununla birlikte, DI, bir filmin yaratılmasında yeni bir adımdır. Bu süreç ile resme yakın unsurlarla çalışmaya başlayabiliriz ve fotokimya ile imkansız olan kontrast ve renk ilişkileri üzerinde çalışabiliriz " (Bergery, 2004: 69).

Şekil 2.9. DI Renk Düzenlemeleri



56.13



59.21

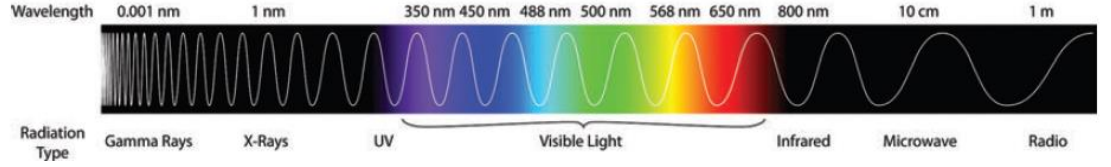
Kaynak: *Kayın Nişanlı A Very Long Engagement* (Yön. Jean Pierre Jeunet, 2004)

2.4.1. Dijital Renk Temel Kavramlar

Dijital sinemanın renk düzenleme çalışmalarının en temel amacı insan gözünün görebildiği renk aralığını kaydedebilir, işlenebilir ve sunabilir hale getirmektir. Günümüzde dijital kameralar, TV ya da gerçek hayattaki tüm renkleri kaydedememekte ve gösterememektedir. Bununla birlikte dijital teknolojiye daha iyiye yönelik arayışlar devam etmektedir.

İnsan gözünün ışık veya renk olarak algıladığı aralığa elektromanyetik spektrum denilir. Her dalga boyu farklı bir frekansa sahiptir ve göz tarafından farklı bir renk olarak algılanır. İnsan gözü 380 nm-780 nm arasındaki dalga boylarını görebilir. Burada her dalga boyu farklı bir frekansa sahiptir ve göz tarafından farklı bir renk olarak algılanır.

Şekil 2.10. Görülebilir Renk Tayfı



Kaynak: Relative resolutions compared, *Digital Cinematography Fundamentals, Tools, Techniques, and Workflows*, David Stump, USA, Focal Press S.30

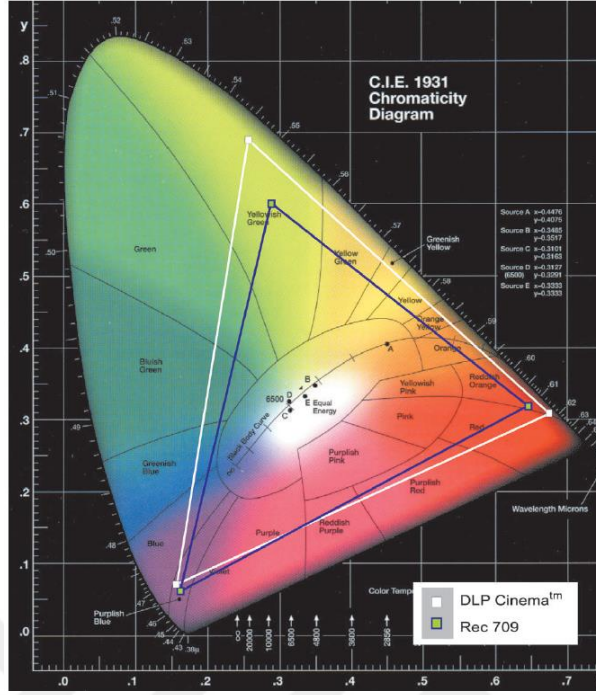
Renk ve ışıkla ilgili bu özellikler ışık, aydınlatma, renk ve renk uzayları konusunda uluslararası bir standart ihtiyacını doğurmuştur. CIE 1931 fiziksel saf renkler (dalga boyları) ile insan renk görüşünde fiziksel algılanan renkler arasında tanımlanmış ilk sayısal oluşumdur. Renk uzaylarını tanımlayan ve ölçülmesini (colorimetry) sağlayan bu matematiksel işlemler renk yönetimi için önemlidir (Selan, 2012: 7-8).

2.4.1.1. Renk Modeli (Color Model)

Renk modeli renklerin insan gözü, monitör, kamera, projeksiyon, baskı makinası gibi farklı ortamlarda nasıl oluştuğunu tanımlar. Newton, Huggens, Maxwell gibi kuramcıların araştırmalarında gösterdiği üzere renkler en az üç bileşenle oluşmaktadır. Renk modeli renk bileşenleri arasındaki ilişkiyi belirler (Öztürk, 2020:47).

RGB renk modeli sinematografik sistemler için kullanılan renk modelidir. Elektromanyetik spektrumun bir alt kümesi olarak kırmızı, yeşil ve mavi ana renklerinden oluşup üç rengin toplamının beyaz rengi verdiği toplamsal renk sistemidir. RGB dijital renk uzayıdır ve ışıklı monitörlerde veya ekranlarda kameralarda kullanılır. RGBA, şeffaflığı opacity değerini kontrol eden alfa (veya mat kanal) kanalı eklenmiş olanıdır. CMYK ise basılı medyada, yansıtıcı bir renk paleti kullanılır ve mavi (cyan), magenta ve sarıdan oluşur ve anahtar renk olarak siyahtan oluşur. Bu üç rengin toplamı beyazı oluşturmadığından beyaz bir sayfa, canvas gibi yüzeylere ihtiyaç duyar (Stump, 2014: 54).

Şekil 2.11. CIE 1931XYZ Renk Uzayı



Kaynak: CIE 1931. *Understanding Digital Cinema A Professional Handbook*

Ed.Charles S. Swartz USA. Focal Press S.351

2.4.1.2. Renk Uzayı (Color Space)

Renk uzayı görülebilir renk tayfının belirli miktardaki görünen renklerden oluşur. Renk uzayları iki boyutlu ya da küre silindir, küp gibi herhangi bir biçimde, üç boyutlu olarak tasarlanır ve sayısal olarak ifade edilirler (Öztürk, 2020: 48).

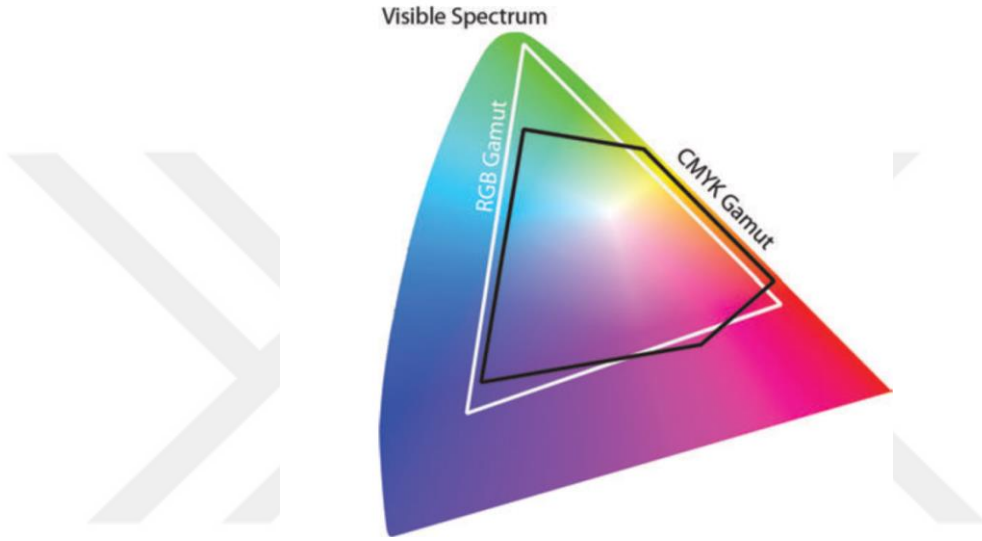
İnsan görme sistemi üç farklı renkte (kırmızı, mavi, yeşil) fotoreseptöre dayanır. Retinadaki hücrelerin rengi tanımlayan üç bileşenli yapısı renk sistemlerinin oluşturulmasına temel teşkil etmiştir. Renk değerleri XYZ olarak ifade edilir, en geniş renk uzayına sahip CIE XYZ olmak üzere, türevleri, örneğin kromatiklik değerleri (x, y) ve algısal olarak tek tip renk değerleri $L^* a^* b^*$ (CIE LAB) ve $L^* u^* v^*$ (CIE LUV)'dur. RGB primerlerini veya doğrusal olmayan türevlerini temsil eden renk değerleri $R'G'B'$, $Y'CBCR$ (veya analog video sistemlerinde, $Y'PBPR$, $Y'UV$ veya $Y'IQ$) ve CMYK olarak ifade edilebilir (Swartz, 2005: 63).

2.4.1.3. Renk Gamı (Color Gamut)

CIE renk uzayında üç temel rengin ele alınmasıyla oluşan üçgene 'renk üçgeni' (gamut) denir. Kırmızı, yeşil ve mavi üçgenin köşelerini oluşturur, ara bölgelerde

karişarak oluşan tonlar vardı, hepsinin birleştiği nokta ise beyazı verir. Renk uğeni ya da gamut belirli bir renk uzayında belirli bir arağla gösterilebilen tüm renkleri temsil eder. Uğenin büyüme ve kapsama alanının artması o aracın daha fazla renk tonunu gösterebildiği anlamına gelir. Yani renk gamı ne kadar büyükse rengi gösteren aygıt da o kadar kalitelidir. Renk uğeninin dışında kalan alanlar ise kullanılan arağla elde edilemeyecek renk tayflarıdır (ztrk, 2020: 99).

şekil 2.12. Farklı Renk Gamları



Kaynak: Color Space **Digital Cinematography** (2014) David Stump, UK, Focal Press S.55

Farklı aygıtlar (Bilgisayar Monitörleri, TV'ler, Projektörler, Tarayıcılar, DSLR, Dijital Sinema Kameraları) farklı renk uzaylarıyla ve her biri farklı gamlarla çalışır. Görüntülerin doğru ve algısal olarak uygun şekilde oluşturulması için renkli görüntülerin nasıl görüntülendiği önemlidir. Örneğin, bir ekranda gösterilen belirli bir rengin ekrana gönderilen renklilik değerleriyle eşleşmesi gerekir. Bunun için endüstri standartları geliştirilmiştir. Endüstri standardı renk uzayıyla eşleşir. Tüketicici cihazları için, bu endüstri standardı genellikle ITU-R nerisi BT.709-6, (2015), TV'ler ve bilgisayar ekranları için ise Rec709'dur (Kunkel vd. 2016: 419).

2.4.1.4. Renk Profili

Renk teknolojisinde rengi yakalayan ve gösteren cihazlarda amaç gözün gördüğü en yakın renkleri temsil edebilmektir. Bunun için geliştirilen renk skalalarına renk profili denir. Renk profilleri görünür tayf (elektromanyetik spektrum) içinde

kalan renk aralıklarıdır. Dijital teknolojide sıklıkla kullanılan profiller: sRGB, Rec.709, DSI-P3, Rec-2020, Dolby Vision, ACES'dir.

sRGB: Açılımı Standart, Red (Kırmızı), Green (Yeşil) ve Blue (Mavi)'dir. 1996 yılında HP ve Microsoft işbirliğiyle geliştirilen ilk renk profilidir. Fotoğraflar ve videolar için CRT monitör için geliştirilse de LCD göstericiler için halen tercih edilmektedir (Kardaş, 2016).

Rec. 709: Rec terimi günümüzde bir standart haline gelmiştir. Rec 709 ise kamera sensöründen çıkan görüntünün, görüntü aygıtlarında doğru temsil edilmesi için eşleştirilmesidir. Böylece dinamik aralık ve siyah beyaz sınırların belirlenmesi de gerçekleşmiş olur.

DSI-P3: Dijital sinemada kullanılan standarttır. Rec 709'un dörtte bir oranında daha fazla renk bilgisi içerir, daha belirgin kırmızı ve yeşil tonlara sahiptir.

Rec 2020: Yaygın olarak HDR yayın sistemlerinde kullanılan sRGB ve Rec 709'dan %72, DSI-P3'ten ise %37 daha fazla renk bilgisi içerip yakın gelecekte daha da yaygınlaşacak olan renk profilidir (Öztürk, 2020: 101).

ACES: Açılımı Academy Color Encoding System 2014 yıllarında OSCAR akademisi tarafından geliştirilmiş olup en geniş renk uzayını sahip, renk profilidir. ACES, görülebilir tayfın tüm renklerini kapsar (Kardaş, 2016).

2.4.1.5. Yüksek Dinamik Aralık (High Dynamic Range)

Film üretiminin iki hedefi bulunmaktadır: Sinema salonu ve ev. Çekim aşamasından post prodüksiyon aşamasına kadar çekimler ayrıntılı bir yol izler. Bununla amaçlanan, gözle görünenin hedef ekranda en yüksek düzeyde yeniden üretimdir. SDR (Standart Dinamik Aralık)'tan daha fazla renk bilgisi sunan HDR teknolojisi, sinemaya giden kişinin filmin renklerine ilişkin deneyiminin renkçiye katılan yönetmenle aynı olabileceğine yönelik beklentiyi arttırmıştır (Pouli vd. 2016: 239).

Renk düzenleme açısından HDR'yi önemli kılan, parlak alanlara da renk düzenleme yapılabilmesi ve normalden daha fazla kontrast oranlı görüntüler elde edilebilmesidir. HDR, SDR'nin en az on katı fazlası parlak görüntüler

sağlayabilmektedir. Günümüzde kameralar genel olarak LOG tabanlı OETF (Opto Electrical Transfer Function) kullanırlar. HDR bir çekim yapabilmesi için kameranın en az 10 f-stopluk bir dinamik aralığa sahip olması gerekir ki kullanımda olan kameraların çoğu 12-14 f-stop dinamik aralığına sahiptir. HDR çekimi başarılı olarak yapabilmek için aydınlatmaya dikkat edilmesi ve HDR pozlama yapılması gerekir. Post prodüksiyon aşamasında ise HDR destekli monitör kullanarak yazılımın seçme (Qualifier) araçlarıyla parlaklıklar ve yansımalar seyirciye yeni bir deneyim sağlamak üzere yönetilebilir (Öztürk, 2020: 111).

Resim ortamında çalışan sanatçıların algısal araçlarından mahrum bırakan SDR sistemlerinin getirdiği sanatsal sınırlamalar (renk ve kontrast açısından), HDR ile aşılmış görünmektedir. HDR dramatik açıdan seyircinin bakışını yönlendirecek vurgular elde etmede istenileni vermektedir (Bertalmio, 2020: 2).

2.5. Sinemada Renk Tasarımı

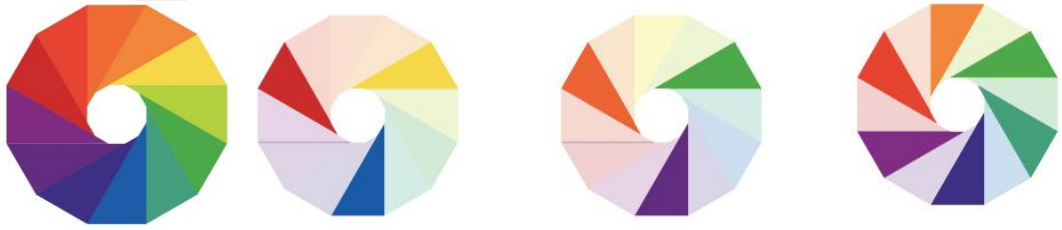
İnsanlar için renklerin mucizevi iyileştirici etkilerinden söz edilemese de renkler yine de etkilidir. Işığın bir biçimde kırılıp insan gözüne ve beynine yansmasıyla oluşan bu algı yanılgısı yaşam sevgimizi, yaşadığımız ortamı, çevrenin bizdeki etkisini belirlemede önemlidir (Önder, 2020: 5). Yaşamımızda bu kadar önemli olan renkler, filmlerde farklı anlamlarla karşımıza çıkmakta ve yaşadığımız hayatı filmler üzerinden yorumlarken bize rehber olmaktadır.

Fikirleri sembolize eden renk, bir araç haline gelip filmdeki metaforları zenginleştirir ya da tek başına metafor olarak içerik ve anlamı güçlendirebilir. (Ocvirk vd., 2013: 252). Filmde anlatılan olay ya da karakterle bağdaştırılan renk anlatımda önemli bir bileşen durumuna gelir. Renkle yapılan ilişkilendirmelerde kimi zaman sembolik anlamlar öne çıkarken, kimi zaman da sembolik anlamın dışında film bağlamında anlamlar oluşur. Belli renkler filmin öyküsü içinde karakterlerin geçirdiği dönüşümleri ifade etmede kullanılabilir. Karakterin öykü boyunca geçirdiği dönüşümlerin yanı sıra diğer karakterlere göre farklılıkları da yine renklerle ifade edilebilir. Örneğin kırsal kökenli bir karaktere karşı kentsel kökenli karakterin farklı dünyaları kostümleri, saç stillerinin zıtlıklarıyla ifade edilebilir. *Oz Büyücüsü* (1939) filminde siyah beyaz Kansas şehrine karşı renkli Oz şehri yaratılmıştır. Kırmızı beyaz

ve mavi yani Amerikan bayrağı renklerindeki Dorothy'e karakterine karşı yeşil yüzlü, siyah kostümlü cadı gibi (Bordwell vd., 2020: 167).

Film boyunca leitmotif olarak kullanılan tekrar tekrar karşımıza çıkan renkler filmde anlam yaratmada önemlidir. Ancak filmin temasını güçlendirecek filme özel bir renk paleti kullanılması çok daha derin anlamlar sağlar. Filmlerde sıkça kullanılan renk paletleri resim sanatındaki renk uyumu ve harmonisi şemalarından yola çıkılarak şöyle sınıflandırılabilir: 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. Bu renk şemalarına geçmeden önce filmin ruh halini düzenlemede etkili olan ister siyah-beyaz ister renkli olsun renklerin parlaklığının kontrolünü sağlayan ton ve ton kontrolünden bahsetmeyi gerekli görüyoruz.

Şekil 2.13. Renk Çemberi; Birincil, İkincil, Üçüncül Renkler



2.5.1. Ton ve Ton Kontrolü

Siyah-beyaz görsellerde aslında iki renk değil bu iki rengin renk değerlerinden oluşmuş bir görüntü söz konusudur. Görüntü kontrast ve ton değişkenliklerinden oluşur. Görüntünün bazı yerlerinin görece koyu ya da açık aydınlık olması ve bunların birbiriyle olan ilişkilerinden doğan bir estetikdir. Siyah-beyaz renkli filme göre daha az enformasyon üretir ancak bu sınırlılık dikkatimizi filmin öyküsü, diyalogları, psikolojisi gibi başka öğelerine çeker. Yönetmeni kompozisyon, ton ve mizansen üzerinde yaratıcı olmaya zorlar. Sinema tarihinin renkli döneminde de siyah-beyaz olması tercih edilen pek çok önemli film vardır: Martin Scorsese *Kızgın Boğa* (Raging Bull, 1980), Woody Allen *Manhattan* (Manhattan 1979), *Zelig* (Zelig, 1983) ve Steven Spielberg *Shindler'in Listesi* (Schindler's List, 1993) gibi (Monaco, 2000: 116,120).

Ton, nesnenin parlaklığını ifade eder. Bir görüntünün ton kontrolünü sağlamak için kullanılan renk ne olursa olsun siyahtan beyaza kadar tüm tonlar gri değerler esas olarak alınır. Bunun istenen renge uyarlanmasıyla geniş ton basamaklarını içeren bir renk kartelası elde edilir. Genelde geniş ton basamakları ve bunların yumuşak geçişlerle dağıtıldığı görseller göze daha hoş görünür ve daha gerçekçi, kusursuz görünümlü etkiler yaratır.

Şekil 2.14. Gri Skala



Kaynak: The Visual Story Creating The Visual Structure of Film, TV and Digital Media (2021)
Bruce Block, New York, Routledge S.128

Bir resmin ton aralığı, kitlenin dikkatini çekmeye yardımcı olabilir. En parlak alan genellikle bir çerçevede hiç bir hareket yoksa izleyicinin dikkatini çekmede önemlidir. Bir resmin ton aralığı filmin duygusal durumunu da belirler. Bir çekimdeki nesnelerin parlaklık ya da ton kontrolü filmin sanat yönetimi, aydınlatma, kamera ve lens ayarlarıyla sağlanabilir (Brown, 2021: 128).

Şekil 2.15. Açık ve Koyu Tonlar



2 s. 35 dak.



1 s. 49 dak.

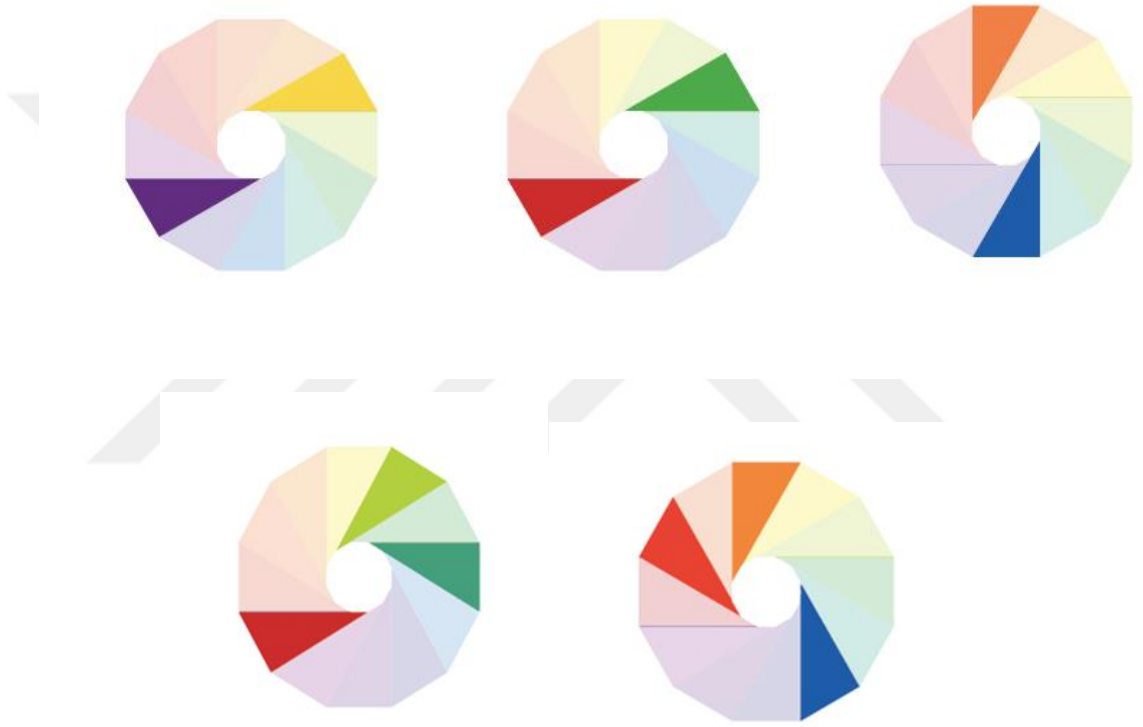
Kaynak: Yıldızlararası, (Interstellar), Cristopher Nolan (2014)

2.5.2. Tamamlayıcı (Complementary) Renkler ve Bölünmüş Tamamlayıcı Renk Şeması

Tek bir renk, kendi başına belirli bir karaktere sahiptir ve bir ruh hali yaratabilir, bir duygu uyandırabilir ancak bu etkiler başka bir renk dahil olduğunda değişir. Renk çemberinde tamamlayıcı renkler birbirinin karşısında konumlanmıştır. Kontrastlık yani karşıtlık yaratır. Bir renk tamamlayıcısına yakın yerleştirildiğinde aralarındaki kontrastlık nedeniyle her biri kendi görünürlüğüne artırma eğilimindedir.

(Ocvirk vd. 2013: 197). Göz bir rengi fazla gördüğünde tamamlayıcı rengi görme ihtiyacı duyan bir organ olduğundan tamamlayıcı renkleri kullanmak görmeyi rahatlatan bir deneyim sunar. Öztürk'e göre izleyici görüntüde turuncu olan cilt tonunu izlediğinde bir süre sonra onun tamamlayıcısı olan mavi ve cyan rengini görme ihtiyacı duymaktadır. Sık kullanılan bir renk uyumu olan tamamlayıcı renk uyumunu oluşturmak için bir ana rengin yanında onu %60-70 oranı fazlasında tamamlayıcı renkle vurgulamak gerekir (Öztürk, 2020: 52).

Şekil 2.16. Tamamlayıcı Renkler



Bölünmüş tamamlayıcı kontrastlıklar ise renklerin değişen doygunluk (saturation) ya da değer (value) değişimleriyle birlikte yer alan kompozisyon düzenlemeleridir. Kompozisyon iki ana tamamlayıcı renk üzerine temellense de farklı değer ve doygunluk değerleri de birlikte kullanılır (Ocvirk vd. 2013: 197). Kompozisyonda seçilen iki renkten bir tanesinin renk çemberi yanındaki iki komşu rengin kullanımıyla da bölünmüş tamamlayıcı renk uyumu elde edilebilir (Öztürk, 2020: 52).

Sinemada sıklıkla karşımıza çıkan tamamlayıcı renkler mavi ve turuncu (Teal&Orange) renkleridir. Tamamlayıcı renk şemasında birbirine daha yakın tonlarda olan iki tamamlayıcı renkle birlikte kullanılan benzer tonlar içinde ayırt edici olarak

seçilen renk hem hoş bir görünüm sağlar hem de belli nesnelerin ya da kişilerin öne çıkmasını sağlar. Netflix'in başarılı yapımlarından biri olan *Queens Gambit* dizisinin baş karakterinin saçları kıvılcık-turuncu renklidir. Renk tekerleğinde turuncunun tamamlayıcı rengi mavidir. Çekinlerde karakter genellikle mavi ya da yeşil bir fonla çerçeveye alınır. Bu da özellikle tek karakterin ekseninde ilerleyen film öyküsünde karakterin ön plana çıkmasını sağlayan bir unsur olur.

Şekil 2.17. Tamamlayıcı Renkler Şeması



S1. B2. 01:01.25

S1. B3. 42:06

Kaynak: **The Queens Gambit**, (2020) Scott Frank, Allen Scott

Tamamlayıcı renk şeması yüksek gişe hasılatı yapan filmlerde sıklıkla karşılaşılan bir kullanımdır. Karakterlerin iyi ya da kötü olduğu bilgisini veren ya da nesneleri vurgulamak için kullanılan tamamlayıcı renkler, rengin özellikle işlevsel kullanımında yer bulur.

Şekil 2.18. Tamamlayıcı Renkler Şeması



30:24

41:54

Kaynak: **Transformers Bumblebee** (2018), Yön.Travis Knight

2.5.3. Üçgen ve Dörtgen Renk Şeması (Triads and Tetrads)

Şekil 2.19. Üçgen ve Dörtgen Renk Şeması



Renk tekerleği üzerinde eşkenar üçgenle karşımıza çıkan üçlü bir renk organizasyonu oluşturulur. **Birincil** renkler ile daha çarpıcı zıtlıklar yaratılırken **ikincil** renkler daha yumuşak kontrastlıklar yaratır (Ocvirk vd. 2013: 198). Üçgen renk uyumu içinde Itten'e göre sarı, kırmızı ve mavi en güçlü ve açık olup temel olanıdır. Menekşe, turuncu ve yeşil ise diğer ayırd- edici üçgen uyum kullanımıdır (Itten, 2002: 118).

Dörtgen renk uyumunda eşkenar üçgen yerine sistem dört renkten oluşmuştur. Renk tekerleğinde eşit aralıklarla yer alan iki tamamlayıcı renkten yani toplam dört renkten oluşur. Dörtgen renk uyumu hangi renkleri seçildiğine göre değişmekle birlikte daha geniş bir çeşitlilik sunar. Ancak görüntüye ilgi sağlamak için tüm renkleri eşit miktarlarda kullanmaktan kaçınmak gerekir (Ocvirk vd. 2013: 198).

Sinemada üçgen ya da dörtgen renk uyumuna çok fazla rastlanmasa da kullanılan renk özleri çok doymamış olsalar bile kolayca fark edilirler.

Şekil 2.20. Üçgen ve Dörtgen Renk Uyumu



30:09

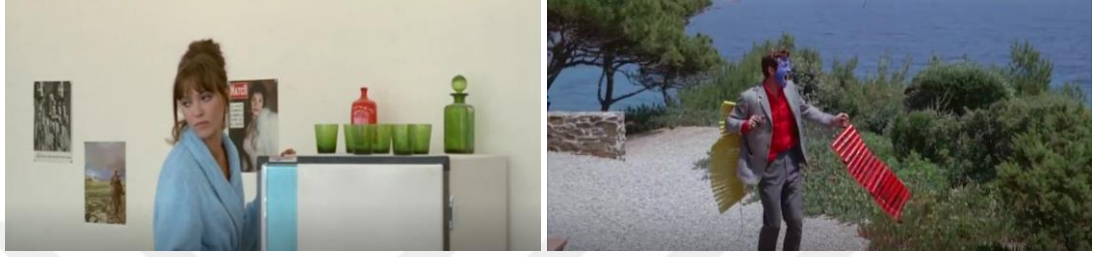


1.53.33

Kaynak: *Terminal* (2004) Steven Spielberg

Jean Luc Godard filmlerinde sıkça karşımıza çıkan renkler kırmızı mavi ve beyazdır. İlk renkli filmi *Kadın Kadındır*'dan başlayarak üçgen renk uyumunu sıkça kullanan yönetmenin *Çılgın Pierrot* (Pierrot Le Fou, 1965) filminin son sahnesinde Pierrot yüzünü maviye boyar kırmızı ve sarı dinamitleri kullanarak yeşillerin arasında intihar eder.

Şekil 2.21. Üçgen ve Dörtgen Renk Uyumu



15.50

1.47.35

Kaynak: *Çılgın Pierrot*, Pierrot Le Fou (1965) Jean Luc Godard

2.5.4. Monokromatik Renkler Şeması

Şekil 2.22. Monokromatik Renk Şeması Örneği



Monokromatik yani tek renk uyumu seçilen rengin tonları ile oluşturulur. Pratikte benzer renklerin tek bir tamamlayıcı renkle birleştirilmesi uyumlu etkiler yaratır (Öztürk, 2020: 53). Tek bir rengin farklı tonları ve gölgeleriyle beyaza uzanacak biçimde çok geniş bir renk paleti oluşturulabilir.

Sinemanın ilk günlerinin renk kullanımına hakim olan monokrom renk paleti önce siyah beyazla ve onun yıllar süren egemenliği ile var olmuştur. Elle boyama, şablon boyama gibi tekniklerle filmlerin ya da belli sekansların tek renge boyandığı David Griffith'in *Hoşgörüsüzlük* (Intolerance, 1916), Fred Niblo *Ben-Hur* (Ben-Hur, 1925) filmlerinden başlayarak günümüze geldiğimizde *Matrix* (Matrix, 1999), *Neredesin Be Birader* (O'Brother Where Are Thou, 2000) filmleri monokrom renk paletinin kullanıldığı filmler olmuştur.

Matrix filmi siyah zemin üzerine sağanak biçimde akan bir dizi yeşil rakamlarla başlar. Baş karakter Neo'nun (Keanu Reeves) uyandığı gerçeklik, soğuk

mavi-beyaz bir gerçekliğin aksine dıjital yeşillerle ifade edilmiştir. Filmde dijitalliğe vurgu olsa da *Matrix* sekanslarına hakim olan yeşiller çekim sırasında elde edilmiş. Dijital çağ dediğimiz günümüzde artık, siyah, beyaz veya herhangi bir renk arasındaki fark niteliksel değil nicelikselidir. Misk'e göre post prodüksiyon aşamasında kısmi desatürasyon sürecini ve ardından tek bir tonun vurgulanmasını içeren "renkli monokrom" lar bir görsel bir klişe haline gelecek kadar yaygınlaşmış durumda (Misk, 2010: 160, 165).

Wes Anderson filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkan pastel tonlar masalsı bir atmosfer yaratır. Sıklıkla başvurulmuş monokrom renk şeması içerik ne olursa olsun izleyicide uyumlu duygular yaratır, şemanın yumuşak ve yatıştırıcı bir yanı vardır.

Şekil 2.23. Monokromatik Renk Paleti



1.10.58



1.24.43

Kaynak: **Tenenbaum Ailesi**, (The Royal Tenenbaums, 2001). Wes Anderson

Sovyet film yapımcıları, kontrastı düşürme ve görüntüyü bulanıklaştırmalarını kolaylaştıran yerel olarak üretilmiş bir film stoğu kullanırlar. Andrei Tarkovsky, *Stalker* filminde monokrom yani tek renkli renk tasarımında yeşilimsi kahverengi ve gölgeli bir palet kullanır (Bordwell, vd. 2020: 161). Tarkovsky 1979 yapımı filminde biri iz sürücü olan üç kişinin “Bölge” adı verilen gizemli bir yere yaptıkları yolculuğu anlatır. Film, iz sürücü kişinin monokrom yaşantısını anlatan görüntülerle başlar. Bölge’ye vardıklarında doğanın yeşil renkleri ile film bambaşka bir atmosfer kazanır.

Şekil 2.24. Monokromatik Renk Paleti



1.51.09

13.24



38.50

Kaynak: *İz Sürücü* (Stalker, 1979). Andrei Tarkovsky.

2.5.5. Benzer (Analogus) Renk Şeması

Şekil 2.25. Benzer Renkler Şeması



Benzer renkler, renk tekerleğinde en kısa aralığa sahip olduklarından ve mutlaka komşu renk özlerinden taşıdıklarından uyumlu ilişkiler yaratır. Benzer renkler bütün renklerin yoğunluk ve değer değişimiyle oluşabilir. Binlerce ton ve gölgelerini varyasyonlarıyla monokromatik bir palete yakın bir palettir (Ocvirk vd. 2013: 189).

Benzer renk şeması doğayı tasvir eden görüntülerde başarılı sonuçlar verir, benzer renkler göze hoş görünür ve gözü rahatlatır. Bordwell vd.'e göre insan gözü renklerdeki küçük farklılıklara duyarlı olduğundan renk kontrastlarının çok büyük olması gerekmez. Ressamların sınırlı bir palet olarak adlandırdıkları benzer renkler

şeması, birbirine yakın birkaç rengin bir arada kullanılmasıdır. Peter Greenaway'ın *Ressamın Kontratı* (Draughtman's Contract, 1982) filminde renk tekerleğinin daha soğuk uçtan itibaren sınırlı bir palet kullanır (Bordwell vd. 2020: 144).

Şekil 2.26. Benzer Renkler Şeması



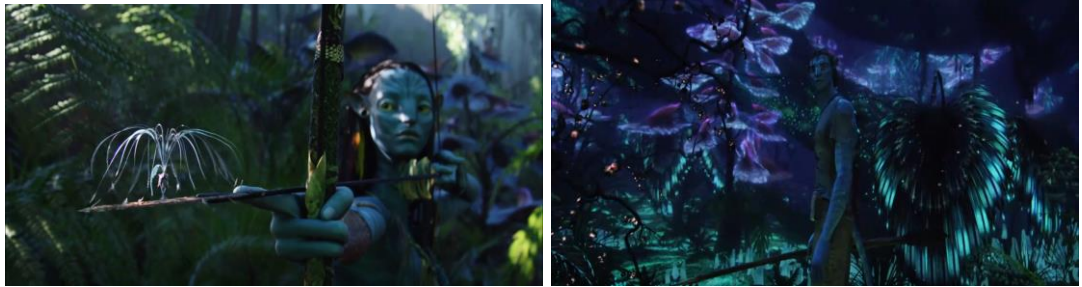
01.28

25.33

Kaynak: *Ressamın Kontratı*, (Draughtman's Contract, 1982) Peter Greenaway

James Cameron'ın *Avatar* filmi (2010) dünyanın kaynaklarının tükendiği çevre kirliliğinin ciddi boyutlara geldiği 2154 yılında, bir şirketin emrindeki özel güçlerle yeni kaynak arayışı ve hedefindeki Pandora gezegenin kendini savunmasını anlatır. Pandora ve içindeki canlılar görünüşte çok farklı olmakla birlikte doğanın mavi yeşil renkleriyle bezenmiştir. Benzer renk paletinin mavi ve yeşil renkleri çevre ve doğa denince akla gelen iki renktir ve filmin renk şemasında öne çıkar. Filmde bozulmamış bir doğayı ve topluluğu simgelerler.

Şekil 2.27. Benzer Renkler Şeması



32.42

37.42

Kaynak: *Avatar* (2010). James Cameron

2.5.6. Sıcak ve Soğuk Renkler Şeması

Güneş ve ateşle ilişkili olan kırmızı, sarı ve turuncu sıcak renkler, hava, bitkiler ve suyla ilişkili mavi, yeşil gibi renkler soğuk renkler ise soğuk renklerdir. Bunların

kendi içinde ya da birlikte kullanan Paul Cézanne on dokuzuncu yüzyılın sonlarında yaptığı eserlerde öne çıkması gereken yerleri sıcak tonlarda geride kalması gereken yerleri ise soğuk renklerle boyar. İlerleyen ve uzaklaşan renkleri kullanarak yaratılan kompozisyonlar da başvurulan bir başka renk paletidir. Ressam Paul Gauguin ise aynı ilkelerin tersine uygular. Ön plana soğuk renkler yerleştirerek, soğuk renklerdeki objelerin geri çekilmiş hissini, sıcak renklerde arka planın ise ön plana çıkmasını sağlayan bir renk paleti kullanır (Ocvirk vd. 2013: 200).

Soğuk ve sıcak renkler arasında yaratılan kontrastlık sinemada en etkili olan kontrastlıklardan biridir. Her bir renk karşı kutuplardan birini temsil eder. Açıklık değerleri eşit olduğunda, kırmızı-turuncu-sarı aralığı dikkat çekerken mor yeşil ve sarı gibi soğuk renkler daha az belirgindir. (Bordwell vd. 202: 144). Renk farklılıkları da örtüşen düzlemler oluşturur. Çünkü soğuk veya soluk renkler çekilme eğilimindeyken, film yapımcıları bunları genellikle arka plan düzlemlerinde kullanır. Sıcak veya doygun renkler ise öne çıkma eğiliminde olduğundan, tonlar genellikle kostümler veya diğer ön plandaki öğeler için kullanılır (Bordwell vd. 202: 147).

Yönetmenliğini David Fincher'ın yaptığı *Dövüş Kulübü* (Fight Club, 1999) filmi yaşadığı hayatın tekdüzeliğiyle sorunu olan adsız anlatıcının yaşadığı hayatı sorgularken kendisini bir dövüş kulübünde bulmasını anlatır. Filmde soğuk-sıcak renklerin kontrastlığıyla karakterin içinde bulunduğu ikilem ve iki farklı dünya tasvir edilmiştir.

Şekil 2.28. Soğuk- Sıcak Renk Şeması



17.28

2.15.42

Kaynak: *Dövüş Kulübü* (Fight Club, 1999)

2.5.7. Uyumsuz Renk Şeması

Bir filmde renk farklılıkları ve derinlik ipuçları en aza indirerek daha düz soyut kompozisyonlar da yaratabilir. Burada yönetmenin yaptığı tek bir rengi vurgulamaktır. (Bordwell vd. 202: 144). *Siyam Balığı* (Francis Ford Coppola, *Rumble Fish*, 1983) filmi siyah beyaz film olmakla birlikte filme adını veren iki siyam balığı renkli olarak verilmiştir. Kırmızı ve mavi olan balıklar uç durumdakileri simgeler.

Tek renkli bir tasarımda, zıt renkteki bir leke bile, izleyicinin dikkatini fazlasıyla çeker. *300 Spartalı* (300, 2006) filminde renkler nötrleştirilir, resim düz hale getirilir. Ancak kırmızı cüppeler veya sarı gibi gözler gibi birkaç ayrıntı ile daha yoğun dramatik etkiler elde edilmek istenmiştir.

Şekil 2.29. Uyumsuz Renk Şeması



4.40

06.29

Kaynak: *300 Spartalı* (300, 2006) Yön. Zack Snyder

2.6. Sinemada Renk Tasarım Bileşenleri

2.6.1. Sanat Yönetimi, Dekor, Kostüm Makyaj

Renk tasarımı film yapımının tüm alanlarında, olduğu gibi ciddi şekilde düşünülerek ve dikkatlice planlayarak gerçekleştirilebilir. Filmlerde yalnızca güzel veya göz alıcı renkler sunulmaz renkler bir hikaye anlatılır, karakterler tanımlanır. Renkler genellikle bilinçaltında çalışan güçlü bir tasarım aracıdır. Renklerin sembolik anlamları tasarımcıları yönlendirir. *Silkwood* filminin sanat yönetmeni Patrizia Von Brandenstein, tehlike işareti olan sarı rengini kullanır. Plütonyum fabrikasında çalışan Karen ve arkadaşları için sarının kullanımı, hem bir uyarı hem de hikayede neler olacağını anlatan dramatik bir unsur olur. Sanat yönetmeni film için bir renk paleti oluşturur. Renkler anlatıyı tamamlayacak ya da kontrast oluşturacak biçimde tasarlanır. Ferdinando Scarfiotti tarafından tasarlanan *Son İmparator* (The Last

Emperor, 1987), altın rengi, zengin ve doygun kırmızılar Yasak Şehir sekansları için tasarlanır. İmparator yetişkin olduğunda tutulduğu hapisane için ise yönetmen Bernardo Bertolucci, görüntü yönetmeni Vittorio Storaro ve Scarfiotti, Çin'in siyasi iklimindeki değişikliği belirtmek için griler kullanarak renk paletini dramatik bir şekilde kasvetli mavilere kaydırmıştır (Lo Brutto, 2002: 76).

Dekor, bir filme katkıda bulunabilir, sağlanmaya çalışılan ruh halini güçlendirebilir ya da bir dönem atmosferi oluşturabilir. Marco Ferreri'nin *Büyük Tıkınma* (La Grande Bouffe, 1973) filmi kaliteli antika mobilyalar ve sanat eserleriyle dolu güzel bir eski evde geçer. Jean-Jacques Beineix'in *Diva* (Diva, 1981) filmi de Paris'in ünlü Tuileries, Concorde Meydanı ile bilinmeyen park yerleri terk edilmiş depolar, langırt pasajlarıyla; opera sanatçısının dairesinin havalı neo klasik iç mekanını, bir karakterin boş tavan arasıyla karşılaştırır. Klasik Hollywood filmleri hazır stüdyo alanını tercih ederken düşük bütçeli filmler, bağımsız filmler, daha hafif ve daha esnek cihazların ortaya çıkmasıyla sıklıkla dış mekan çekimini tercih ederler. Stüdyo, geniş teknik kaynaklar ve deneyimli insan gücünün yanı sıra maksimum kontrol sağlar, öte yandan gerçek mekanlar, stüdyo setinin kaçınılmaz yapaylığını ortadan kaldırır. Tasarımcılara göre dekor tasarlanmasında gerçekçi olmasına çalışılmakla birlikte natüralist olmasından da kaçınılarak bambaşka bir icatla yeni bir evren yaratılmaktadır. Sinemada kostüm, tiyatrodaki veya resimde olduğu gibi, modanın dayatmalarından veya sıradan yaşamın taleplerinden farklı, ağırlıklı olarak estetik veya dramatik bir işleve sahiptir. Film kıyafetleri oyuncunun kişiliğini ortaya koyar. Örneğin Charlie Chaplin; nasıl bir karakterle karşılaşılacağı baston, şapka ve ayakkabısından belli olmaktadır. Kostüm sadece karakteri tanıtmamızı sağlamaz, karakterin nasıl bir kişilik olduğunu, bizi hangi eylemleriyle baş başa getireceğinin bilgisini de verir. *Otomatik Portakal*'daki (A Clockwork Orange 1971) siyah-beyaz giysileriyle Alex ve çetesi daha ilk görüşte, uçlardaki kişiliklerini ortaya koyarlar. *Mavi Kadife* (Blue Velvet, 1986), Frank'in çetesi, giydikleri tuhaf giysiler aracılığıyla ölümcül deliliği dışa vuran grotesk bir gruptur. Sinemada oyuncu makyajı, sıfır makyajdan ayrıntılı makyajlara kadar çeşitli stillerde olabilir. En ayrıntılı haliyle, 'yıldız' makyajında peruk yapımcılarına, diş hekimlerine ve plastik cerrahlara olduğu kadar kuaförlere, makyajcılara ve renk uzmanlarına ihtiyaç duyulur. Kamera konuyu sinema seyircisine bir tiyatro seyircisinden daha yakından ve daha detaylı göstereceğinden daha detaylı bir çalışma gerektirir. Set ışıklandırması ve yumuşak

odak yardımıyla makyajın etkisi arttırılabilir. Yıldız makyajı, yüzün kişiliğini yitirmek ve değişmeyen bir süper kişilik yaratmak demektir. Neredeyse makyajsız yapılan filmler de vardır: Eisenstein, Flaherty'nin filmleri Carl Theodore Dreyer'in *Jean Dark'ın Çilesi* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928), Visconti'den *Yer Sarsılıyor* (*La Terra Trema*, 1948) filmi gibi. Derinin damarını, gölgelerini, kabartmasını, binlerce kırışıklığını gösteren bu yakın plan görüntüler, yıldızın yüzünü pürüzsüz maskesinden, en zengin ve en etkileyici arazilere dönüştürür (Stephensen vd. 1989: 147-149). Makyajın daha çok kadınlar için yapıldığı düşünülse de erkek oyunculara da çekimde iyi görünmeleri için makyaj yapılması gerekmektedir. Çoğu makyaj, oyuncuların yüzlerine fiziksel olarak uygulanmaya devam etse de, dijital teknoloji de kullanılabilir. Post prodüksiyondaki çalışmalarla yüzde küçük temizlikler yapılır, kusurlar veya gölgeler ortadan kaldırılır. Daha şiddetli bir şekilde, bir kötü adam burnunu kaybedebilir veya bir oyuncu iki kişiyi oynayabilir. Bu çekimlerde yeşil perde tekniği kullanılarak elde edilen iki ayrı çekim tek planda birleştirilir.

Bu nedenle bilgisayar tarafından oluşturulan görüntüler (CGI), makyajın önemi daha da arttırmıştır (Bordwell vd. 2020: 121) Dijital teknoloji kullanımı makyajın dahil olduğu yapım öncesi aşamasının tüm kalemelerinde çalışan tasarımcıları önce dehşete düşürse de zamanla görsel efektlerine karşı sağlıklı bir rekabetçi tutum kazandırmış ve tasarımcıların film yapım sürecindeki görsel kontrolü sağlamada yeni alanlar ortaya çıkarmıştır (Rizzo, 2005:13).

Yönetmenler oyuncuları için seçtikleri kostümleri renge yükledikleri anlamlara göre belirlerler. Antonioni'nin filmlerinde kadın karakterleri için yeşil kostüm seçmesinin sebebi kadınları çağdaş yaşamda üretken varlıklar olarak görmesidir. Kırmızı renkler ise kahraman için bir dönüm noktasını, tehlikeyi işaret eder. *Kızıl Çöl* filminde Max'ın kulübesi, *Cinayeti Gördüm*'de (Blow Up, 1966) telefon kulübesi kırmızıdır. *Yolcu* (Passenger, 1975) filminde David Locke ölmek üzereyken kırmızı gömleklidir (Büker, 1991: 79-81). Bunun yanında kostüm renkleri tamamen grafik nitelikleri için kullanılabilir. *Korkunç İvan* (Ivan the Trouble, 1944) cüppeler ve pelerinlerin renkleri, dokuları ve hatta akış biçimleri birbirleriyle kontrastlık içerir. *Ucube Orlando* (Freak Orlando, 1981) filminde aynı zamanda tasarımcı olan yönetmen Ulrike Ottinger ana renklerdeki kostümleri yoğun görüntüler elde edecek biçimde cesurca kullanır. Kostümlerin dekorla birlikteliği sanat yönetiminde önemli

bir unsurdur. Yönetmenler genellikle insan figürlerini vurgulamak için, kostümleri karakterlerin ön plana çıkmasını sağlamak üzere seçerken, bunu güçlendirecek bir arka plan dekoru oluştururlar (Bordwell vd. 2020: 124).

Günümüzde siyah beyaz prodüksiyonlar tasarlamak başlı başına bir sanat ve zanaattır. Siyah-beyaz sinema döneminde özellikle Klasik Hollywood stüdyo döneminde, prodüksiyon tasarımcıları ve sanat departmanları bu konuda deneyimli olduklarından oldukça başarılı işler çıkmıştır. Renkli tasarım ile temel farklı sanat tasarımının renk spektrumundan oluşmayıp gri ölçek kullanılarak her rengin siyahtan beyaza değer skalasının oluşturulmasıyla gerçekleştirilir (Lo Brutto, 2002: 85).

Aşık Kadınlar (Women in Love, 1969) filmindeki dekor ve kostüm tasarımı, dekor ve kostümün bir filmin anlatı ilerleyişini nasıl belirlediği ve olay örgüsüne nasıl bir katkıda bulunduğu iyi bir örneğini oluştur. Filmin açılış sahnelerindeki dekor ve kostümler doygun ve tamamlayıcı renkler içerir ve sığ bir orta sınıf yaşantısını tasvir eder. Filmin orta kısımları karakterlerin aşkı keşfetmeleriyle birlikte renkler soluklaşır ve pastel tonlara bürünür. Filmin son bölümünde karakterlerin soğuyan duygularıyla renkler de tamamen soğur ve neredeyse her şey siyah-beyaz olur (Bordwell vd. 2020: 121).

2.6.2. Kamera, Işık ve Filtreler

Görüntüdeki renk, estetik değerinin yanı sıra iletişim aracıdır ve etkileyicidir. İnsanların duygularına seslendiğinden sinemada anlam yaratmada güçlü bir araçtır. Sinemada rengi etkili kullanabilmek için üç yönüne hakim olmak gerekir: Temel renk kuramı, kamera kullanımıyla ışıklandırmada rengi denetleme ve renkle görsel hikaye anlatma (Brown, 2014: 228).

2.6.2.1. Kamera

1800'lü yılların sonunda sinemayı hayatımıza sokan pelikül maddesi ışığa duyarlı gümüş taneciklerden oluşmuştur. Gümüş taneciklerin ışıkla temas eden kısımları yapısal dönüşüme uğrayarak metalleşir ve görüntüler oluşurken, ışığın değmediği taneciklerin ise süpürülüp uzaklaştırılması gerekir. Birtakım işlemler sonucunda çekilen görüntünün negatif kopyası elde edilir. Thomas Edison, George Eastman, William Dickenson'ın ilk geliştirdikleri format 35mm'dir. Filmin genişliği

35 mm'dir ve kenarlarında perfore denilen delikler bulunur. 35mm en çok kullanılan format olmakla birlikte 16mm, 8mm ve 65-70 mm olan versiyonları da vardır. 16 mm 1923 yılında Eastman Kodak tarafından geliştirilmiş olup film alanının küçük, taneciklerinin büyük ve düşük çözünürlükte olması sebebiyle sinema filmi için tatmin edici olmamış; belgesel, klip yapımı, tv gibi başka alanlarda kullanım bulmuştur. Az olmakla birlikte sinemada kullanıldığı filmler de vardır: Mike Figg's *Leaving Las Vegas* (1995), Reha Erdem *Korkuyorum Anne* (2004), Ömer Faruk Sorak *Sınav* (2006) filmi gibi. 65 mm ve daha çok gösterim formatı olarak kullanılan 70 mm üstün görüntü kalitesine sahip olduğundan dev kameralar, mercekler, büyük bütçeler gerektirir. IMAX adı verilen özel sinema formatı da 65 mm gösterim formatı kullanır. Stanley Kubrick'in *2001: A Space Odyssey* (1968), Steven Spielberg *Üçüncü Kuşakla Yakın İlişkiler* (1977), Ron Fricke *Baraka* (1992) filmleri 65 mm ile çekilmiştir (Canıklıgil, 2007: 5-7).

Dijital kameralarda film kullanılmaz, bunun yerine lensin arkasında elektronik sensör veya çip vardır. Sensörler binlerce küçük görüntü elementinden yani 'piksel'lerden oluşur. Işık kameraya girdiğinde, piksellere çarpar ve her birini elektronik yükle doldurur. Bu yükler dijital olarak çevrilir görüntü tekrar oluşturulur (*Side by Side*, 2012). Yaygın olarak yüksek Tanımlı (HD) görüntüler için iki tür sensör bulunmaktadır: Şarj bağlı cihazlar (CCD'ler) ve tamamlayıcı metal oksit yarı iletken (CMOS). Her ikisinin de avantajları ve dezavantajları vardır. Herhangi bir sensörün amacı, mercek tarafından oluşturulan görüntünün kaydedilebilmesi için üzerine düşen ışığı elektrik sinyallerine dönüştürmektir. Her pikselden çıkan elektron sayısının değerlendirilip kaydedilebilmesi önemlidir. CCD ve CMOS sensörlerinin çalışma prensipleri farklı olup CCD sensörleri genellikle yüksek kaliteli, düşük parazitli görüntülere sahiptir. CMOS sensörleri ise gölge detayında daha belirgin olup gürültüye daha duyarlıdır (Wheeler: 2009: 9). Kamera sensörleri ve sensörlerin renk oluşturma yöntemleri yeni teknolojilerle paralel olarak değişmektedir. CCD veya CMOS sensörleri gelen ışığın rengini ayırd edemediklerinden; sensöre her pikseli bir rengi duyarlı bayer renk deseni filtresi uygulanır. Böylece renkler ayrt edilebilir hale gelir (Öztürk, 2020: 69).

Dijital görüntü kalitesi sensörün boyutu, piksel sayısı ve uygulanan sıkıştırma türü dosyaları olmak üzere birkaç faktöre bağlıdır. Sonuç olarak, çeşitli dijital görüntü

kayıt formatları ortaya çıkmıştır. Dijital video (DV) olarak bilinen ilk format 1990'lardaki kullanılmaya başlanmıştır. Görüntüler oldukça düşük çözünürlükte (yaklaşık 350.000 piksel) olduğundan başarılı filmler çekilebilmesi deneyimli bir görüntü yönetmeninin sayesinde olur. 2000'li yıllarda dijital fotoğrafçılıkla birlikte yüksek çözünürlüklü (HD) video amatör veya profesyonel dijital film yapımı için tercih edilen bir seçim olmuştur. Günümüzde yaygın olarak HD video genellikle 720p ve 1080p dijital formatlarını ifade etmektedir. Sayılar ekrandaki yatay çizgi sayısını "p" ise tarama sistemini ifade eder. 720p görüntüler yaklaşık 921.000 piksel, 1080p görüntüler ise yaklaşık olarak 2.1 milyon piksel içerir. Her yeni teknoloji, daha keskin ve ayrıntılı görüntülere ve daha özgün eserlere olanak sağlamıştır. Dijital sinema olarak bilinen yeni formatlar 2K'da (genellikle 2,048 piksel veya yaklaşık 3,2 milyon piksel, 4K (4.096 piksel veya 12.7 milyondan fazla piksel olarak standartlaştırılmıştır. Dijital ham filme göre düşük maliyetli olmakla birlikte büyük miktarda veri elde edilmesi nedeniyle daha fazla depolama alanı gerektirmektedir. Bitmiş bir film 10 ila 12 terabayt (TB) veriden oluşabilir ve çekilen miktar 350 TB'ı bulabilir. Dijital sinema kameraları, 2K çözünürlük sağlayanlarla gelişmeye başlamış, 4K görüntüler ise günümüzün yaygın kullanılan çözünürlük standardı haline gelmiştir. David Fincher'ın *Kayıp Kız* (Gone Girl, 2014) filmi 6K olarak çekilen ilk ticari olmuştur. Bununla birlikte bazı projelerin çekimlerinde 16 mm, 35 mm ve dijital formatların birlikte kullanıldıkları görülmektedir. Sean Baker, *Tangerina* (2015) filminde dijital kamera kullanmış ardından çektiği *Florida Projesi*'de (*The Florida Project*, 2018) 35 mm'yi tercih etmiştir. Ancak filmin bazı sahnelerde iPhone'da çekilmiş görüntüler de bulunmaktadır. Bordwell vd'e göre ressamların yağlı boya, sulu veya akrilik gibi malzeme seçimi yapmalarına benzer biçimde film üreticileri de farklı formatlardaki görselleri bir arada kullanabilmektedirler (Bordwell vd. 2020: 13-15).

Dijital kameralarda görüntüler uzun bir ton aralığında genellikle çok keskin olup, renkler gerçekçidir. Monitör üzerinde ya da yansıtılan yüzeylerdeki görüntü üzerinde kir, örgü ya da herhangi bir resim dengesizliği yoktur. Analog görüntünün estetiğini savunanlar bunların eksikliğini hissederken Wheeler'a göre geçmişte bunlar görüntü üzerinden kaldırılmak istenen unsurlardır. Dijital görüntünün renklerin parlaklığı öykünün ruhuna göre fazla görünüyorsa bunlar filtrelerle ya da kamera içi menülerdeki seçimlerle düzenlenebilir. İşin güzel yanı tüm bu düzenlemelerin monitörde izlenip değerlendirilebilmesidir. Dijital görüntünün tek eksiği gren

eksikliğidir. Bu da post prodüksiyon aşamasında kolayca giderilebilir (Wheeler: 2009:11).

Filmden dijitalle geçildiğinde dijitalin kendine has estetiği oldukça yadırganır. Görüntü film estetiğine göre epey farklıdır; daha doygun olup farklı tonlarda özellikle parlak noktalarda (highlight) renk tonu değişimleri barizdir. Ayrıntılar için önemli olan dinamik aralık başlangıçta yetersiz kalır. 35 mm negatifi aratmayacak bir dijital görüntünün en az 4000 piksel olması gerekirken bugün bu sayının üzerine çıkmış durumdadır. 2010'da Arri Alexa dijital kamera sistemi, arkasından RED kameralar kullanıma sunulmuştur. Kameralar daha iyi teknik özelliklere daha fazla dinamik aralığına ulaşmakla birlikte film görünümünü sağlamak başka koşulları da gerektirir. Parlak ve karanlık alanlardaki detayların seçilebilmesi için kullanılan kamera, doğru pozlama, kayıt formatı, dinamik aralığın kaydedilmesinde önemli olmakla birlikte görüntü yönetmenin yaptığı çerçeve ve kompozisyon da istenen film görünümünü sağlamada önemlidir. Negatif filmin kendine has yapısı nedeniyle doygunluk ve renklerin ışık seviyeleri dijitalden oldukça farklıdır. Dijitalde kırmızı tonların parlaklığı fazla düşürüldüğünde pikselleşmeler başlarken aynı sorun negatifte yapılmış ancak dijitalle aktarılmış bir görüntüde yaşanmaz. Negatif filmde farklı ton aralıklarının farklı doygunluk seviyeleri vardır. Dijitalde negatife dair hissedilen büyük eksiklik ise grenlerdir. Ancak eklenebilecek az miktarda gren ile bu eksik kapatılabilir. Bunu yaparken de filmdeki gren görünümünü elde etmenin koşullarına uymak gerekir. Negatifte grenler rasgele yerleşir, dijital ise yapısı gereği çok düzgün ızgara şeklindeki piksellerden oluşur. Rastgelelik insan zihninde daha güzel bir izlenime sebep olduğundan filme gren katmak ve aynı etkiyi sağlamak için post prodüksiyonda katmanlarla çalışmak, overlay yöntemleri kullanmak gerekir (Öztürk, 2020: 94).

Son yirmi yılda film üretiminde çalışan profesyoneller ve sinema teorisyenlerinin de hemfikir olduğu nokta pelikülün sinemanın geçmişi, dijitalin ise bugünü olduğudur. 2013'te Kendricken'in de duyurduğu gibi Fuji film renkli- siyah beyaz pozitif film, yüksek kontrastlı pankromatik filmlerin üretimin durdurma kararı almıştır (Kendricken, 2013). Bugün bütçe, kullanım kolaylığı gibi pek çok avantajı nedeniyle dijital teknoloji sinemanın geleceği durumundadır.

2.6.2.2. Işık

İnsan gözünün görmesi için ışığa ihtiyaç duyması gibi kameranın da görüntüyü kaydedebilmesi için ışık, teknik bir gerekliliktir. Işığın estetik bir etki için düzenlenmesini ise aydınlatma olarak tanımlayabiliriz.

Aydınlatmanın tek ve doğru bir kullanımı yoktur, her yapımın kendi beklentileri, gereksinimleri doğrultusunda çok farklı aydınlatma biçimleriyle filmin duygusu ve atmosferi kurulur. Aydınlatma bir yapımın ton basamaklarını düzenleyerek duygusal içeriğini belirler, renk denetimini ve dengesini sağlar. Çerçeve içinde ön plan orta ve arka plan arasındaki ayırmamayı ve derinliği sağlar. Nesnelerin üç boyutlu görünümünü sağlayarak bütünlüğü oluşturur. Çerçeve içindeki dokuyu ortaya çıkarır. Renk dengesi ve kontrolü ışıklandırmanın temel yanlarıdır. Özel bir renk düzenlemesi gerektiren durumlar dışında aydınlatma ile temel renk dengesi sağlamaya çalışılır. Gün ışığı dengesi (5500 K) tungsten dengesi (3200K) yaygın kullanılan denge değerleridir. Işıklandırma ile sağlanan renk denetiminde 1980'lere kadar tüm ışık kaynakları hassasiyetle aynı renk dengesine getirmeye çalışılırken günümüzde kamera ve ekipman teknolojisindeki gelişmeler ve en önemlisi renk düzenleme konusundaki değişen bakış açıları, görsel zevkler nedeniyle farklı ışık kaynaklarının kullanılması yaygınlaşmıştır (Brown, 2008: 35-7).

Aydınlatma ışık ve gölge ilişkisinin düzenlenmesiyle ilgilidir. Nesnenin görüntü boyutu içindeki hacmini ve diğer nesnelerle ilişkisini ortaya çıkartan ışık değil onun yarattığı gölgelerdir. Gölgenin yüzey üzerindeki önemini anlamak için resim sanatındaki gelişimine bakmak gerekir. Resim sanatında gölgesellik ve çizgisellik olmak üzere iki üslup gelişmiştir. Batı resmi 16.yy'a kadar çizgisel iken 17.yy'da gölgeselliğe eğilim gösterir. Çizgisel üslupta nesne bütünden sert biçimde ayrılır ve ondan bağımsız iken gölgesel üslupta nesne gölgeleme ile uzamın bir parçasıdır, uzamla birleşir. Çizgisellikte sınırlar nesne ve çevresi arasında daha keskin sınırlar varken gölgesellikte figür uzamın parçası haline gelir ve bütünlüğe birleşir. Kameranın önünde yapılan aydınlatmanın amacı da aydınlık/karanlık bölgeleri oluşturmak ve düzenlemektir. Işığı bu biçimde kullanmaya **Chiaroscuro Aydınlatma** denir. Aydınlık/karanlık kontrastının öneminin azaldığı aydınlatma yaklaşımına ise **Düz (Notan) Aydınlatma** denir. Chiaroscuro aydınlatmasında konunun belli yerleri aydınlatılır diğer yerler ise görece karanlıktır, gölgelerin bu kullanımı duygusal bir

ortam yaratır. Aydınlatma özellikle üçüncü boyutu yaratmaya yardımcı olur ve görüntüye gerçekçi bir anlam kazandırır. Işıklı alanlar ve kullanılan renkler vurgulanmış olur. Chiaroscuro aydınlatması üç biçimde kullanılabilir: Cameo, Silüet ve Rembrandt Aydınlatma. Rembrandt aydınlatma zayıf bir aydınlatmadır. Arka alan özel bir önem kazanır. Anlatılmak istenen alanlar ışıklı diğer alanlar ise tamamen karanlıktır. Cameo Aydınlatması, görüntüde ilgiyi bir noktada toplar. Gölge sadece aydınlatılan konu üzerinde oluşur, arka plan ise tamamen karanlıktır. Silüet Aydınlatma aydınlık-karanlık zıtlığı en yüksek durumdadır, nesne görüntü boyutu içinden kontur durumuna düşmüştür (Kılıç, 2003:18).

Işıklandırmanın temel unsurları: Ana ışık, dolgu ışık, kontur ışık, sıyran ve çerçeve ışık, göz ışığı, ortam ışığı olarak sıralanabilir. Ana ışık, çekime konu edilen üzerindeki en temel ışıktır. Genel olarak önden olduğu farz edilmekle birlikte ana ışık yan ana, arka yan ana, çapraz ana gibi çeşitleri vardır. Genellikle konuda gölge oluşturur. Hareketli bir sahnede birden çok ana ışık kullanılabilir. Dolgu ışık ana ışığı dengeler ve çok farklı açılardan yerleştirilebilir. Kontur ışık konunun arkasından gelen ışıktır. Tam tepeden olduğunda tepe ışık olarak isimlendirilir, gerçekçi yaklaşımla yapılan filmler ışık kaynağını gösterdikleri durumlar dışında kontur ışığa nadiren başvururlar. Sıyran ışık kontur ışığa bezer konunun arkasından gelir ancak ışık yüzün bir kısmını yalar. Göz ışığı gözlerin karanlıkta kaldığı durumlarda gözler için kullanılan ek ışıktır. Ortam ışığı çevrede genel anlamda bulunup diğer ışıkların öne göre ayarlandığı yönsüz bir dolgu ışıktır (Brown, 2008: 44-47).

2.6.2.3. Filtreler

Sinematografik görüntüde ışığın rengini değiştirmek, düzenlemek için ışık önünde, lensin önünde ya da elektronik kameraların içinde filtre kullanılabilir. Filmde anlatılan öykünün gerektirdiği renk atmosferini sağlamada merceğin önüne takılarak kullanılan renkli filtrelerini çoğu sayılarla ya da bir kombinasyonla ifade edilir. Örneğin, Eastman Kodak Wratten Filtre Kataloğu bulunan 85 veya 85B gibi. Renk telafi filtreleri veya CC filtreleri sinematografide daha az kullanılsa da ana ışığın renk niteliğiyle ilgili uyuşma olmadığı durumlarda tercih edilebilir. Özellikle karma ışık kaynaklarının bulunduğu çekimlerde filtreler istenen sonucu sağlamada etkili olur. Bunun yanında cilt tonunu daha sıcak tonlara getiren, sepya ya da mercan renk efektleri sağlayan filtreler de vardır (Wheeler, 2005: 128).

Farklı ışık kaynaklarına sahip bir aydınlatmada renk sıcaklıklarını aynı değerlere getirmek için örneğin gün ışığı ya da tungsten ışığın birbirine uyumlu hale getirilmesi için de ışıkların önüne CTO veya CTB ışık filtreleri kullanılabilir (Öztürk, 2020: 19).

Hollywood'da 1920'lerden beri görüntü yönetmenleri, özellikle yakın çekimlere cazibe katmak için özellikle kadın oyuncuların yüzleri için ışık kaynakları üzerinde difüzyon filtreleri, jeller veya ipeklerle yerleştirmişlerdir. Hatta film stokları ve aydınlatmadaki modern iyileştirmelerden önce film yapımcıları, gece sahnelerini güneş ışığında mavi filtreler kullanarak gerçekleştirmişlerdir (Bordwell vd. 2020: 162).

2.6.3. Post prodüksiyon: Renk düzeltme, Renk Sınıflandırma

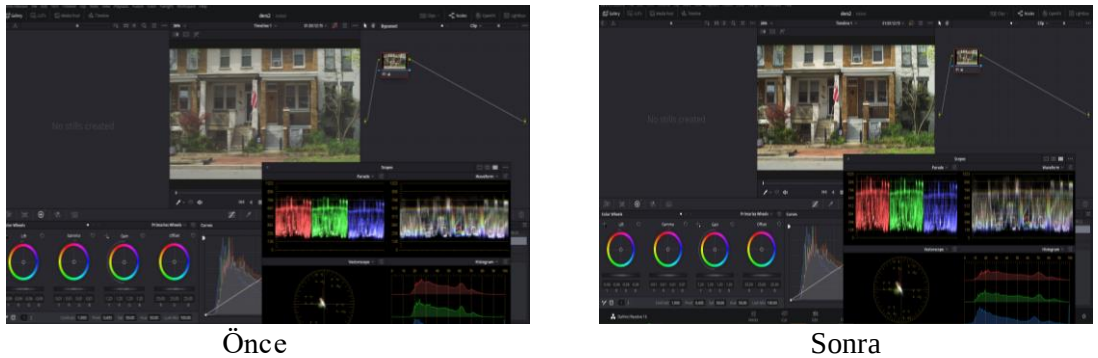
Profesyonel sinema yapımlarının çoğunda filmin renk paleti post prodüksiyon aşamasında renk uzmanları-colorist'lerden oluşan bir ekip tarafından titizlikle yapılır. Color correction renk düzeltme ve color grading renk derecelendirme olarak adlandırılan çalışma sürecinde belirli bir görsel görünüm sağlanmaya çalışılır. Geçmişte foto-kimyasal olarak gerçekleşen işlemler bugün dijital donanım ve yazılımlarla gerçekleşmektedir (Bonnell vd. 2013).

Çekimlerin zamandan kazanmak gibi pratik nedenlerle ya da konu gereği birden fazla kamera kullanılarak gerçekleşmesi, farklı zamanlardaki farklı aydınlatma koşulları altında gerçekleşiyor oluşu, çeşitli nedenlerle kamera ayarlarının düzgün yapılamaması ve kamera üreticilerinin daha yüksek dinamik aralık geliştirmek için geliştirdikleri Log C gibi teknolojik etkenlerle de renk düzeltme günümüzde teknik bir zorunluluk haline gelmiştir (Öztürk, 2017:120). Log, resimdeki her bitin değerini logaritmik olarak arttırarak kameraların daha geniş dinamik aralıkla kayıt yapabilmesini sağlayan gama ayarlaması olarak tanımlanmaktadır. Görüntü log biçiminde kaydedildiğinde her f-stop değerine farklı miktarlarda bit atandığından daha soluk görüntülerle karşılaşılır. Ancak Log formatlı görüntüler Rec 709'a dönüştüğünde daha fazla veriyi görebilmek mümkün hale gelir. Log görüntülerde özellikle görüntünün karanlık alanlarında daha fazla bit olduğundan daha çok veri barındırır. Görüntülerin soluk olması, renk düzenlemesi yapılması gerekliliğini doğurur. Ancak tüm tonal aralığı işleyebilmek için bit derinliğinin en az 10 bit olması

gerekir. Bit derinliği, görüntünün siyah-beyaz arasındaki piksel sayısıdır. Dijital görüntülerde her piksel için farklı renk sayıları vardı. Renk düzeltme, renk derecelendirme zaten bu sayıların manipüle edilmesiyle gerçekleşir. Bit derinliği değeri ne kadar yüksek olursa o kadar renk bilgisinin olması anlamına gelir, bu da renk düzenlemesinde daha fazla manipülasyonu mümkün kılar. Kaynak görüntünün renk derinliği ise kameranın kaydettiği görüntü formatına göre değişir (Öztürk, 2020: 22,146).

Renk düzeltmede sıkça yapılan işlemlerden biri yanlış Kelvin değeri kullanımından kaynaklanan görünümü gidermektir. Bunun için resimdeki renkler ya sıcak ya da soğuk renklere doğru yönelmesini sağlayacak araçlar kullanılır. Düşük ışık veya patlamış ışıklı görseller yazılım üzerinde Gain (kazanç) değerlerinin normal seviyelere getirilmesiyle dengelenebilir. Düşük ışıpta çekilmiş planlara ışık sağlamak için yapılan ayarlar bazen resim üzerinde aşırı Grain (tanecik – kumlama) gibi sonuçlara neden olabilir. Böyle olduğu takdirde yazılımın noise temizleme araçları kullanılır. Noise araçlarının aşırı kullanımı resimde flulaşmaya neden olabilir (Kardaş, 2016) Renk düzenlemede yapılan her ayar, her araç kullanımının fazlası görüntüyü olduğundan kötü hale getirebilir, her aracın istenmeyen yan etkileri olabilir. Öztürk’e göre color correction temelde görüntünün belli standart özelliklere getirilmesi işlemidir. Bu aşamada siyahların daha siyah, beyazların ise olması gerektiği beyazlıkta olması sağlanır. Bu düzenleme “waveform scope” göstergesi kullanılarak ve gözlemlenerek yapılır. İnsan gözü ışık değişimine duyarlıdır görme duyusu en iyi göreceği biçimde yapılır. Ancak kameralar bu teknolojiye henüz ulaşmadığından özellikle gün ışığının kullanıldığı çekimlerde ışık değişimiyle planlar arasında meydana gelebilecek farklar renk düzeltme color correction aşamasında ortadan kaldırılır (Öztürk, 2018:124).

Şekil 2.30. Color Correction, Scopes, Black Magic Design, Da Vinci Resolve



Renk düzeltme genellikle iki farklı işleme ayrılır: Birincil (Primary) ve İkincil (Secondary) renk düzenleme. Birincil renk düzenleme resmin genel ton, kontrastı, renk dengesini sağlamaya yöneliktir. İkincil renk düzenlemesi ise görüntü üzerinde seçili alanlar üzerinde vektörler yardımıyla işlem yapılmasıdır. Pratikte bu birbirinden farklı iki sürecin ne zaman başlayıp ne zaman bittiği coloristin bir süreçten diğerine ne zaman harekete geçtiği görüntünün ihtiyaçlarına ya da istenen etkiye göre değişir. Bununla birlikte ilk adım her zaman görüntünün tonal aralığının değerlendirilmesi ve bununla ilgili sorunların tespit edilmesidir (Hulfish, 2008: 31).

İkincil (Secondary) renk düzeltmede sıkça kullanılan araçlar vardır: HSL Qualification, Power Windows, Curves eğrileri gibi. HSL Qualification aracıyla, görüntünün istenen bölümünün belirli bir renk aralığı izole edilir ve seçilen piksellerin rengi, kontrastı, ışığı ve kelvin derecesi değiştirilebilir (Hurkman, 2014: 289).

Şekil 2.31. Qualification, Qualifier Aracı



Kaynak: The original image, an HSL Qualification matte, and the resulting secondary color correction, Color Correction Handbook: Professional Techniques for Video and Cinema, Hurkman A. V. Peachpit Press S. 290

Color curves aracı renk dengesi kontrolünü sağlayan görüntünün renk bileşenlerini ayrı ayrı müdahale edilmesini sağlayan bir araçtır. Rengin tonunu, doygunluğunu, ışık değerini değiştirme özelliği vardır. Renk tayfının bölümleri boyunca kontrol noktaları yerleştirerek görüntünün renk bileşenlerinde yumuşak veya keskin değişiklikler yapmaya izin veren güçlü ve kullanımı kolay olduğundan coloristler için pratik bir yöntemdir (Hurkman, 2014: 250).

Şekil 2.32. Curves, Black Magic Design, Da Vinci Resolve



İkincil renk düzeltme yöntemlerinden biri vinyet (vignette) veya noktasal (spot) düzeltmedir. Bu araç Da Vinci Resolve yazılımında “Power Windows” ismiyle kullanılır. Terim adı değişse de aracın temel mantığı belirli bir coğrafi bölgenin düzeltilmesinin sağlanmasıdır. Genellikle geometrik şekiller kullanılsa da kullanıcı tarafından çizim aracıyla istenen bölge oluşturulabilir (Hulfish, 2008: 164).

Şekil 2.33. Power Windows, Black Magic Design, Da Vinci Resolve



Color Grading ise Color Correction'dan farklı bir amacı ve işlevi karşılar. Color Grading teknik bir işlemten farklı olarak hayal gücü ve renk kullanımında sınırların olmadığı bir çalışmayı işaret eder. Filmin gerektirdiği atmosfer, duygular,

oluşturmaya yönelik renklerin psikolojik etkileri devreye girer. Her filme özgü farklı araçların kullanıldığı sinematografinin önemli bir parçasıdır. Color Grading aslında çekim öncesinde başlar, oyuncunun giyeceği kostüm planlamasında, dekor tasarımında color grading düşünülerek planlanması daha iyi sonuçlar alınmasını sağlar (Kardaş, 2016). İdeal bir çalışma biçiminde Colorist ekibe projenin başında dahil olur ve çekim sürecini takip eder. Ön hazırlık aşamasında senaryoyu okuyarak renkle ilgili görüntü yönetmeni ve yönetmene verimli ve iyi bir iş akışı için öneriler getirebilir. Çekim aşamasında kullanılmak üzere görüntü stilleri LUT'lar oluşturabilir. DIT (bellek kartları/magazinleri en uygun şekilde formatlayıp, post-produksiyonda gerekli olan eksiksiz metadata bilgisiyle birlikte kamerada kullanıma hazır duruma getirilmesini sağlayan kişi) ile birlikte filmlerin renklerini düzenler. Çekim sonrasında colorist kurgusu bitmiş filmi, kullandığı yazılım üzerinde renk düzenlemeye hazır hale getirir. Görüntü yönetmeni ve yönetmenle birlikte kendi bilgi birikimleriyle filmin renk tasarımını gerçekleştirir. Başarılı bir tasarım için coloristin güncel ve geçmişe ait renk stilleri, trendleri hakkında bilgi sahibi olması önemlidir. Renk uzmanı/coloristin şu konularda bilgi sahibi olması yaptığı işin niteliğini önemli ölçüde etkiler: Renk teorisi, resim ve sinema tarihinde kullanılan renkler ve akımlar, fotoğrafçılık, film stokları, sensitometri, kameralar, ışık bilgisi, lensler optik ve mercek bilgisi, dijital kayıt teknolojileri, renk yönetimi, ekran kalibrasyonu, noise ve grain yönetimi gibi (Öztürk, 2018:121).

Dijital teknoloji sonrası değişen iş akışları ile renk düzenlemede post-produksiyonun ağırlığı artmıştır. Renk düzeltme ve renk derecelendirmek sanatı ve bilimine ilişkin farkındalığı bu alandaki ustalaşmayı arttırılması amacıyla 2016 yılında Colorist Society International (CSI), kurulmuştur. CSI, yalnızca renk uzmanlarının profesyonel başarılarını iletmeye ve onurlandırmaya adanmış ilk profesyonel topluluktur. Toplulukta colorist'ler, DIT' uzmanları, telesine operatörleri, renk zamanlayıcıları, son işlemciler, restorasyon sanatçıları ve renk bilimcileri bulunur (Shaw, 2018).

2.7. Sinemada Renklerin İşlevsel Kullanımı

Yönetmenler ve onun anlatmak istediğini hayata geçiren tüm sinemacıların amacı, yaşamın yarattığı izlenimi bir biçimde taklit etmek değil tıpkı bir ressamın yalnızca doğal rengi tuvalinde yeniden üretmek için çalışmayacağı gibi yaşamı

yeniden yaratarak sunmaktır. Sanatçılar bilinçli veya bilinçsiz olarak bir seçme ve sunum süreciyle gördüklerini kendi yaratmak istedikleri anlamlara göre şekillendirirler (Stephensen vd. 1989: 169). Sinemada renklerin farklı işlevlerde kullanımı çok daha derin katmanlı anlamların yaratılmasına olanak tanır. Herbert Zettle “Sight Sound Motion Applied Media” kitabında sinemada renk kullanımının üç temel işlevde belirlendiğini ifade eder: Bilgi verme, kompozisyon yaratma ve etkileycilik işlevi. “Türk Sineması’nda Renk Tasarımı” başlıklı çalışmamızda incelenen filmler de Zettle’ın bölümlediği başlıklarda incelenmiştir.

2.7.1 Bilgi Verme İşlevi

Renkler görüntüde gerçek dünyanın bir benzerini yaratmakla kalmaz, görüntüdeki nesneleri tanımlar, diğerlerinden farkını ortaya koyarak belli kodlar oluştururlar: kırmızı gül, sarı elbiseli kız, mavi paltolu adam gibi. Bu kodlar seyirciye patlamakta olan bir bombanın kırmızı mavi kabloları gibi bazen tehlikenin habercisi bazen de büyük bir aşkın işareti olabilir. Rengin bilgi işlevini sağlamasının temel gerekliliği bir rengin diğerinden farkının belirgin kılınmasıdır. Zettle’a göre kültürden kültüre değişen öğrenilmiş renklerin sembolik anlamları filmlerde bilgi verme amaçlı olarak kullanılırlar. Renk ölümü, doğumu, nefreti, inancı sembolize eder. Monokromatik renk paletlerinde bilgi verme işlevini sağlamak ancak parlaklık ve ton değerlerinin görece açıklık ya da koyuluğuyla sağlanabilir (Zettle, 2011: 71-2).

Renklerle film öyküsünde yer alan karakter, mekan, obje ve olaylar arasında kurulan ilişki ve bu ilişkinin seyirciye bildirilmesi renk tasarımının bilgi verme işlevini yerine getirir. Örneğin filmde belli renkleri giyen karakterle rengin sembolik anlamı arasındaki ilişki seyirciyi bilgilendirir. Ya da karakterin kostüm renginin film öyküsü içinde geçirdiği dönüşüm karakterin de yaşadığı değişimi ve dönüşümü ifade edebilir.

2.7.2. Kompozisyon Yaratma İşlevi

Zettle’a göre renklerin kompozisyon yaratma işlevi, renklerin bileşimsel işlevidir. Etkili bir renk kombinasyonunda seçimler rasgele değildir. Genel olarak hedef uyum yakalamak olduğundan uyumlu kombinasyonlar tercih edilir. Diğer görsel sanatlardaki özellikle resim sanatındaki renk harmonileri ve şemaları sinemada da uygulanır. Beyaz perdedeki renkler tıpkı tablolarındaki renkler gibi belli alanları tanımlar, bazı alanları vurgularken bazı yerlerin de önemini azaltır. Odak noktası

olarak seçilen bir rengin yanına dengeli bir görünüm vermek için dağıtılan resimsel kompozisyon için belli renkler ve renk kombinasyonları seçilebilir. Seçilen renkler yaratılan kompozisyonla istenen enerjiyi ortaya çıkarır. Renk enerjisi renklerin doygunluk seviyesiyle belirlenir. Geniş set alanlarında sahne tasarımcıları tarafından genellikle tercih edilen renk şeması geniş set alanların düşük enerjili yani doygunluğu düşük renklere getirdikten sonra yüksek enerjili aksesuarlarla örneğin parlak perdeler, yastıklar, döşemeler ve çiçeklerle istenen alanları vurgulamaktır. Tersine arka planı yüksek enerjili bir renge boyandığında insan gözü yüksek enerjili renklere karşı korunma için kendini korumaya alır (Zettl, 2011: 73).

Renk şemaları renk tekerleğinin belli bir alanın ele alınmasıyla ya da tekerlek üzerinden birbirini dengeleyecek renklerin seçilmesiyle oluşturulabilir. Yönetmen Wes Anderson sakinleştirici renk şemaları oluşturmak için birbirini dengeleyen tamamlayıcı renklere başvurur. Kırmızı-yeşil, sarı-mor gibi. Benzer biçimde üç renk uyumu renk tekerleğinde bulunan renklerin eşit mesafede olanlarının seçilmesiyle elde edilir. Renkler bazen de uyum yaratmak için değil bir rengin göze çarpması uyumsuzluk hissi yaratması için de kullanılır. Uyumsuzlukla mizansende yer alan karakter nesne ya da mekan üzerinde farklılıklar öne çıkarılır, kontrast yaratılır. Amaç izleyicinin dikkatini renkle vurgulanan öğeye çekmektir. Bazı görüntü yönetmenleri ve yönetmenler için, film boyunca tek bir renk veya renk paleti hakim olabilir (Hoser, 2018: 345).

Çalışmada renklerin kompozisyon yaratma işlevi başlığı altında seçilen filmlerde sahnelerle göre değişen tamamlayıcı (complementary) renkler ve bölünmüş tamamlayıcı renk şeması, üçgen ve dörtgen renk şeması (triads and tetrads), benzer renkler renk uyumu, monokromatik renk şeması, soğuk ve sıcak renkler şeması, uyumsuz renkler şemasından hangilerinin kullanıldığı çıkarılmaya çalışılmıştır.

2.7.3. Etkileycilik İşlevi

Johnson'a göre seyirciler filmlerdeki renkleri gerçek hayatta gördüklerinden farklı yorumlarıyla gördüklerinde daha güçlü tepkiler verirler. Filmde görülen rengin gerçek hayatta düşünmedikleri anlamlarla karşılaşmaları ve kullanılan renkler arasındaki ilişkiyi kurmak zorunda kalmaları filmin etkileyciliğini artırır (Akt. Çelickan, 1994:145).

Renklerin etkileycilik işlevi seyirciyi belirli bir şekilde hissettirmeyi sağlamada önemlidir. Filimde kullanılan bir nesnenin, asıl niteliğini anlatır. Örneğin, herkesin en sevdiği spor arabayı hayal ederken seçtiği araba rengi birbirinden farklıdır. Bu renk kırmızı, siyah, gri veya belki gümüş renk olabilir. Yüksek enerjili kırmızı, arabanın gücünü, hareketliliğini ve sürüş keyfini ifade ederken, düşük enerjili renkler, sessiz zarafeti yansıtır. Ya da objektif, tarafsız adli faaliyeti anlatacak bir mahkeme salonu için koyu, sıcak kahverengi veya nötr kirli beyaz görünüm parlak, çok doygun bir kırmızıdan daha doğru bir seçimdir. Renkler etkileycilik işleviyle öyküye heyecan, drama katar ve bir ruh hali oluşturmaya yardımcı olur. Bu işlevde renklerle bir dünya kurmaktan daha ileri bir adım atılarak anlam yoğunluğu elde etmek amacıyla renklerin manipüle edilmesi söz konusudur (Zettl, 2011: 74-75).

Ünlü görüntü yönetmeni Roger Deakins renk tasarımı için *“Renklerin güzel görünmesini sağlamak kolaydır, ancak hikayeye hizmet etmesini sağlamak daha zordur”* demiştir. (Deakins’den akt. Hoser, 2018 :341). Renklerin etkileycilik işlevinde yaratılan atmosferle izleyicinin ruh halini yönlendirilmesi, renklerin psikolojik etkisinin öne çıkması söz konusudur. Renk bağlamına göre kullanılan diğer görsel ve işitsel bilgilerle bir anlam kazanır. Örneğin kırmızı tutku, arzuya karşı nefret ya da zulüm gibi güçlü tepkiler yaratmakla birlikte bağlamı içinde anlam kazanan herhangi bir şeyi belirtmek için de kullanılabilir. Ya da bir rengin kendisi ya da ton basamakları farklı anlamlar çıkarmak için değiştirilebilir (Hoser, 2018 :343). Hurkman’a göre örneğin, pek çok insan turuncu/kırmızı tonlarının yüksek enerjili renkler olduğunu kabul eder. Bir sahnede sıcak renklerin kullanılması, sarı aydınlatmanın tercih edilmesiyle koyu ve mavi tonların kullanıldığı, soğuk mavi aydınlatmanın etkileri çok farklı olacaktır. Filmin tümüne ya da belli bir sahneye uygulamak üzere belli bir amaçla seçilen renk tonunun uygulanmasıyla sahnenin duygusal atmosferi belirlenebilir (Hurkman, 2014: 186).

Toparlayacak olursak, renklerin etkileycilik işlevinde renklerin psikolojik etkilerinden yararlanılır. Buna göre belirlenen renklerin öyküdeki karakter, kostüm, makyaj ve mekan üzerinde kullanılması, tüm filme ya da sahneler uygulanacak genel renk tonunun seçilmesi, ışık ve gölgenin yönlendirilmesi, renklerin doygunluk ve parlaklık derecelerinin manipüle edilmesi renklerin etkileyici işlevde kullanılmasını sağlar. Çalışmada renklerin etkileyici işlevi başlığı altında seçilen filmlerde belli

duyguların uyandırılması, anlatımın pekiştirilmesi amacıyla başvuru renk düzenlemeleri betimlenmiştir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI'NDA RENK TASARIMI

3.1. Türk Resim ve Geleneksel Sanatlarda Renk

Görsel ve işitsel bir sanat olan sinemanın zerafeti Mükerrerem'e göre görüntü düzenlemesinden başlar. *“Görsel sanatlarda gösterilen eylem, karakter ve nesne ne kadar önemli olursa olsun; dikkatlerin eser boyunca, eserin üzerinde tutulabilmesi büyük ölçüde nasıl gösterildiğine bağlıdır”* (Mükerrerem, 2012: 12). Sinema temel olarak görüntülere dayalı bir anlatı tekniği olarak var olmuştur. Görsel anlatının başarısı ise belli kurallara, düzenleme araçlarına başvurulmasına bağlıdır. Sinema dili, farklı ülkelerde farklı olarak biçimlenmiştir. Nasıl ki her çağ kendi anlatım araçlarını ortaya çıkarmışsa her toplumun siyasi, dini, ideolojik ve kültürel yapılanmasına özgü film dili ve anlatım biçimleri oluşmuştur.

Birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış Anadolu topraklarında Türkler, geçmişten beri sürdürdükleri kitap kabı, tezhip, minyatür, hüsn-i hat, ebrû, katia gibi kitap sanatları, taş ve ahşap üstü bezemeler, çini, metal işlemleri, kalem işi, metal işleri, tekstil dokuma ve işlemler gibi geleneksel sanatlar ortaya koymuşlardır (Karagöz, 2011: 8).

Resim aracılığıyla görsel dilini, köklü bir roman geleneğiyle öykü anlatımını bir araya getiren Batı, sinematografik anlatının temel biçimini oluştururken: Anadolu'da yüzyıllar boyunca sürüp giden bir sözlü-anonim anlatım biçimleri var olmuştur. Büyük kısmı 20.yy'a kadar yalnızca sözlü olarak aktarılmış mitolojik öyküler, masallar, şairler ve hikayelerin Anadolu-Türk kültüründe önemli bir yeri olmuştur (Adanır, 2012: 131). Güler yüz'e göre bugün Türk Sanatı çok zengin bir toplumsal üsluba sahip olsa da halk sanatı olarak kalmıştır. Türk filmlerinin konusu öyküdeki neden-sonuç ilişkileri kilim ya da oya motiflerinin birbirine tutturulması gibi parça parça olaycıkların yarattığı etkileşimlerle oluşmaktadır. Türk sinemasındaki insana ilişkin her türlü duygu, tepki ve davranışların birtakım basmakalıp ve yüzeysel olarak anlatılmasının kökeni Orta Asya'daki toplumsal, siyasal koşullar nedeniyle konar-göçer toplumsal düzene kadar dayanır. Batı'da yerleşik hayat koşullarındaki toplumlar doğayı gözlemleyip doğayı taklit ederek üretkenliği ve yaratıcılığı sağlamışlardır. Türk kültürü ise konar-geçer bir hayatın sonucu olarak kalıcı eserler

oluşturamamış, sanat ürünleri de doğal nesnelerin taklitleri değil soyut fikirlerin ifadesi olarak kalmıştır. Karagöz oyunları, kilim motifleri gibi gösteri ve ifade sanatları gerçekliği yeniden oluşturma çabasında olmamış ve geleneksel Türk sanatı iki boyutlu bir sanat olarak kimliklenmiştir. (Güleryüz, 1996: 50-53).

Seyirci, sinema için belirleyici bir faktördür ve seyirci filmlerde kendine dair anlatılar bulmak ister. Türk sinemasının geçmişine bakıldığında Yeşilçam'ın bunu sağlayabildiği söylenebilir. Yeşilçam sinemasının toplumda yarattığı seyir alışkanlığı seyircinin kimliğiyle kültürüyle bir bütünlük sağlayabildiğinin en büyük kanıtıdır. Türk toplumunun kültürel yapısı, kökeni sözlü kültüre dayanır. Geleneksel sözlü kültür anonim olup genel geçer kalıplara ve değerlere soyutlamalara dayanır ve Batı'nın sistematığından farklı olup daha çok Asyalı özellikler taşır. Bu nedenle Türk sinemasına tiyatro, roman, öykü tekniği mantığı ile yaklaşımdan çok, sinemada geleneksel kültürün masal dünyası mantığının izini sürmek daha doğru bir yaklaşım olabilir (Ayça, 1992: 124).

Sözlü kültürde, edebiyat eserlerinde yüzümüzü güldüren dil ve anlatı geleneğinin, görüntü dilini kullanan sinemaya olumsuz etkileri olmuştur. Özön'e göre dram sanatı olarak algılanan Karagöz, Ortaoyunu hatta meddahlık dram sanatı olmayıp anlatı sanatıdır. Karagöz, Ortaoyunu gibi sanatlardaki karakterler belli kalıp tiplerdir ve dram kahramanları olmayıp anlatıcı rolündedirler. Görüntü dilinin ağır basması gereken bir sanat olan Türk sinemasında söze dayanan konuşmaların büyük yer tuttuğu filmler ortaya çıkmaktadır. Bunun böyle olmasında izleyicinin de payı vardır. Sözlü kültürle yoğrulmuş izleyicinin bu yapımlara ilgi göstermesi Türk sinemasındaki bu eğilimi güçlendirmiştir (Özön, 1995: 81). Türk kültür hayatında yerli filmlerin büyük ağırlık taşıdığı yıllar Abisel'in tanımıyla 1960-1975 yılları olarak belirlenebilir. Bu dönem sineması hem ekonomik bir faaliyet olarak hem de popüler kültür biçimi olarak belirleyicidir. Bu yıllarda seyircinin filmlerden beklediğini bulmuş, Türk sineması halkın tek eğlencesi olarak gereğini yerine getirmiş ve karşılığını almıştır. Beğenilmiş, tutulmuş formüller yıllar içinde sinemacıların ekonomik anlatım geliştirmelerini sağlamıştır. Pek çok şey görsel uyulaşımalarla anlatılmış, bazı sinematografik teknikler formül haline getirmiştir. Örneğin Sarıyer sırtlarıyla Belgrad Ormanlarının görüntüleri aşıkların buluşmaya geldiklerini anlatır. Bu tarz kullanımlar olayların özetlenmesine yardımcı olmakla birlikte görüntüyle

anlatılması zor olan duygular, düşünceler ağdalı bir üslupla yazılmış diyaloglarla anlatılır (Abisel, 1994: 186). Adanır'a göre de Türk sineması görselle işitsel arasındaki dengeyi sağlayamamıştır. Zaman zaman üretilen istisnai ürünler dışında öyküsel akış diyaloglar üzerinden gider. “*Türk filmlerini çoğu kez radyofonik oyunlar gibi algılamak mümkündür*” (Adanır, 2012: 167).

Yeşilçam sineması Hollywood anlatı gelenekleriyle İslami görsel geleneklerinin birleşiminden oluşan melez bir sinema olarak tanımlanabilir. Ses'in kullanım tarzı, düz aydınlatmaya başvurulması ve film kişilerinin ağırlıklı olarak cepheden alınmasıyla minyatürleri çağrıştıracak bir estetik düzenleme yaygın biçimsel kullanımlardır (Erdoğan, 2004: 181).

Onaran, “Tür Sinemasında Anlatı Üstüne Deneme” isimli çalışmasında 1960-1990 arası popüler filmlerle politik filmlerden seçilen elli filme dayanarak sinemamızdaki anlatı özelliklerini ortaya koymuştur. İncelediği 50 filmin Türk sinemasını temsil etmeyeceğini, çalışmasının bundan sonraki çalışmalara örnek olması dilediğini belirtmiştir. Onaran'a göre diyalogların ağırlıklı olduğu filmlerden birine olabilecek en iyi örneklerden biri üç kahramanın gölün ortasındaki duvarın üstünde yürüdükleri *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982) filmidir. Bu sahnede sözlü anlatımın ağırlığı, görsel olarak iyi tasarlanmış olan sahnenin etkileyciliğini azaltmıştır. Onaran'ın *Prences* (Sinan Çetin, 1986) filmi ve *Gece Dansı Tutsakları* (Mahinur Ergun, 1988) filminde de benzer özellikler görmüş *Gece Dansı Tutsakları* filminde sözlerle görüntülerin, ya da olayların anlattığı karakter özellikleri ile diyalogların birbirini tutmadığını ifade etmiştir. Onaran'a göre yönetmenlerin söylemek istediklerini sözle değil görüntüyle anlatmayı seçtiği filmler de vardır: *Umut* (Yılmaz Güney, 1970), *Sürü* (Zeki Ökten, 1978), *Av Zamanı* (Erden Kıral, 1988) filmleri gibi. Türk sinemasında görüntüyle ifade edilen en iyi kavramlardan ıssızlık, bırakılmışlık ve yalnızlık başta gelir. *Umut* filminde ölen atın ıssız bir yerde bırakılması, *Sis* (Zülfü Livaneli, 1988) filminin sonunda baba ve oğulun kapana kısılmışlık duygusu uyandıran puslu bir atmosferdeki sokakta yürümesi, *Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen, 1985) filminde kişilerin kalabalık içinde yalnız ve çaresiz kalmaları görüntülerle anlatılmıştır. Azınlıkta olduğu bu örnekler dışında filmlerde anlatılmak istenen her şey sözle anlatılmaktadır. Görüntü sadece öyküye hizmet etmek gibi işlevsel bir kullanımla var olmaktadır (Onaran, 119-120).

Birçok önemli medeniyete ev sahipliği yapmış Anadolu topraklarına göç eden Türkler, Orta Asya'dan getirdikleri kültürel birikimleri, Anadolu ve İslami geleneklerle birleştirmiştir. Böyle bir kültürel altyapının sonucu olarak Türk sineması Sözen'e göre hem Doğu hem de Batı özellikler göstererek sözel yapılı bir sinema dili oluşturmuştur: "*Seyirlik geleneğinin Türk Sinemasına etkileri küçümsenmeyecek kadardır. Bugün Türk Sinemasında modern meddahlık yapan ve 'anlatıcılıktan' sinemaya geçmiş senarist ve yönetmenlerin yaptıkları filmlerde sözel yapıya dayanan anlatılar kurması ve bunun da en büyük ve en çok seyirci çekmesi tesadüf değildir*" (Sözen, 2009: 51).

Buğdaylı (2015) çalışmasında Sözen'in iddiasına Türk seyircisinin yüksek gişe sayılarıyla rağbet ettiği Cem Yılmaz, Şahan Gökbar, Ata Demire filmlerini örnek verir. Günümüzde söz ağırlıklı sinema dili geleneğini devam ettiren filmlerden biri olan Eyvah Eyvah II (Hakan Akgül, 2011) filmini örnekleyen Buğdaylı incelediği sahnede, Hüseyin (Ata Demire) ve Firuzan (Demet Akbağ) kayboldukları sırada sığındıkları bir evde yaşayan yaşlı adam onları yemeğe davet eder. Yaşlı adam sofrada ölmüş karısı için de yemek servisi açmıştır. Sahne başında yaşlı adam kendi kendine konuşarak içinde bulunduğu durumu anlattığı halde karakterlerin diyaloglarında bu bilgiler tekrar edilmiş, tüm sahne diyaloglar üzerine yaslanmıştır. Sahnenin ışıklandırmasında baş karakterler çok iyi aydınlatılmış olup; mizansen içinde bu aydınlatmayı gerçekçi kılacak ışık kaynaklarının bulunmadığı görülmüştür. Sahnede gerilimin arttığı yerlerde kamera ya da ışıkla ilgili herhangi bir anlatım yöntemine başvurulmamış, gerilimi yansıtmak için yalnızca müzik kullanılmıştır (Buğdaylı, 2015: 105-106).

Türk sinemasında görselliğin ikinci plana atılıyor gibi görünmesinde sözlü kültür geleneğinin güçlü olmasının yanında görsel anlatı araçlarının Batı'dan farklı olmasının farklı anlatım biçimleri geliştirilmesinin de payı büyüktür. Türk geleneksel sanatları içinde İslamiyet etkisiyle resimden uzak durulmuş, minyatür yüzyıllarca resmin yerini almıştır. İslamiyet'in etkisiyle resim Batı sanatında tuvalle işlenirken Türk sanatında minyatür resim sanatının yerini tutmuştur. Minyatürler kitapları süslemek ve yazılanları açıklamak için resmedilmiştir (Dabanlı, 2017: 120).

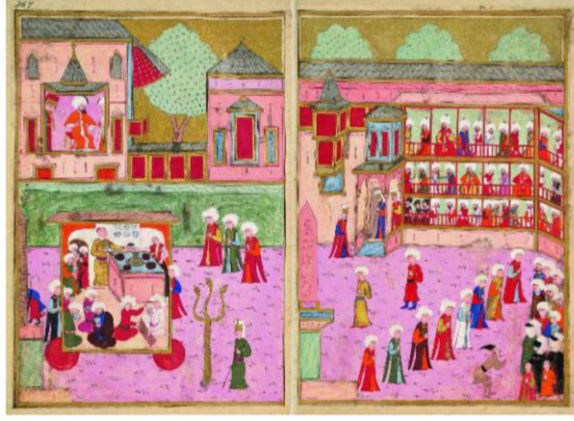
Türklerde resim ve minyatür sanatlarının ilk örnekleri Orta Asya'daki ilk tarihlenmelerine (M.Ö. 4500) kadar gider. 19.yy.'ın ilk yarısında arkeolog ve

tarihçilerin Orta Asya topraklarında yaptıkları araştırmalar resim ve minyatürün Orta Asya Türk sanatı olduğunu ortaya koymuştur. M.Ö. I. yüzyıldan. M.S. 13. yy.'a kadar Orta Asya'da farklı devletler kurarak varlık göstermiş Uygur Türkleri güzel sanatlar özellikle resim ve minyatür sanatında önemli eserler vermişlerdir. Türk resim sanatı Maniheizm, Budizm ve İslâm dinleri çerçevesinde varlık göstermiştir (Binark, 1978: 273-274).

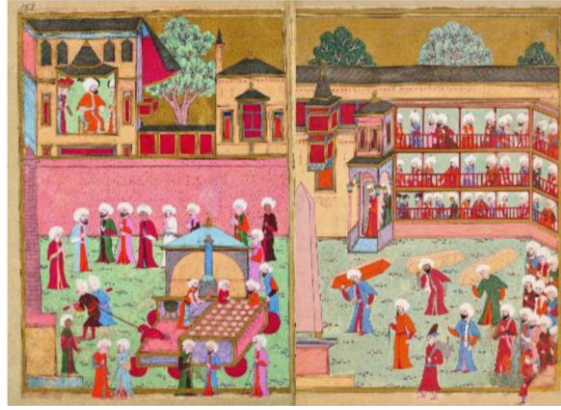
İslam dininin kutsal kitabı Kur'an-ı Kerim'de resim yapılmasını yasaklayan kesin bir emir olmamakla birlikte çeşitli dönemlerde farklı biçimlerde yorumlanan ayetler ve tasviri yasaklayan hadisler nedeniyle Batılı anlamda resim sanatının gelişmemiş, tasvir sanatına ilişkin tutum dönemler içinde farklılık göstermiştir. Örneğin erken dönem İslam sanatında bazı yapılarda ve duvar resimlerinde figürlere rastlansa da güçlü saray çevresinin desteklediği minyatür sanatı 19.yy'a kadar egemen resim türü olmuştur (Renda, 1997: 1262).

Türk minyatür sanatının çizgi, renk ve kompozisyon kullanımı kendine has özellikler taşır. Resimde sağlanmaya çalışılan üç boyut yerine figürlerin üst üste sıralanması tercih edilmiş, geri planda kalması gereken figürleri küçülmüşler, renk ve desen zenginliğini kaybetmişlerdir. Orta Asya duvar resimlerinde kullanılan toprak kırmızısı, lâl, mavi, yeşil, mor, portakal sarısı, pembe ve kahverengi Osmanlı devri Türk minyatüründe de kullanılan renkler olmuştur (Binark, 1978: 278). Minyatür sanatçısı yani "nakkaş" nesneler ya da canlıları doğadan soyutlayarak dekoratif hale getirirler. Ağaçlar yan yatabilir, atlar mavi, tepeler eflatun, gökyüzü altın yıldız rengine boyanabilir. Görünen doğayı gerçek haliyle resimlerine taşıyan Batılı ressamların tersine eserlerini gerçeklikten bağımsız bir biçimde tasarlamışlardır (Renda, 1997: 1262). Nakkaşlar eserlerinde ağacın yaprakları, kişilerin kirpiklerine kadar modelin tüm detaylarını resmetmekle birlikte gerçekçiliği sağlayacak perspektif kurallarından uzak durmuşlardır. Eserlerde amaçlanan doğayı şekil ve renklerle ifade etmek, şekillerin düzenlenmesi ve renklerin ahengiyle sağlanan bir estetikdir (Arseven'den akt. Boran, 2000: 6). Türk minyatür sanatında günlük hayat, büyük olaylar, bayramlar, şenlikler canlı renklerle dile getirilir. Renklerden özellikle kırmızı, mor ve turuncu diğer renklere göre daha çok kullanılır (Boran, 2000: 11).

Şekil 3.1. Minyatür Kahvehane



Şekil 3.2. Minyatür Ekmekçiler



Kaynak: Kadriye Tezcan Akme Mehmet, Minyatürlerin Sanat Tarihi Eğitiminde Kullanılması: Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Surmaneme-i Hümayun Örneği, International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 10/14 Fall 2015

Minyatür de halk resmi de Özön'e göre zayıf bir resim anlayışı olarak yaratıcıları ve alıcıları bakımından sınırlı, dar bir çevrede kalmıştır. Ustadan çırağa geçen bir sanat olan minyatür ve halk resmi doğacı ya da gerçekçi eğilimler içermeyip sanat akımı anlamında değil dini anlamda soyut özellikler taşıdığından sinemanın görüntü dilini beslemekten uzaktır. Bu kökenleri resim geleneğine dayanan Batı sinemasını Türk sinemasından ayıran önemli bir farklılıktır (Özön, 1995: 81).

Matbaanın gelişi minyatürlü el yazması kitap yazımının giderek azalır. 18.yy'ın ikinci yarısından itibaren minyatür tekniğinde önceleri tutkallı boyalarla üst üste yüzeyler olarak gerçekleşen boyama işlemi yerini artık ışık-gölge kullanımına da yer veren sulu boya tekniğine bırakır. Boyama tekniğinin değişmesi, iki boyutlu bir resim sanatı olan minyatürde üçüncü boyutun sağlanmaya çalışılması 19.yy Batılı

anlamdaki Türk resim geleneğinin erken dönem çalışmalarını oluşturur (Renda, 1997: 1271).

18. ve 19.yy'da saray yaşamında başlayan politikadan ekonomiye, askerlikten hukuka kadar her alandaki yenileşme ve dönüşüm hareketleri etkisini Türk sanatında da gösterir. Resim sanatının Osmanlı İmparatorluğu'nun sanat dalları arasına girmesi Saray'ın ilgisi ve teşvikiyle gerçekleşir. Bilim çağını başlatan bu atılımlar resim ve heykel sanatının Türk sanat tarihi içinde var olmasını sağlayan önemli gelişmeler olurlar (Giray, 2009: 2).

Batı'da 1800'lerin ortalarında başlayan Empresyonizm akımı Türk ressamların eserlerine yansımaları 1910'lardan sonra olur. Dabanlı'ya göre Türk ressamlarının yapıtlarında renkler her ne kadar varlık gösterse de biçimsel bir öge, bireysel özgünleşme aracı olarak belirgin bir işlev kazanamamıştır. Bunun böyle olmasında resim sanatının Türk sanatları içinde görece yeni bir sanat olması, 1960'lara kadar resamlara altyapı kazandıracak görsel vizyonu geliştirecek olanakların yoksunluğu gösterilebilir. Yine de Türk ressamlar Batı resim tarihini ve akımlarını izleyerek Türk resim sanatının dünya sanat tarihi içinde evrensellik yakalaması için büyük çaba harcamışlardır (Dabanlı, 2017: 149).

Kendi özgün dilini yaratmak isteyen Türk resim sanatı 1950'den sonraki Batı sanat akımlarını takip etmiştir. 1910'lu yıllarda Kandinsky'nin yaptığı lirik resimlerle başlayan soyut resim anlayışı perspektif, derinlik gibi kavramların bir yana bırakılmasına neden olmuştur. Soyut resim, sanatçıların renkleri gerçekliklerinden uzak, ifade etmek istedikleri biçimde kullanma serbestliği sağlayan bir akımdır. Batı'da resim akımları felsefi ve bilimsel süreçlerle oluşmuş ve bu süreçlerin tamamlanması ise Soyut sanatı ortaya çıkarmıştır. Kandinsky'le başlayan bu süreç Türkiye'de ancak 1950'li yıllarda karşılık bulmuştur. Soyut sanat, İslam sanat anlayışında da var olan bir bakış açısidir. İslam sanatlarında figür olmaması iki boyutlu anlatım, soyut bir anlatım dilini ortaya çıkarmıştır. Bunun yanında Türk geleneksel sanatları olan halı ve kilim desenleri de soyut sanata yakındır. Bu dönemde Türk resim sanatçıları bir yandan modern sanat akımlarını takip ederken diğer yandan da soyut resmi yöresel ve geleneksel motiflerle birlikte yorumlamışlardır (Kesova, 2019: 62-64).

Çağdaş Türk resim sanatı minyatür ve hat sanatının renk armonilerinden etkilenmekle birlikte özgün bir anlatım yaratmada geleneksel sanatların tümünden yararlanmıştır. 50'li yıllarda Türk ressamaları Anadolu'nun halı, kilim desenlerini, minyatür ve hat gibi geleneksel sanatları tuvallerine yansıtmış, bu girişimler 70'li yıllardaki ressamalarda ağırlıklı yer almıştır (Yurt, 2012: 3).

Türk geleneksel sanatlarından beslenerek özgün bir sinema dili yaratmak 1960-1975 yılları arasında bazı yönetmenlerin üzerinde düşündükleri bir konu olmuştur. Kendilerini Ulusal Sinemacı olarak tanımlayan Metin Erksan, Halid Refiğ, Lütfü Akad, Atıf Yılmaz gibi yönetmenlere göre Türk sineması halkın gereksinimini karşılamak üzere halkın isteğiyle çıkmıştır. Dolayısıyla görsel sanat olarak da eski Türk geleneklerimize, yani karagöze, ortaoyunu ya da minyatürlere dayanmalıdır (Özön, 1995: 212). Bu eğilimler, Metin Erksan *Sevmek Zamanı*, Halid Refiğ *Haremde Dört Kadın* gibi Türk sinemasına belli bir anlatım zenginliği katan filmlerin yapılmasını sağlamıştır. Türk geleneksel sanatlarına filmlerinde yer veren yönetmenlerden Derviş Zaim *Filler ve Çimen* (2000)'de Ebru sanatı, *Cenneti Beklerken* (2006)'de Minyatür sanatı, *Nokta* (2008) filminde Hat sanatı penceresinden bakar. Yönetmen *Cenneti Beklerken* filmini tasarlarken padişah III. Murat'ın oğlunun sünnet düğünü şenliklerini anlatan Nakkaş Osman tarafından resimlenen Surname-i Humayun eserindeki görsellerden yararlanmıştır. Bir minyatür sanatçısının başından geçenlerin anlatıldığı filmde, biçimsel düzlemde minyatür sanatı özellikleriyle, Batılı anlamda sinemanın anlatı olanakları harmanlanmıştır. Filmde yaşam/ölüm, doğu/batı, gerçek/gerçekdışı ikilikleri resim-minyatür özellikleriyle verilmiştir (Güngör, 2010: 52-54).

Minyatür sanatından yararlanarak sinemasında yeni bir estetik dil yaratmak isteyen Derviş Zaim, filmin sinemasal gücünü arttırmak için çağdaş sinema sanatının olanaklarını ve Batı resim sanatının verilerini kaynaştırmıştır. Post prodüksiyonda minyatür görüntülerinden gerçek görüntülere geçiş teknikleri kullanılarak bu iki estetiğin bir aradalığı ortaya konmuştur.

Şekil 3.3. Minyatür, Görüntü Geçişi



14.39

Kaynak: Cenneti Beklerken (2006). Derviş Zaim

Osmanlı minyatür sanatında derinlik, ışık gölge, açıklık koyuluk, hacim gibi kavramlar yer almadığından figürler renk lekeleri gibi görünürler. Perspektifin kullanıldığı Batı sanatında, önde bulunan renkler daha parlak görünürken, arkada uzaklarda bulunan renkler soluklaşır. Minyatürde renklerin yoğunlukları mekanın ön, orta ve arka bölümlerinde olmalarına göre değişmez. Minyatürlerdeki ışık kullanımı da renk kullanımına benzer biçimde düzdür tüm bölgeler aydınlık görünür yani açık gölge alanlar göstermez. Filmde tamamen minyatür tarzı ışık ve renk kullanımının filmi stilize bir yapıya doğru çekebileceğinden ve filmin gerçeklik duygusunu azaltacağından iki tarzın birleşimi bir üslup tercih edilir. Minyatür sanatındaki ışık ve

renk kullanımı ağırlıklı olarak, Eflatun karakterinin yolculuğa çıkışı ve geri dönüşünün gerçekleştiği İstanbul sahnelerinde kullanılır. Renkler belirgin biçimde öne çıkarken gölgeli karanlıkta kalan alan bırakılmamıştır. Batı tarzı bir ışık ve renk kullanımını ise Eflatunun Anadolu'ya olan yolculuğunda orada yaşadıklarını anlatırken tercih edilir. Ancak bu iki kullanım kesinlik arz etmeyip yolculuk sahnelerinin kimilerinde minyatür özellikler de bulunur (Zaim, Web: derviszaim.com “Cenneti Beklerken” 20 Mayıs 2021).

Filme kostümler tasarlanırken minyatürlerde olduğu gibi canlı, doygun renkler giysilerde kırmızı, turuncu, yeşil, mor renkler ağırlıklı kullanıldığı görülmektedir. Eflatun'un Anadolu yolculuğu sırasında bu renkler yerini daha solgun renklere, Anadolu bozkırlarının sarımsak kahverengi tonlarına bırakmıştır. Mekanlarda gerçekçi aydınlatma koşulları sağlanmış, chiaroscuro aydınlatılmasına başvurulmuştur.

Şekil 3.4. Batı Sinematografisi-Minyatür Estetiği



Kaynak: Cenneti Beklerken (2006). Derviş Zaim

Filme Batı tarzı resim yani tasvir yapmak için gönülsüzce yolculuğa çıkan Eflatun karakterinin yolculuk sahnelerindeki ışık ve renk kullanımı Batı sinematografik özellikleri taşıırken; Eflatun'un Nakkaş kimliğinin ve Osmanlı minyatürlerinin çıkış yeri olan İstanbul sahnelerinde ise minyatür estetiği ve renk

kullanımları göze çarpar. Filmin sonunda Eflatun karakteri sanatında zamanı ve mekanı değiştirmek için Doğu ve Batı'nın araçlarını birlikte kullanacağını ve arayışa her zaman devam edeceğini söyleyerek kendi iç kavgasından da çıkmış olur. Doğu'nun minyatürü ile Batı'nın resim geleneğinin buluştuğu film, sanatların kendine has görsel düzenlemelerini bir araya getirerek bir sentez yaratır. Bununla ilgili olarak yönetmen, *“Filmde, kültürleri, birbirini “öteki” gibi konumlandırarak yapılar yerine; birbirlerini zenginleştiren oluşumlar olarak yorumlamayı seçtik. Bu tavrın günümüz açısından önemli olduğunu düşünüyoruz”* demiştir (Zaim, Web: derviszaim.com “Cenneti Beklerken” 20 Mayıs 2021).

Şekil 3.5. Batı Sinematografisi-Minyatür Estetiği



37.36



37.45



1.34.49

Kaynak: Cenneti Beklerken (2006). Derviş Zaim

3.2. Türk Sineması'nda Renk Kullanımı Tarihçesi

Sinemanın ilk yılları monarşiyle yönetilen ülkelerde olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu'nda da saray çevresinde başlamış, sonrasında halk için gösteriler yapılmıştır. Sinemanın ilk filmleri ve gösterimleri yabancılar eliyle gerçekleşmiş, ancak I. Dünya Savaşı ve akabindeki Kurtuluş Savaşı nedeniyle sinema ordu eliyle yürütülen bir faaliyet olmuştur. İlk özel film şirketi olan Kemal Film'in kurulması Türk sinemasında yeni bir dönem başlatır. 1922 yılında başlayan bu sivilleşme

hareketlerinin gerçek varlığını bulabilmesi için ülkenin bağımsızlık mücadelesinin bitmesi gerekmiştir. Türk sinema tarihinde Tiyatrocular Dönemi olarak anılan bu dönemin en önemli ismi ise Muhsin Ertuğrul'dur. Türk sinemasında ilkleri gerçekleştiren bir yönetmen olan Ertuğrul dünya sinemasında sesin kullanılmaya başlanmasından (1927) birkaç yıl sonra ilk sesli Türk filmi olan *İstanbul Sokaklarında'yı* (1931) gösterime sokar. Türk sinemasının ilk renkli filmi olan *Halıcı Kız* (1953) Muhsin Ertuğrul'un son filmi olur (Esen, 2016: 17,27,30,31).

Türk sinemasında ilk renkli filmleri; *Halıcı Kız* (1953) ve *Salgın* (1954)'dır. Ali İpar'ın yönetmenliği ve yapımcılığını üstlendiği *Salgın* filminin çekimleri önce başlamasına rağmen gösterime *Halıcı Kız*' dan (Muhsin Ertuğrul) sonra girdiği için ilk film olarak *Halıcı Kız* kabul edilir (Kırel, 2005:207).

Halıcı Kız filmi tamamı renkli olarak çekilen ilk film olmakla birlikte öncesinde hatta sonrasında maliyet nedenleriyle kısmen renkli yani belli sahnelerinin renkli olarak çekilen filmler olmuştur. Örneğin Baha Gelenbevi'nin yönettiği *Çıldırın Kadın*, siyah-beyaz olarak çekilmekle birlikte filmin sadece Kız Kulesiyle ilgili sahneleri renkli olarak çekilir (Özgüç, 1990: 70).

60'lı yıllarda renkli filmle ilgili olarak kısmen renkli veya tamamen renkli ibareleri filmleri ayırd etmek için kullanılır. Renkli filmlerden yabancı film olanlar renkli olarak izlenebilmiştir. Ancak bu çok yaygın değildir ve bazı sinemalarda geçerlidir. Anadolu'da ise tüm filmler siyah-beyaz oynar. 1962-63 yıllarında filmlerini hem renkli hem de Türkçe dublajlı olarak oynatmak isteyen sinemacılar filmlerin emisyonunu kazıyarak ses döşerler ve renkli filmi Türkçeleştirmeyi başarırlar. Bunu ilk kez gerçekleştirerek patentini alan İpekçiler'in ardından Lale Film de tesis kurmak ister bu para gerektiren ama karlı bir iş olur. Türk sinemasının renge geçişi ürkek adımlarla olur, renk pahalı bir tekniktir ve bilen teknisyen sayısı azdır (Kırel, 2005:208-210).

Tamamı renkli ilk film olan *Halıcı Kız*'ın çekilebilmesinde Yapı Kredi Bankası Kültür Müşaviri Vedat Terim Tör'ün katkıları olmuş. Türk sinema endüstrisinin kurulması için yatırım hazırlıklarının yapıldığı günlerde filme 150 bin liralık bir bütçe sağlanır. Bununla birlikte film hem seyirci hem de eleştirmen katında büyük bir başarısızlığı uğrar. Özgüç'e göre film belki de "ilk yuh'lanan film" olarak tarihe

geçmiştir. Eleştirmen Semih Tuğrul 'a göre: (akt. Özgüç, 1990: 70) "*Halıcı Kız, Agfacolor'un çeşitli renklerine rağmen Türk sinemacılığının yüz karası olarak kalacak filmlerinden biriydi*". Filmle ilgili "*Kireç gibi yüzler, patlıcan rengi insanlar gördük*" diye eleştiri getirenler de olmuştur. İlk renkli filmin yarattığı düş kırıklığından daha beter olan durum ise Türk sinemaya destek olmaya niyetlenen banka yetkililerinin yatırım fikrinden vazgeçmiş olmalarıdır. Filmin başarısızlığı tiyatrocuyu-yönetmeni Muhsin Ertuğrul'un 32 yıllık kariyerinin de bitmesiyle sonuçlanır (Özgüç, 1990: 70).

Kötü bir deneyim olan *Halıcı Kız* filminden sonra filmler 1970'lere kadar ağırlıklı siyah beyaz olarak çekilmeye devam eder. 1969 yılında üretilen 229 filmin 56'sı renkli iken 1971'de bu sayı 138'e yükselir. 1973 yılında çekilen 208 filmin 178'i renkli olarak çekilir. Seyircinin renkli filme ilgisi yapımcıları renkli çekmeye itmiş ancak bu, film maliyetlerinin artması ve filmlerin görüntü kalitesinin bozulmasına neden olmuştur. Türk sinemasında yapımcılık avans-maliyet dengesine dayanır. Yapımcılar sinema salonu işletmecilerinden gösterime girebilecek filmler için avans alırlar. Film çekimleri bitip gösterime girdikten sonra elde edilen kardan avans ve diğer masraflar düşürüldüğünde yapımcılar için yola devam etmenin durumu belli olur. Pahalı bir araç olan renkli film, yapımcıların bazılarının bu düzeni devam ettiremeyip iflas etmelerine neden olur. Ayakta kalmaya çalışan çoğu yapımcı, yükselen maliyetleri kaliteden taviz vererek kapatmaya çalışır. Siyah-beyaz film estetiğini kullanmada belli bilgi birikimine sahip olan sinemacılar için renkli film deneyimsizliği önemli sorun olur. Aydınlatma, mizansen, makyaj gibi alanlarda gereken tekniklere uyulmaması renkli filmlerin siyah-beyaz olanlara göre daha kötü görünmelerine neden olur. Türk filmlerinin öykülerinde öteden beri var olan inandırıcılık sorunu renklerin inandırıcı olmamasıyla perçinlenir. Renk estetiği sorunlarında sanatçıların deneyimsizliği yanında laboratuvar eksikleri de önemlidir. Renkli yıkama ve baskı işlemlerine hakim teknik eleman eksikliği vardır ve bunun karşılanması için bir çaba gösterilmez. Seyircinin yeni olan renkli sinemaya olan ilgisi aksayan sorunların görmezden gelinmesine neden olur. Kodak filmle başlayan çekim Fuji'yle bitip Orwo banyosunda yıkanıp herhangi bir marka bir pozitif basılması da bu konudaki başka bir özensizliğin örneği olur (Abisel, 1995: 103-105).

60'lı yıllara kadar sinemamızın yarattığı siyah-beyaz film estetiği renkli filme geçişle birlikte yerle bir olur. Renkli çekim farklı bir aydınlatma gerekir, pozlamadan

kaynaklanan sıkıntıların giderilmesi de renkliye göre daha zordur. Ayrıca mizansenlerin artık renkli olarak tasarlanması görüntü yönetmenlerinin temel renk bilgisi, renk armonisi kurallarına hakim olmalarını gerektirmiştir. *Salgın* filminin görüntü yönetmeni İlhan Arakon renklide belli estetiği sağlayabilmiş görüntü yönetmenlerinden biridir. İlk yıllarda yurtdışında yılanan renkli filmler daha sonra ekonomik nedenler ve gümrük sıkıntılarından dolayı İstanbul'da yılanmaya başlanmış bu da iyi sonuçlar doğurmamıştır (Erman, 2004: 144).

Altmışlı yılların başına kadar filmleri siyah-beyaz olarak izleyen izleyicinin rengin gelmesiyle birlikte yaşadığı deneyimi anlatan Kirel, 60'lardaki sinemanın öykü sineması olduğunu seyircinin gerçekte ait olmadığı siyah-beyaz bir dünyaya girdiğini orada ağırlandığını ifade eder. Siyah-beyaz filmler iyiler ve kötülerin keskin çizgilerle birbirinden ayrıldığı biçimsel olarak bu temaya daha uyan filmlerdir ve bu melodram anlatısına da uygunluk gösterir. Filmlere renk unsurunun girmesiyle seyirci ile film arasındaki ilişki karmaşıklaşmıştır. Melodram anlatısının değişmesinin ardında sinemaya renk unsurunun girmesi gibi bir biçimsel özelliğin olduğu ileri sürülebilir. Çünkü renk unsurunun anlatıya girmesi belli kodlar üzerinde uzlaşımlar oluşmasına neden olmuştur. Örneğin, kötülerin siyah giymesi, esmerlerin iyi kadın, sarışınların vamp kadın olması gibi. Bu da anlatımda ekonomi sağlar (Kirel, 2005:213-215).

Irgat (1992: 61-62) yazısında Türk sinemasına yalnızca ticari nedenlerle dahil olan rengin film estetiğinde yol açtığı önemli sorunlara değinir. Bugün bile devam eden renk sorunu teknik açıdan da tam olarak çözülemediğinden sinematografik bir üslup olarak yer edinememiştir. Türk sinemasının renk kullanımının belli filmler (*Düşman, Duvar, Anayurt Otel, Ayna*) dışarıda bırakıldığında yalnızca güzel görüntülerle sınırlandığı görülür.

3.3. 2000'li Yıllara Kadar Türk Sineması

Türk sinemasında 1950'lerden sonra Yeşilçam sineması dönemi başlar. Bu dönem Ayça'ya göre 80'lere kadar sürer, sonrasında ise ağırlığını yitirse de altan alta varlığını hissettirir. Bu yıllardaki Türkiye'de yaşanan kırdan kente göç ve kentlerin kırsallaşması Yeşilçam'ı var eden koşulları hazırlayan toplumsal değişimlerdir. Halkın eğlencesi olarak algılanan Yeşilçam sineması ticari güdülerle yapılan kitlelerin beklentilerini karşılayan popüler anlatılar olarak kalmıştır. Türk sinemasının kendi

ticari koşullarını yaratıp belli kalıplar içinde kalmasında dönemin siyasi iktidarının sahne sanatlarını desteklerken sinemayı dışarıda bırakmasının da rolü vardır (Ayça, 1992: 135).

1948 yılında eğlence rüsum oranlarında yerli filmler lehine yapılan düzenleme yeni yapımevlerinin açılmasına olanak sağlar. Ancak yeni yapımcılar sadece karlı gördükleri işe girer ve sevdikleri yıldızları oynatarak sinemacılığı sadece kar-zarar ilişkisi içinde düşünürler. Daha iyi filmlerin yapılamamasına gerekçe olarak da halkın kültür seviyesindeki düşüklüğü, filmlerin dış pazarlarda satılmaması, ekonomik yetersizlik ve devlet desteği olmamasını gösterirler. Yapımcılar çoğu zaman bölge işletmecilerinden gelen istekler doğrultusunda ve onlardan aldıkları paralarla film yapmak zorunda kalırlar. Bu yapımcılar için “halk bunu istiyor” baskısını beraberinde getirmekle birlikte, üretilen filmlerin ticari ürün olmadıklarını unutmamak gerekir (Kırel, 2005:56-65). Ayrıca Yeşilçam sineması film üretmek için gerekli hammaddenin üretilmediği, stüdyoda, dekorlarda çalışanlara altyapı yatırımı yapılan bir alan olmamıştır. El yordamıyla oluşmaya çalışan tam gelişmemiş bir sinemasal üretim biçimidir. Kendi sermayesi ile gelişmeye uygun olmadığından endüstrileşememiş ve kriz ortamında kendi eski gücüyle var edecek güçlü yapısı olamamıştır. Yeşilçam, sektör dışından gelecek sermayeye bağımlı kalmıştır. Sinemadan kazanılan paranın sinema için harcanmayıp başka alanlara kayması da başka etkidir. Devletin destek politikaları uygulamaması en ufak sıkıntıda sermayenin sinemadan kaçmasına sebep olmuştur. Bu koşullar, yapımcıların seyircinin isteğine boyun eğmesinden olur. Çünkü seyirciye ulaşamamış bir film, en azından kendini finanse edemediği ve dolayısıyla da artık yapımcının para yatırmayacağı anlamına gelir (Kırel, 2005: 66-68).

1960’larda Yeşilçam’da film üretimi hızla devam ederken 50’lerde ilk işaretlerini vermeye başlayan ve 60’lar boyunca etkili olan yönetmenlerin öznel ifade gücünün yansıdığı, daha güçlü bir sinema dilinin örnekleri öne çıkar. Bu filmlerde geleneksel anlatı modellerine alternatif film biçimlerinin ortaya çıkması yerleşik hale gelmiş Yeşilçam anlatı geleneğinin zayıflamasına neden olur. Bu dönemde, gerçeklikleri ortaya koyarken ‘kişisel ikonografilerini’ sergileyen yönetmenlerden bazıları Lütfü Ö. Akad, Atıf Yılmaz Batıbeki, Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu, Metin Erksan’dır. Gerçekçi özellikleri ağır basan filmlerinde

yönetmenler karamsarlık, metafizik sorunlar, bireysel yalnızlık, yabancılaşma, iletişimsizlik gibi konular işlerler (Karadoğan, 2018: 147).

Farklı sinematografik anlatı, kompozisyon ve kurgulama biçimleriyle öne çıkan filmleriyle yönetmenler yeni ve gerçek bir ulusal sinema kültürü oluşturma gereksinimiyle hareket geçmişlerdir. Türkiye'nin görsel, edebi, teatral ve müzikal geleneklerinden beslenmiş bir sinema dili tartışmaları kısa ömürlü sinemasal akımların doğmasını sağlar. Bu akımlardan toplumsal gerçekçilik akımı çerçevesinde Osman F. Seden *Namus Uğruna* (1960), Atıf Yılmaz *Suçlu* (1960), Metin Erksan *Yılanların Öcü* (1962), Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülü alan *Susuz Yaz* (1963) filmleri öne çıkar. Bu filmlerde yönetmenler popüler Türk sinemasının dramatik geleneklerinin ötesine geçerek yarı-gerçekçi bir anlatım sergilerler. Ayrıca yönetmen ve eleştirmen Halid Refiğ, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, ve Lütfü Ö. Akad ile birlikte Ulusal Sinema Hareketi ve Refiğ'in düşüncelerine karşı çıkarak İslami düşünceleri temel alan Milli Sinema akımı Yücel Çakmaklı, Salih Diriklik ve Mesut Uçakan tarafında başlatılır. Ulusal sinema hareketinde farklı düşünceler içeren bu hareketler ve canlı bir film kültürünün oluşmasına katkı sağlar (Kaplan, 2008: 743).

1970'li yıllara gelindiğinde film giderlerinin giderek artmasına karşın gelirlerin düşmesi Türk sineması için önemli bir bunalım yaratır. Televizyonun ve ardından videonun yaygınlaşması sinemayı en ucuz eğlence aracı olmaktan çıkarmış, önüne gelen her filmi izleyen seyirci kitlesi dönemi sona ermiştir. Salonları dolduran seks filmleri furiasıyla birlikte popüler sinema için gittikçe ağırlaşan duruma karşıt olarak genç ve yeni sinemacıların ilginç çalışmaları da aynı yıllarda gösterime çıkar. Türk sinemasında iyi senaryo eksikliği için senaryo ekiplerinin kurulması, görüntü düzenleme, dekor, kostüm, aydınlatma, kurgu ve laboratuvar çalışmalarında belli düzeyi tutturana çalışmaların çıkması bu dönemde başarılı sonuçlar verir. 70'lerde Akad, özellikle köyden kente göç temasını işlediği *Gelin* (1973), *Düğün* (1974), *Diyet* (1975) üçlemesiyle dikkati çeker. Akad'ın çizgisini sürdüren ancak yeni bir dönemi de başlatan Yılmaz Güney Yeşilçam'da oyunculuk yaparken 1970'te kendi özgeçmişine dayanan Türk sinemasının önemli filmlerinden olan *Umut*'u gerçekleştirir. Güney, aldığı hüküm nedeniyle geçirdiği hapisane yıllarında Zeki Ökten, Şerif Gören aracılığıyla film üretimini sürdürerek Türk sineması için önemli filmler gerçekleştirir. Ökten ve Gören'le birlikte bu dönemde Erden Kral, Ömer Kavur, Yavuz Özkan,

Habip Özgentürk, Tevfik Başer Yusuf Kurçenli, Yavuz Turgul gibi yönetmenler gerçekçi bir yaklaşımla insan-insan, insan-doğa, insan-toplum çatışmasını giderek olgunlaşan bir sinema diliyle yansıtırlar (Özön, 1985: 36-40).

Ticari filmler açısından bakıldığında 1980’lerde seks filmleri yerini arabesk filmleri alır. Halkı düşünmeye sevk etmek, toplumsal sorunlar için analiz yapmaya sevk etmek isteyen yönetmenler ise 12 Eylül 1980 darbesi sonrası koşulları göze alarak daha çok bireysel konulara eğilmişlerdir. Ticari filmlerde kadınlara ve kadın sorununa bakış açısında bir değişiklik olmazken diğer uçta olan filmler Yeşilçam’ın iyi-kötü kadın kalıplarını kırarak kadını toplumdaki yerini almasını sağlayacak gerçeklikte yansıtmışlardır. Bu yıllarda Türk sineması adına yaşanan olumlu gelişme ise 1939 yılından beri uygulanan sansür nizamnamesinin kaldırılarak 3257 sayılı Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu’dur. Bu yasanın sağladığı görece rahatlamayla çok keskin olmasa da belli bir eleştirelliği yakalayabilmiş ‘12 Eylül filmleri’ yapılabilmektedir (Esen, 2016: 180-181).

80’lerde film üretimine devam eden Zeki Ökten, Şerif Gören gibi isimlerin yanında *Anayurt Otel*i (1986) gibi bir başyapıt kazandıran Ömer Kavur en yaratıcı eserlerini verir. Bu yılların bir başka dikkat çekici ismi ise *Züğürt Ağa* (1985), *Selamsız Badosu* (1987) gibi sıcak ve samimi bir anlatımla trajik-komik öyküler anlatan Nesli Çölgeçen olur. Belli yönetmenler ve filmleri dışında bu dönem filmlerine bakıldığında Hollywood filmleriyle tanışmış yerli sinema izleyicisinin beklentilerini karşılayacak ne bütçe ne de zaman ayrılabilirdiği görülür. Dolayısıyla yönetmen adayları dünya sinemasının önde gelen Antonioni, Tarkovski gibi yönetmenlerin tarzlarını yakalamaya çalışarak biçime odaklanıp film sanatının gerekliliklerini yerine getirmedikleri görülür. Çoğunlukla yönetmenlerin bireysel sorunları dile getiren bu filmler seyirci için edebi, sıkıcı ve anlaşılması zor filmler olmuşlardır (Vardan, 2008: 747).

1987’de dönemin iktidarı ile ABD hükümeti arasında yapılan bir anlaşmayla diğer sanayi şirketleriyle beraber sinema şirketleri de bir engel ya da kota olmaksızın sektöre girebilmesi Türk sinemasında darbe etkisi yapar. Bu karar Türk sineması yapıcılık sisteminin çökmesine neden olur. Yeni oluşan durumda sinemacılar ya Amerikan film tekellerine kendilerini beğendirmek zorunda kalacaklar ya da bağımsız biçimde film çekmek durumunda olacaklardır (Esen, 2016: 184).

90'lı yıllara damgasını vuran kriz ortamından popüler sinema açısından çıkışın ilk işaretleri Şerif Gören'in *Amerikalı* (1993) filmiyle gelir. Yavuz Turgul'un *Eşkya* (1996) filminin 2.5 milyon izleyiciye ulaşması ardından Hollywood tarzı soundtrack albümleri ve tanıtımlarla gösterime giren *Hamam* (Ferzan Özpetek, 1996), *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997) gibi filmler kötü gidişatın kırıldığını düşündürür. Vardan'ın (2008: 753) popüler filmlerin başarısına ilişkin saptamasına göre, çoğu komedi türünde çekilmiş bu filmler, yıldız oyuncular ve güldürü unsurlarıyla desteklenmiş olup anlattıkları öykülerle denenmiş formüllerin hala geçerliliğini koruduğunu göstermektedir. Diğer yandan öyküleri, kahramanları ile ticari gayelerden uzak bir dile sahip filmler de yapılır: Nuri Bilge Ceylan *Kasaba* (1996), Derviş Zaim *Tabutta Rövaşata* (1996), Zeki Demirkubuz *Masumiyet* (1997), Serdar Akar *Gemide* (1998) filmleri gibi. Bu yönetmenler gişe beklentisini, seyirci beğenisini merkeze yerleştirmeden kendilerini ifade ettiklerinden bağımsız yönetmenler olarak adlandırılabilir (Pösteki, 2012: 76)

3.4. 2000'li Yıllarda Türk Sineması

Atam'a göre 90'lı yıllar Türk sinemasının estetik, felsefi ve gerçekçilik bakımından dönüşüm geçirdiği yıllardır. Bu yeni dönem Yeşilçam sinemasıyla karşılaştırıldığında önemli farklılar görülür. Sinema izleyicisi sayılarının istikrarlı değerlere ulaştığı son yıllarda yerli filmlerin izleyici sayılarının toplam bilete oranı önemli sayılara ulaşır. 1996'da *Tavutta Rövaşata* ile yeni ve genç yönetmene ödül verilmiş ve bu gelenek sonraki yıllarda da devam etmiştir. Türk sinemasının bu yeni döneminde klasik film yapımcısı kavramı ortadan kalkmış olup yapımcı kişi artık yönetmenin bütçe konusunda birlikte çalıştığı teknik elemanı durumundadır. Ayrıca sinemacılık usta-çırak ilişkisi olmaktan çıkmış, her yönetmen kendisini besleyen kaynakları özgürce seçip kendi özgün tarzını oluşturabilmiştir. 1990 sonrası film üretiminde bulunan yönetmenlerden 1959 ve sonrasında doğmuş olanlar çoğunluğu oluşturur. Atam'ın dört kurucu yönetmen olarak tanımladığı yönetmenler şöyledir: Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim (Atam, 2011: 83).

2000'li yıllarda film üretimine bakıldığında yurtdışı festivallerindeki başarılarıyla tanınan ancak Türkiye'de görece az takip edilen bağımsız yönetmenler olarak Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu isimleriyle karşılaşılr (Akser, 2012: 38). Bu yönetmenlerin

ortak özelliği filmlerinin yapımcılığını yaparak filmli ilgili tüm riskleri üstlenmeleridir. Yönetmenlerin yapımcılık yanında filmlerinin senarist, görüntü yönetmeni kimi zamanda oyuncusu olarak kendi beğeni ve yeteneklerini kullanmışlardır. Dağıtım ve gösterim konusunda karşı karşıya kaldıkları majörlere kendilerini kabul ettirmenin bir yolunu bularak çözümci bir yol izlerler. En önemlisi de kitleler tarafından onaylanmayı beklemeden ana akım sinemadan ayrılarak sinemasal üretim yaparlar ve kitlelerden beklemediklerinden fazlasını festivallerden, yarışmalardan ya da sinema aydınlarının ilgisiyle elde ederler. Ele aldıkları konular bireysel hikayeler, iç ya da kendi çevreleriyle olan hesaplaşmalardır. Filmlerin pazarlanması konusunda Batılı bir anlayışla yapım öncesi ve sonrası pazarlama yöntemleri kullanılmış, böylece sinemalarına ilgi duymayan kesimlerin de filme ilgi duyması büyük oranda başarılmıştır (Burçak'tan akt. Sivas, 2007: 121-122).

Türkiye 1990'dan sonra Avrupa'da Hollywood sinemasına karşı oluşturulmuş Euroimage Sinema Fonu'na katılır. Türk bağımsız sinemacıların özgür film üretimi için en önemli kaynağı Eurimages'ın yapım ve dağıtım desteğidir. Türk bağımsız sinemacıları Eurimages'a ek olarak Kültür Bakanlığı'nın parasal desteği, çeşitli markaların sponsorlukları ve kendi olanaklarıyla film üretiminde bulunurlar (Esen, 2016: 184).

90'lı yıllarda sinema üretimine geçen bağımsız sinemacıların finans kaynakları bakımından ana akım içinde üretim yapan sinemacılarla aynı yörüngede olması dikkat çekicidir. Örneğin Zeki Demirkubuz'un *Kader* (2006) filmi ile Abdullah Oğuz'un *Mutluluk* (2007) filminin finans kaynakları –Eurimages- ortaktır. Bu durum bağımsız sinema tanımını sorgulamayı gerektirir. Derviş Zaim'in doksanlarda farklı film pratikleriyle ortaya çıkan yeni kuşak yönetmenleri tanımlamak için önerdiği terim “alüvyon”dur:

“Coğrafi bir terim olan “alüvyon” doksanlarda beliren bu yönetmenlerin hem aynı yöne aktıklarını anlatma kabiliyetine sahip olmakta; hem de aralarında farklı biçimler alabilen bağlara işaret etmektedir. Bu dönemde beliren yönetmenler, bir alüvyonu oluşturan kollar gibi birbirlerinden bağımsız ama birbirlerine paralel biçimde faaliyetlerini sürdürmekte, kimi zaman bir alüvyonun kollarıymışçasına birleşip bazen ayrılmaktadırlar “ (Zaim, 2015:5).

Benzer biçimde yönetmen Ümit Ünal da Türk sinemasının endüstriyel anlamda bir stüdyo sistemi olmadığını büyük ya da küçük bütçeli olduğuna bakılmaksızın hepsinin bağımsız olarak değerlendirilebileceğini ‘bağımsızlık’ düşüncesinin

sinemacıların kafasında yer aldığına inandığını dile getirir (Akt. Sivas, 2007: 117). Yönetmen Ezel Akay ise ticari yapılmasa bile ticari kazançlar elde edebilecek, sinemanın sanat yanını önemseyip ticari yönüne aldırmayan tüm filmlerin bağımsız kategorisinde toplanabileceğini belirtir (Büyüktaş, Web: filmhafızasi.com, “Ezel Akay Röportajı” (18 Ağustos 2021). Başka bir röportajında Türk sinemasının endüstriyel anlamda bağımsız bir yapıda geliştiğini, Hollywood tarzı bir stüdyo sistemi olmadığını, popüler olan ve popülerlik konusuna takılmayan filmler olduğunu anlatan Akay, son zamanlarda Türkiye’de bir parça bağımsız sinemadan biraz söz edilebileceğini ifade eder. Son 6-7 yıldır stüdyo mantığında çalışmaya başlayan birtakım firmaların kendi yazdırdıkları belli tarzlardaki senaryolarla yılda en az on film yaptıklarını ve en az üçünün sağladığı gişe geliriyle diğer filmlerin finanse edilebildiğini söyler. Bunun yaygınlaşmasıyla stüdyo üretiminden ya da bağımsız sinema üretiminden söz edilebilecektir (Doğan, Web: youtube.com. “Ezel Akay: Türk Sinema’sının Yeni Bir Dalgaya İhtiyacı Var / Film /Dizi /Oyuncu/ Röportaj/ Haber” (19 Ağustos 2021).

90 sonrası Türk sinemasının finansal yapısındaki çözülme biçimsel ve içeriksel olarak özgürleşmeyi beraberinde getirmiştir. Yapımcılar endüstrisinin ortadan kalkmasıyla finansal anlamda bir bakımlı zorunlu olarak auteur sinema anlayışı yerleşir (Parlayandemir, 2011: 207). 2000 sonrası Bağımsız Türk Sineması’nın dil ve anlatı yapısına bakıldığında minimal anlatı tarzının tercih edildiği görülür. Görselliğin öne çıktığı bu filmlerde diyaloglar daha az yer tutar. Öykünün geçtiği çevrenin sosyal koşulların sergilendiği genel çekimler ve uzun planlar filmlerin öne çıkan biçimsel unsurlarıdır. Özellikle ulusal ve uluslararası festival izleyicisinin beğenisini toplayan bu filmlerin sinema dili, Avrupa Sineması’na yakın özellikler gösterir. Genel olarak filmlerin uzamları gerçek mekanlar ve kent ya da taşradır (Parlayandemir, 2015: 60) Dönmez’e göre bu filmlerde iç mekan çekimlerinde doğala yakın tek kaynaklı ışık kullanımı belirgindir. Rembrandt tarzı ışık teknikleri kullanılarak gerçekçi bir atmosfer yaratılmak istenmiştir. Yönetmenler sinematografilerinde ana akım filmlerin aksine özdeşleşmeyi kıracak teknikler kullanırlar. Dönmez’in incelediği filmlerde uzun çekim estetiğinin öne çıktığı görülmüştür. Renklerle anlam yaratmada da önemli olan uzun çekimler zamanı ve mekanı kesintiye uğratmadan verdiğinden gerçekçiliği güçlendirirken izleyiciyle araya mesafe bırakarak izleyiciyi katılımcı değil gözlemci konumuna yerleştirmektedir. Hazza dayalı özdeşlemenin önünü tıkayan bu kullanım,

seyirciyi olaylar ve onun için düzenlenen mizansen üzerine düşünmeye sevk eder (Dönmez, 2017: 273).

2000'li yıllarda Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Zeki Demirkubuz ve Derviş Zaim, gibi yönetmenlerin film festivallerinde elde ettikleri başarılar “Yeni Sinema Hareketi” gibi sinemasal hareketlere bir temel oluşturur. Yeni Sinema Hareketi bağımsız film yapımcılarının birlikte hareket etmek için oluşturdukları örgütsel bir birlikteliktir. Sinemacılar filmler üzerinde işbirliği yapıp birbirlerine proje geliştirme, finans sağlama konularında destek olarak hem eleştirmenlerden hem de akademisyenlerden beğeni toplarlar. Yeni Sinema Hareketi etrafında toplanan Özcan Alper’in *Sonbahar* (2008), Seyfi Teoman *Tatil Kitabı* (2008) ve Hüseyin Karabey *Benim Marlon ve Brandom* (2008) Seren Yüce *Çoğunluk* (2010) filmlerini gerçekleştirirler (Akser, 2015: 133). Grup üyeleri birbirini destekleyerek film üretimine devam ederken 2011’de Özcan Alper *Gelecek Uzun Sürer*, Pelin Esmer *Gözetleme Kulesi*’ni (2012) yapar. Tolga Karaçelik *Gişe Memuru* (2010), Tayfur Aydın *İz* (2011) filmiyle oluşuma dahil olurlar. Modern yaşam, yabancılaşma ve kişisel hesaplaşmaların konu edildiği filmleriyle Yeni Sinema Hareketi uluslararası festivallerde sinemamızı görünür kılmaya devam etmektedir (Akser, 2015: 146). Akser, Türkiye’de bağımsız fimleri “kişisel ama politik dijital bir festival sineması” olarak tanımlar. Çoğunlukla Avrupa sinema estetiğinde düzenledikleri filmlerle ulusal ve uluslararası finans, festival ve eleştirmen desteklidir (Akser, 2012: 38). Daldal’a göre de 90’ların ortalarından itibaren çekilmiş filmler üslup ve konu bakımından farklılıklar gösterebilir de hepsinin buluştukları payda “bağımsız” olarak adlandırılabilir bir bir tavır takınmalarıdır. Bu dönemde çekilen filmler ticari olmayan “sanat” sineması örnekleri olup Hollywood sinemasının aynıştırmacı formüllerinden, Yeşilçam ve yerli sinema geleneklerinden uzaktır. Bu yönetmen kuşağı Anglo –Saxon, Fransız ve Doğu (İran) sinemalarından etkilenirler (Daldal, 2015: 22).

2000’li yıllar 70’lere benzer biçimde iki karşıt eğilimi bir arada taşır. Bu dönemde kendi filmlerini finanse eden ve dünya çapında ses getiren filmleriyle auteur yönetmenlere karşılık ticari bir sinema etkinliği de varlığını sürdürür. Komedi türünün ağırlık kazandığı filmler, gişe başarılarıyla seri filmlere dönüşmüştür (Parlayandemir, 2011: 124).

Temelini Yeşilçam sinemasından alan aşk/para, erdem/maddiyat gibi ikili karşıtlıklara dayanan öyküleri, Hollywood filmlerinin görselliğine sahip olan popüler Türk sineması ürünleri rekor düzeyde gişe hasılatları elde etmişlerdir. Sinemacılar için tutan formül bulunmuştur ve bu üslup birçok gişe başarısını beraberinde getirir. Filmlerde mizansen yaratmak için farklı ışık teknikleri ve filtreler kullanılmış, görüntü ve ses efektleri, dinamik kamera kullanımı, hızlı ve ilgi çekici kurgu kullanımı temel biçimsel özellikler olmuştur. Popüler Türk filmlerinden *G.O.R.A* (Ömer Faruk Sorak, 2004) Hollywood filmlerini geride dört milyon üzerinde gişe geliri elde etmiştir. Türkiye’de gişe yapan bu filmler özellikle Türkiyeli göçmenlerin yoğun yaşadığı Avrupa kentlerinde gösterilmiş ve haftalarca kapalı gişe yapmıştır. Bu da popüler filmlerin yurtdışına açıldığı yorumlarına yol açmıştır. Bununla birlikte gişe başarıları Türk sinemasında güçlü bir film endüstrisinin oluştuğu göstermemektedir. Suner’e göre Türk sineması sektöründeki başlangıçtan beri yer alan çelişkiler devam ettiğinden yeni popüler sinemanın finansı kendi iç dinamikleriyle sağlanmamakta; televizyon, reklam, müzik gibi diğer endüstri kollarından gelmektedir. Yavuz Turgul, Sinan Çetin, Yılmaz Erdoğan, Çağan Irmak, Yağmur ve Durul Taylan, Ezel Akay gibi yönetmenler film yapımı için gereken sermayeyi kültür endüstrisinin diğer kollarından elde ettikleri gelirlerle finanse etmektedirler (Suner, 2006: 36). Yurtdışındaki Türk göçmen izleyiciyi çeken filmler, yabancı sinema seyircisi için henüz cazip değildir. Zaim’e göre popüler Türkiye sineması Türkiye dışına açılmak, uluslararası dağıtıma girmek konusunda bir varlık gösterememiştir. Daha çok iç pazarda kalma ve iç pazarda tüketilmeye yönelik ürünler olarak tasarlanmaktadır (Zaim, 2015: 5).

Çalışmamız 2000 sonrası dijital teknolojinin kullanımının giderek yaygınlaştığı yıllarda Türk sinemasında renk tasarımına odaklanmaktadır. Sinema teknolojisini derinden etkileyen dijitalleşme sinemanın teknik, içerik ve biçim boyutlarını etkilemiştir. Dijital teknoloji sinemaya görsel-ışitsel efektler sunmuş, sanal gerçeklik gibi kavramlarla sinema endüstrisine yeni bir enerji getirmiştir. Ancak ana akım sinemasının endüstriyel üretiminin dışında kalan, bağımsız, sanatsal kaygıları ön planda tutanlar yönetmenler de dijital sinema teknolojilerinin olanaklarından yararlanmışlardır (Gül, 2019: 299). Nuri Bilge Ceylan’ın bir söyleşisinde dile getirdiği üzere dijital teknoloji, sinemasal üretimi belli kesimin yapabildiği bir anlatım biçimi olmaktan kurtararak sesini duyurmak isteyen sinemacılara olanak sağlamaktadır. Kameraların hafiflemesi, çeşitlenmesi, daha az organizasyon, tercihe göre daha küçük

ekipler ve bütçelerle film yapmayı olanaklı hale getirmektedir. Ortaya çıkan sinemasal üretimin yoğunluğu ya da fazlalığı ise iyi olanların aradan sıyrılmasına engel olamayacaktır (Sevükten, Web: nuribilgeceylan.com "Ancak gerçekçi insanlar iyi film yapabilir" 22 Mayıs 2021).

Atam'a göre Türk sinemasında da yeni bir dönemi başlatan teknolojiye de değişiklikler Pelin Esmer, İnan Temelkuran gibi yeni kuşak yönetmenlerin sinemada ağırlık kazanmasını sağlamıştır. Esmer ve Temelkuran dijital teknoloji sağladığı olanaklarla ilk filmlerini gerçekleştirebilmişlerdir (Atam, 2011: 28).

Sinemaya öncelikle post prodüksiyon sürecinde dahil olan dijital teknoloji post prodüksiyon sürecini önemli ölçüde değiştirmiş, dönüştürmüştür. Temeli piksellere dayanan dijital teknolojiye her pikselin bir renk değeri vardır ve bu değer kolayca manipüle edilebilir. Bu da sinemacıya çektiği görüntünün renginde, ışık ve gölgesinde post prodüksiyon aşamasında dilediği değişikliği yapmaya ve her türlü yaratıcılığa olanak sağlar. Çalışmamızda Türk sinemasında dijital teknoloji kullanımının renk tasarımına yansımaları analiz edilmeye çalışılmıştır. Amaçlı örneklem/maksimum çeşitlilik örnekleme yoluyla popüler Türk sinemasından ve bağımsız Türk sinemasından seçilen filmlerle gayemiz, birbirinden oldukça farklı iki sinema anlayışıyla yapılmış eserleri kıyaslamak değil var olan durumu betimlemek, renkle anlam yaratmada başvurulan yolları ortaya koymaya çalışmaktır.

3.5. 2000 Sonrası Bağımsız ve Popüler Filmlerde Renk Tasarımı

3.5.1. *Üç Maymun* (Three Monkeys, 2007)

Yaklaşan seçimlerin milletvekili adayı Servet (Ercan Kesal) direksiyon başında uykuya daldıktan sonra bir kişinin ölümüne sebep olur. Şoförü Eyüp'ten (Yavuz Bingöl) para karşılığında suçu üstlenmesini ister. Eyüp karısı Hacer (Hatice Aslan) ve yeni yetme oğlu İsmail (Ahmet Rifat Şungar) ile sahilde demiryoluna yakın bir evde dar gelirli bir yaşam sürmektedir. Filmin ilerleyen sahnelerinde ailenin küçük oğlunun ise denizde boğularak yaşamını yitirdiği ortaya çıkar. Eyüp teklif edilen para ve eksiksiz maaş fırsatından yararlanmak ister. Ailesinin fikrini almadan teklifi kabul eder. Eyüp'ün karısı Hacer eşininin hapse girmesiyle oğlunun sorumluluğunu yüklenmiştir. Oğlunun üniversite sınavını kazanamaması ve yanlış arkadaşlarla

dolaşmasını engelleyemez. İsmail bir araba alıp servis işine girmek istemektedir. Annesi Hacer'i zorlayarak Servet'in aileye daha sonra vereceği paranın bir kısmını alarak araç almak ister. Hacer bir gece yaralı olarak gelen oğlunun düzenli bir işinin olması için Servet'ten para istemeye gider. Bu görüşme sonrası Hacer ve seçimleri henüz kaybetmiş Servet arasında bir yakınlaşma başlar. Hacer'in beklemediği bir anda yaşadığı bu ilişki onu ve tekdüze ve zorluklarla dolu hayatını alt üst eder. Beklenmedik bir anda eve gelen İsmail annesi ve Servet'i yakalar. Ama o anda tepki göstermek yerine susar. Servet gittikten sonra ise annesinden hesap sorar. Hacer ona istediği parayı verir. Eyüp dokuz ay sonra hapisten çıkar. Haberi yokken alınan araba canını sıkır. Gelen telefonlardan dolayı Hacer ve Eyüp'ten şüphelenir. Hacer Eyüp'ün şüphelerini dağıtmak için kocasını baştan çıkarmaya çalışır. Ancak Eyüp'ün soruları vardır ve Hacer'i sıkıştırır. Hacer ise Servet'ten ayrılmak istememektedir. Servet son buluşmalarında Hacer'i istemediğini belirtir onu reddeder. Aile uykudayken eve gelen polisler Servet'in öldüğünü son görüşülen kişinin Hacer olduğunu söyleyerek Hacer ve Eyüp'ün ifadesini alır. Karakoldan döndüklerinde İsmail anne ve babasına Servet'i öldürdüğünü itiraf eder. Eyüp gidip teslim olmak isterken aklına kahvehanenin çırağı Bayram gelir. Yatacak yeri dahi olmayan Bayram için yüklü para karşılığında hapiste yatmanın sorun olmayacağı düşünülür. Bayram parayı kabul eder. Eyüp her şeye rağmen bir arada kalmaya çalışan ailesinin yanına döner.

Film bilindik Yeşilçam filmlerine benzeyen bir öyküye sahiptir. Filmin geneline bakıldığında son derece karamsar, kasvetli bir atmosferle karşılaşılır. Kahverengi ve koyu tonların ağırlıklı seçildiği dekor, koyu renk giysiler, karanlık denilebilecek bir aydınlatma filmin suçu, suçluyu örtbas etme, görmezden gelme içeriğini destekler. Filmin bu karamsar görselliği kara film stiline gönderme yapar.

Kara filmlerin en belirgin özelliği kahramanların içine düştüğü zor durumlar, belirsizlik, tutarsızlık ve toplumsal yapıda yaşanan erozyonun en çok da aileleri ne biçimde dönüştürdüğüdür (Harvey'den akt. Mutluer, 2008: 36). Kara film 1940-1959 yılları arasında geleneksel olarak siyah-beyaz üretilmiş Amerikan filmlerini tanımlamak için kullanılır. Kara film terimi ilk olarak 1946'da Fransa'da film eleştirmeni Nino Frank tarafından dört suç gerilim filmi hakkındaki yorumu – *Malta Şahini* (The Maltese Falcon 1941), *Çifte Tazminat* (Double Indemnity, 1944), *Cinayet, Tatlım* (Murder, My Sweet 1944) ve *Laura* (Laura, 1944)- ile kullanılır. Frank,

Hollywood filmlerinin çok izlenemediği savaş yıllarında karanlık, kara kara düşünen bir görselle yeni bir suç filmi modu olarak algılanmıştır. Kara filmler sinema tarihinde üç ayrı dönemle ifade edilir. 1940’lardan 1959’a kadar olan klasik dönem, 1960’lardan 1980’lere kadar uzanan modernist dönem ve 1980 sonrası Neo Noir dönem (Spicer, 2010: XXXVIII).

Kara filmin klasik döneminin en belirgin özelliklerinden olan siyah-beyaz görüntü modernist ve neo noir filmlerde renkliye bırakır. Filmlerde çok fazla renk kullanılmaz. Soğuk griler, mavi, yeşil, sarı ve kırmızı filmlerde yoğun şekilde kullanılmaktadır. Dönemin sinema teknolojisindeki gelişmelere paralel olarak filmler düşük ışıktaki renkli olarak çekilebilmiştir. Tüm önemli yeni dalga kara filmler, ışık ve renk kullanımlarına dikkat çeker: *Dönüşü Olmayan Yol* (Point Blank, 1967) filmindeki şaşırtıcı kromatik değişiklikler, *Uzun Veda* (The Long Goodbye, 1973) post-flashing ile üretilen puslu pastel renkler; *Bizim Gibi Hırsızlar* (Thieves Like Us, 1974) nemli yeşil paleti, *Çin Mahallesi*’nin sepya tonları (Chinese Town, 1974) gibi. (Gustafsson, 2013: 62). *Çin Mahallesi* filminin çerçevelemesi sıkı ve kısıtlayıcıdır ve monokromatik renk paleti öne çıkar (Tasker, 2013: 364). Kara filmlerdeki düşük anahtarlı aydınlatma genellikle kasvetli, tehditkar veya gizemli sahneler yaratır. Aydınlatma tasarımında dolgu ışığı azalır ya da tamamen ortandan kaldırılır. Chiaroscuro aydınlatmasıyla güçlü kontrastlar ve daha keskin, daha koyu gölgelerle oluşturur. Düşük anahtar ışık yaklaşımı 1980’li ve 90’lı yıllardaki filmlerde de kendini göstermiştir (Bordwell vd. 2020: 129).

Nuri Bilge Ceylan’ın *Üç Maymun* filmi Türk sinemasının yakın dönem kurucu yönetmenlerinden biri olduğu için çalışma kapsamında ele alınmıştır.

3.5.1.1. Filmin Renk Tasarımı Bileşenleri

Kara film ikonografik özelliklerini gösteren *Üç Maymun* filminde özellikle iç mekan sahnelerine gölgeler hakim olur. Karakterler kameraya sırtlarını dönmüş birer gölge gibi hareket ederler. Chiaroscuro aydınlatmasıyla sıkıntılı aile bireyleri, aydınlık ve parlak görünen dışarıyla kontrastlık yaratırlar.

Şekil 3.6. Üç Maymun Filmi



Kaynak: *Üç Maymun*, (*Three Monkeys*, 2007) Yön. Nuri Bilge Ceylan 14.dak.

Üç Maymun filmi HDCAM kamera kullanılarak, dijital olarak çekilmiştir. Yönetmen HD formatı daha önce *İklimler* (2006) filminde de kullanmıştır. Ceylan, dijital formatı ilk kullanan Türk yönetmenlerden biridir ve film formatının artık öldüğünü röportajlarda dile getirir: “Evet, benim için film öldü. Gereksiz yere hantal ve benim istediğim gerçekliği yakalamakta daha az başarılı. Filme ihtiyacım yok. “Pelikül”ün ölüyor olmasının benim için bir sakıncası yok” (Ceylan, 2009: 175).

Çekimde kullanılan kameradan ziyade post prodüksiyondaki dijital süreçlere vurgu yapan Ceylan başka bir röportajında:

“Farkı yaratan kamera değil; herkes aynı şeyi kullanıyor! Fotoğrafçılıkta uzun zamandır biliniyor: Fotoğrafçılar aynı kamerayı kullanabilirler, ancak önemli olan çekimden sonra baskı üzerinde yapılan iştir. Görüntünün tanımı en önemli şey değil. Görüntünün hangi bölümünün hangi yoğunluğa sahip olacağına karar verebilmek için esas olan görüntünün yoğunluğudur. Derinlik ve anlam veren şey budur: Bazı bölgelerin daha koyu olacağı, çerçevenin belirli bir bölümünde siyahların daha yoğun olacağı gibi kararlar alınabilir. Böylece her çekimi bir resim yapıyormuş gibi yeniden düzenleyebilirsiniz” (Levy, Web: Emanuellyvy.com, Nuri Bilge Ceylan, “Three Monkeys: Interview with Turkish Director Nuri Bilge Ceylan” (5 Nisan 2021)

Yönetmen filmin renk tasarımında ilk filmlerinin doğalcı ve gerçekçi atmosferinden farklı olarak stilize bir anlatım tercih etmiş görünmektedir. Filmin neredeyse tamamında monokromatik bir renk şeması kullanılmış bir çok sahnede yeşil rengin hakimiyetini izliyoruz. Yeşilin kullanımı dekor ve aksesuar kullanımından ziyade tüm çerçeveyi boyayarak ele geçirmiş gibi görünmektedir.

Şekil 3.7. *Üç Maymun* Filmi, Kamera Arkası Fotoğrafi



Kaynak: *Üç Maymun Three Monkeys* Photos (www.nuribilgeceylan.com) (Erişim Tarihi 10 Mart 2021)

Şekil 3.8. *Üç Maymun* Filmi



Üç Maymun, (*Three Monkeys*, 2007) Yön. Nuri Bilge Ceylan 54.dak

Şekil 3.9. *Üç Maymun* Filmi, Kamera Arkası Fotoğrafı



Kaynak: *Üç Maymun Three Monkeys* Photos (www.nuribilgeceylan.com) (Erişim Tarihi 10 Mart 2021)

Şekil 3.10. *Üç Maymun* Filmi



Kaynak: *Üç Maymun*, (*Three Monkeys*, 2007) Yön. Nuri Bilge Ceylan 1.18 dak.

“Renk ayarlarında daha cüretkar davranmayı düşünüyorum bu kez. İklimler İlk HD filmimiz olduğu için sanki biraz korkak davranmıştık. O zaman Paris’te Lustre kullanmıştık renk ayarları için. En gelişmiş alet ama bence gereksiz. Bu kez Avid Nitris’te yapacağız bu işi. Nitris bu iş için fazlasıyla yeterli hatta fazla bile. O zaman Fransız renkçinin aman beyazlar uçmasın, ama siyahlarda detay kalsın obsesyonlarına, emin olamadığım için fazla ses çıkaramamıştım. Halbuki bunların fazla önemli olmadığını düşünüyorum. Önemli olan ruh. Bu kez beyazları uçurmak siyahları abartmak istiyorum. Renkleri de iyice azaltmak” (Ceylan, 2008: 18).

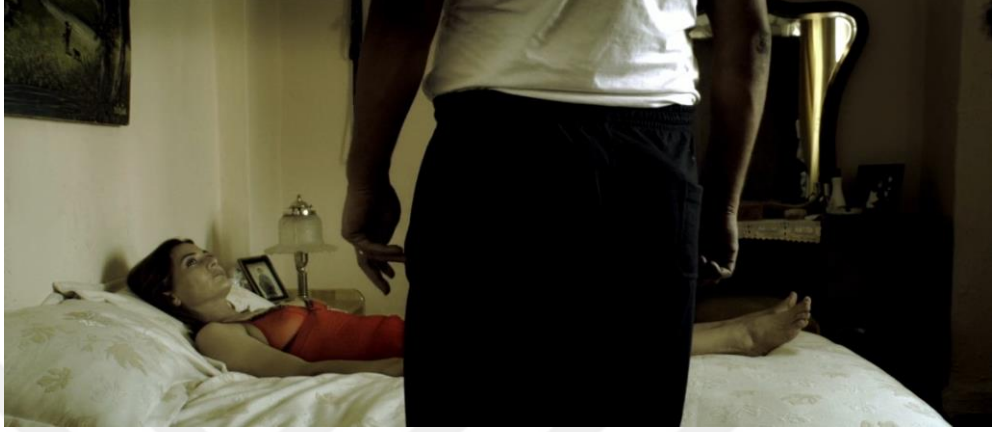
3.5.1.2. Filmin Renk Tasarımı İşlevleri

3.5.1.2.1. Bilgi Verme

Eyüp hapisten çıkıp eve dönmüştür. Hacer yaşadığı gayri-meşru ilişkinin izlerini üzerinden silmek istercesine uzun bir duş alır. Kırmızı şeffaf bir iç çamaşırı giyerek yatağına uzanır. Hacer yaşadıklarını gizlemek istercesine Eyüp’ü baştan

çıkarmak ister. Kırmızı iç çamaşır, tutkuyu, cinselliği teşvik eder. Bu durum Eyüp'ü etkilese de Eyüp bunu yadırgar. Çünkü karısı Hacer'in daha önce hiç böyle şeyler yapmamıştır. Tüm bunlar Eyüp'ün sorularını ve şüphelerini daha da arttırır.

Şekil 3.11. Üç Maymun Filmi, Bilgi verme işlevi



Kaynak: *Üç Maymun*, (*Three Monkeys*, 2007) Yön. Nuri Bilge Ceylan 1.05.27

Servet'le ilişki yaşamaya başlayan Hacer görünüm olarak değişim geçirir. Kendi halinde sınırlı dünyasında yaşarken beklemediği bir anda cinsel ilgi görür ve kırmızı giysiler, kırmızı ojelerle dişiliğini ortaya çıkaracak biçimde görünmeye başlar. Kırmızı renk bu ilişki sonrası Hacer'in üzerinde daha fazla yer alır. Hacer Servet'le olan son buluşmasında kırmızı kazak ve kırmızıyı daha da vurgulayacak ve gizem katacak biçimde siyah etek giyer. Burada yine Kara film ve “femme fatale” olgusuna geri dönecek olursak, erkeklerin başına gelen kötülüklerden sorumlu olan kadındır. *Üç Maymun* filminde Hacer gayrimeşru ilişkisiyle bir erkeğin ölümüne ailenin iki erkeğinin de başının belaya girmesine neden olur. Kadın eylemlerinden dolayı boyun eğmeyecek kadar güçlü, aktif, kırmızıyı kullanarak cinselliğini dışa vuracak bir kadın durumuna geldiğinde çelişki giderilip her şeyin olması gerektiği haline getirilmesi gerekir. Kocasının hapiste olmasından ve yoksulluğundan yararlanan Servet'in kırmızı arabası da arzuyu ve tehlikeyi çağrıştırır. Renklerin oldukça tasarruflu kullanıldığı filmde kırmızı rengin simgesel kullanımı öne çıkar.

Şekil 3.12. Üç Maymun Filmi, Bilgi Verme İşlevi



Kaynak: *Üç Maymun*, (Three Monkeys, 2007) Yön. Nuri Bilge Ceylan 43.37

Servet, şoförü Eyüp'e kazanın sorumluluğunu almasını istemek için onu tekinsiz bir alacaklanlıkta buluşmaya çağırır. Eyüp bu zor teklif karşısında düşüncelere dalar. Para caziptir, ama suçun damgasını yemek ve özgürlüğünü kaybetmeyi kabullenmek zor bir karardır. Suçun başka bir kişiye aktarılarak çoğalmasıyla sonuçlanacak bu teklif, hayırlara vesile olamayacağını belli edecek biçimde kararların ve grilerin tonlanmasından oluşan bir atmosferde sunulur.

3.5.1.2.2. Kompozisyon Yaratma İşlevi

Filmin açılış sahnesinde karanlıkta yeşil bir koridorda ilerleyen araba kırmızı farlarıyla birazdan yaşanacak cinayetin habercisi olur. Siyah ve yeşil renklerin hakimiyetindeki çerçevede ilerleyen arabanın kırmızı farları bir kişinin hayatına son verecek canavar gözlerine benzer. Uyumsuz renk şemasının kullanıldığı planda kırmızı farlar dikkati üzerinde toplar ve birazdan olacıklara hazırlar. Kırmızının kullanımı yaklaşan tehlikeyi gösterir, hayatları değiştirecek olaylar zincirini başlatır.

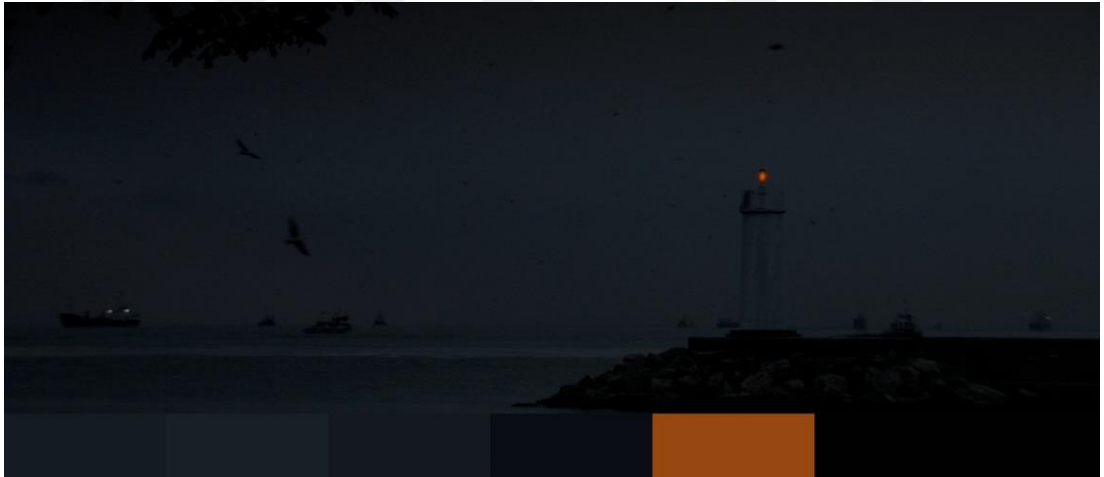
Şekil 3.13. Üç Maymun Filmi, Kompozisyon Yaratma İşlevi



Kaynak: *Üç Maymun*, (Three Monkeys, 2007) Yön. Nuri Bilge Ceylan 01.26

Deniz fenerinin kırmızı ikaz lambası adeta Eyüp'ü uyarır, tekrar düşünmesini ister. Uyumsuz renk şemasının kullanıldığı sahnede kırmızı ikaz lambası ses kurgusuyla birlikte güçlü bir etki bırakır.

Şekil 3.14. Üç Maymun Filmi, Kompozisyon Yaratma İşlevi



Kaynak: *Üç Maymun*, (Three Monkeys, 2007) Yön. Nuri Bilge Ceylan 00.08

Filmde sınırlı bir renk paleti kullanılmıştır. Yaratılan atmosfer izleyene dünyevi bir var oluşun aksini işaret etmektedir. Yeşilimsi bir pus içindeki renkler aşırı doygun ve kontrastlık yüksektir. (RGB) Kırmızı mavi ve yeşil dengesinde kırmızı ve yeşil yüksek oranlara ulaşırken mavi daha düşük bir seviyede kalır. Renk çemberinin sarı, turuncu, kirli turuncu, kahve ve yeşil, sarımsı yeşil ve yeşil kullanılarak benzer renk şeması tercih edilmiştir.

Şekil 3.15. *Üç Maymun* Filmi, Kompozisyon yaratma işlevi



Kaynak: *Üç Maymun*, (Three Monkeys, 2007) Yön. Nuri Bilge Ceylan 34.49

Yeşil rengin sindiği açık renk duvarlar ve yarı karanlık bir ışık düzenlemesiyle ailenin yaşadığı ev, Eyüp gibi diğer iki aile ferdinin de kendi hapishanelerinde olduklarını hissettirmektedir. Parasızlık, okulda başarısız olan İsmail'in iş bulamaması, daha rahat bir yaşama kavuşmak için bir kişinin ölümünün sorumluluğunun alınması bu yükün ömür boyu taşınacağını bilmenin ağırlığı ile sıkıcı ve basık bir aile hayatı resmedilmiştir.

Şekil 3.16. *Üç Maymun* Filmi, Kompozisyon Yaratma İşlevi



Kaynak: *Üç Maymun*, (Three Monkeys, 2007) Yön. Nuri Bilge Ceylan 11.47

Düşük gelirli ailenin yoksul evinde kahverengi tonlar hakimdir. Karışık desenli döşemeler ailenin tek düze yaşantısına ve arabesk havasına uygun olarak yer bulmuştur. Babanın hapse girmesinden önce kendi halinde sıradan vatandaşlar olarak yaşayan aile bireylerinin yaşam koşulları gerçekçi bir biçimde oluşturulmuştur. Sadece

geçim derdinde olan aile, seçim sonuçlarını önemsemezken nostaljik yerli film ise onları bir araya getirebilmiştir.

Şekil 3.17. *Üç Maymun* Filmi, Kompozisyon Yaratma İşlevi



Kaynak: *Üç Maymun*, (Three Monkeys, 2007) Yön. Nuri Bilge Ceylan 29.35

Hacer Sermet’le ilişkisi başlayana kadar bu düz renksiz hayatın bir parçasıdır. Neredeyse tek renkli evin içinde penceresinde dışında bulunan kırmızı çiçekler dikkat çeker. Hacer’in bu soluk hayatına bir renk katma cesareti çiçekleri sulama planıyla hissettirilir.

Şekil 3.18. *Üç Maymun* Filmi, Kompozisyon Yaratma İşlevi



Kaynak: *Üç Maymun*, (Three Monkeys, 2007) Yön. Nuri Bilge Ceylan 09.33

Yönetmenin çekim yaparken kullanmayı seçtiği aşırı koyu renk paleti nedeniyle film, son derece kasvetli bir hava taşıyor. Her şey adeta Eyüp ve ailesinin yavaş yavaş düştükleri cehennemin seviyelerini anlatıyor. Renk ve ışığın bu şekilde

kullanılması, resimde renklerin yaptığı gibi, başka biçimde ifadesi zor olan, sessizde kalmış yaşam deneyimimizi, üzüntü, durgunluk, tehlike gibi anlamları yaratır.

Şekil 3.19. *Üç Maymun* Filmi, Kompozisyon Yaratma İşlevi



Kaynak: *Üç Maymun*, (Three Monkeys, 2007) Yön. Nuri Bilge Ceylan 48.31

3.5.1.2.3. Etkileycilik İşlevi, Anlam Yaratma

Şekil 3.20. *Üç Maymun* Filmi, Etkileycilik, Anlam Yaratma



Kaynak: *Üç Maymun*, (Three Monkeys, 2007) Yön. Nuri Bilge Ceylan 11.01

Yönetmenin her biri tabloya benzeyen karanlık, grenli sinematografisi rüyalara benzeyen tonlar içerir. Yeşilin çerçevedeki her şeye nüfuz etmesi doğal olmayan bir uyuşukluk etkisi sağlar. Uyuşukluk etkisi filmin adı olan ‘üç maymun’u haklı çıkarır. Filmin adı için karar vermekte zorlanan Ceylan, bu süreci şöyle anlatır:

“Konfüçyüs’ün felsefesinden gelir, burada aslında üç maymunun iyiliği temsil eden olumlu bir anlamı vardır: kötülüğü duymamak, görmemek ve onun hakkında konuşmamak. Filmde oğul, annesinin zina yaptığını görmemiş gibi davranır, baba telefonda patronunun sesini duymamış gibi davranır ve anne diğer ikisine yalan söyler.

Ancak günümüzde, üç maymunun metaforu, görüşlerin ikiyüzlülüğünü ifşa etmek için olumsuz bir şekilde kullanılıyor” (Levy, Web: Emanuelly.com, Nuri Bilge Ceylan, “Three Monkeys: Interview with Turkish Director Nuri Bilge Ceylan” (5 Nisan 2021)

İsmail'in ölmüş olan kardeşinin hayalini gördüğü sahne hayatın katı gerçekleri ile gerçeküstü arasındaki çizginin muğlaklaştığı ürpertici bir sahne olur. Aile üyelerinin teselliye ihtiyacı olduğunda ortaya çıkan bu davetsiz misafir, göz kamaştırıcı biçimde aşırı pozlanmış olarak resmedilmiş ve tıpkı ölümler gibi görünmez olmuştur.

Şekil 3.21. Üç Maymun Filmi, Etkileyicilik, Anlam Yaratma



Kaynak: Üç Maymun, (Three Monkeys, 2007) Yön. Nuri Bilge Ceylan 53.07

Hacer'in kocası hapisten çıkmıştır. Artık bambaşka duygular içinde olan Hacer eski hayatına dönmek istemez. Eski tekdüze, heyecansız adeta uykuda geçen hayatı yerine tekrar arzulandığı, dişiliğini hissettiği, maddi sorunların geçim sıkıntısının olmadığı daha rahat bir yaşamı arzular. Deniz kenarında korkuluktaki durup dalgalı sulara bakarken, renk paleti kasıtlı olarak daha karanlık ve her zamankinden daha kısıtlı kullanılmış, Hacer gibi renklerin de kanı çekilmiş. Mavi dalgalar vururken Hacer'in beden dili yaşadığı acıyı tasvir eder. Gri melankolik gökyüzü yaklaşan fırtınanın uğursuz gürültüleriyle beraber karamsar bir atmosfer yaratır.

Şekil 3.22. Üç Maymun Filmi Etkileycilik, Anlam Yaratma



Kaynak: *Üç Maymun*, (Three Monkeys, 2007) Yön. Nuri Bilge Ceylan 59.53

Sarı, yeşil ve tonlarının ağır bastığı renk paletinde bronza yaklaşan yüz planları dış dünyadan ayrımlanan kendi iç dünyasıyla hesaplaşan yüzlerdir. Gerginliğin ve kaygının ifadesi olan ıslak terli yüzler, karakterlerin iç dünyalarının dışa vurulmasını sağlar. İsmail'in ölmüş kardeşini gördüğü rüyada kardeşin üzerinden damlayan sular onun nasıl öldüğünü anlatırken yetişkinlerin acısına eşlik eder ve onları teselli eder.

Şekil 3.23. Üç Maymun Filmi



01.33.24



08.02



55.51



54.02

Kaynak: *Üç Maymun*, (Three Monkeys, 2007) Yön. Nuri Bilge Ceylan

Filmin son sahnesini her şeye rağmen ailesini bir arada tutmaya çalışan Eyüp, karakterlerin türlü acılarına şahit olan ve zayıf bedeniyle her şeye rağmen ayakta durmaya çalışan ev ve atmosferik olaylar biçimlendirir. Yönetmen dört karakterli senaryonun kapalı dünyasında meydana gelen sahtekar, sömürücü, sadakatsiz ve sonunda ölüm getiren davranışlar içeren filmini bir ahlaki yozlaşma tablosu olarak tasvir eder. Renklerin doygun hallerinin yer aldığı planda siyahlar iyice kararır. Planda yeşiller yine baskın olmakla birlikte artık maviler ve gri maviler kendini hissettirir. Gökyüzünü kaplayan gri bulutlar iyimserliği değil bundan sonra da hiçbir şeyin kolay olmayacağını belirtir.

Şekil 3.24. Üç Maymun Filmi Etkileycilik, Anlam Yaratma

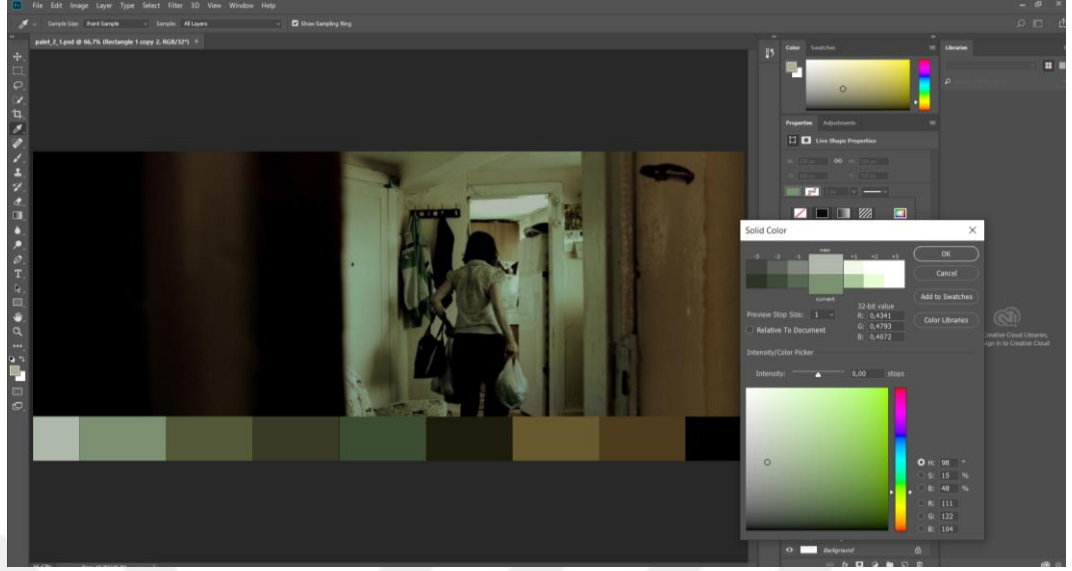


Kaynak: *Üç Maymun*, (Three Monkeys, 2007) Yön. Nuri Bilge Ceylan 01.45.04

3.5.1.3. Üç Maymun Filminin Renk Tasarımı Genel Değerlendirmesi

Filmde yer yer monokrom renk şemasına kaymakla birlikte benzer renkler şeması kullanılmıştır. Benzer renk şeması sınırlı renkler içeren bir şemadır. Filmde yeşil, sarı ve kahverengi renk özleri ve bunların geçiş aralıklarından oluşan benzer renk paleti uygulanmıştır. Özellikle yeşil renk diğer tüm renklerin içine sinmiş görünmektedir. Öyle ki Photoshop programı damlalık aracıyla en beyaz alanlardan alınan renk örneğinde yeşil renk özleri içerdiği görülmektedir.

Şekil 3.25. Üç Maymun Filmi Renk Şeması, Photoshop Yazılımı



Kaynak: Üç Maymun, (Three Monkeys, 2007) Yön. Nuri Bilge Ceylan 11.47

Yönetmenin baskın renk olarak kullandığı yeşil doğayla özdeşleştirildiğinden simgesel anlamda genellikle olumlu çağrışımlar içermekle birlikte Yolcu'ya göre (2002: 656), yeşilliğin kendisi ölümün ve çürümenin de rengidir. Ahlaki değerlerin sorgulandığı, insanların çıkarları ya da menfaatleri için kötülükleri görmezden gelmesinin konu edildiği filmde yeşil baskınlığı ahlaki yozlaşmayı, insan yapan değerlerin çürümesini anlatmaktadır. İki kişinin cinayete kurban gittiği filmde oğulun işlediği suç yine ihtiyaç sahibi günahsız birine aktarılır. Yeşilin çerçevedeki tüm renklere adeta nüfuz etmesi uyuşukluk halini, uykuda olma halini çağrıştırır. Baba işlemediği suçu para için üstlenir, oğlu annesinin ihanetini görmezden gelir, baba eşinin kendisini patronuyla aldattığını anladığı halde renk vermez. Karakterler kötülüğe karşı kayıtsız kalırlar bilmezlikten gelirler tıpkı “üç maymun” gibi.

Renk tekerleğinde yeşilin tamamlayıcı olan kırmızı renk, bilgilendirici bir işlev yüklenerek simgesel kullanımlarıyla filmde yer bulmuştur. Kara filmlerin ‘femme fatale’ karakterlerinden izler taşıyan Hacer, ailesinin hayatını altüst edebilecek bir ilişki yaşamıştır. O zaman kadar yaşadığının bile farkında olmayan Hacer dişiliğini keşfetmiş ve kırmızı ojeler sürüp kırmızı giysiler giymiştir. Kırmızı Finlay'e göre (2007:139) modern hayatta ateş, kalbin fırtınalı duyguları, aşk tanrısı ve iktidar anlamına gelir. Sözen'e göre (2003: 96) bu renk en çok mücadeleyi, canlılığı tehlikeyi, tutkuyu işaret eder ve erotizmin ve aşkın rengi olarak kabul edilir. Hacer de Servet'le

yaşadığı ilişkiyi sevmiş ve vazgeçmek istememiştir. Kırmızı filmde tehlike işareti olarak da sıkça karşımıza çıkar. Filmin ilk sahnesinde Servet'in kaza yaptığı arabanın kırmızı farları tehlike habercisi olur. Eyüp Servet'in ahlaksız teklifini kabul ettiğinde karanlıkta yanan deniz fenerinin kırmızı ikaz lambaları izleyiciyi adeta uyarır. İsmail'in gözünden izlediğimizi hissettiren planda Servet, Hacer'le birlikte olduktan sonra tehlikeyi çağrıştıran kırmızı arabasına binerek uzaklaşmıştır.

Filmde kullanılan ışık teknikleri, çekim açıları karanlık, basık ve kasvetli bir hava yaratmıştır. Yönetmenin röportajlarında belirttiği gibi bu filmde farklı renk özlerini kullanmaktan kaçınmıştır. Zaman zaman iyice koyulaşan renkler, standart cilt renklerinden uzak, bronzlaşmış yüz planlar ve renk paletinin yarattığı klostrofobik atmosfer ailenin daha rahat bir yaşam için, içine düştükleri açmazı tasvir etmiştir. Filmde renkler, ifadesi zor olan duyguları ve anlamları ortaya koymada önemli olmuştur.

3.5.2. *İşe Yarar Bir Şey (Something Useful, 2017)*

Film, avukat bir şair olan Leyla'nın perspektifinden ilerleyen şiirsel bir atmosfere sahiptir. Lise arkadaşlarıyla 25.yıl buluşma yemeği için yolculuğa çıkan Leyla, sözde iş görüşmesi için aynı trene binen genç hemşire Canan'la tanışır. Yemekli vagona bir araya gelen ikilinin sohbeti sırasında Canan, bir meslektaşının felçli arkadaşı Yavuz'un intiharına yardım etmek için yola çıktığını açıklar. Yavuz'un sıra dışı isteği Leyla'yı çok etkiler. Leyla'nın Canan'a eşlik etme kararına Canan karşı çıksa da bu zorlu görevde desteğe ihtiyacı olduğunu farkındadır. Leyla ve Canan Yavuz'un evine gelirler. İçeriye önce Leyla girer. Yavuz Leyla'yı şairliğinden tanır. Bu tesadüf üçlü için beklenmedik anlar yaratır. Leyla Yavuz'a Canan'la birlikte yarın tekrar geleceklerini söyleyerek o gün intihar etmesine engel olurlar. O gece Leyla lise arkadaşlarıyla buluşmasına gider. Ertesi gün Leyla ve Canan tekrar Yavuz'un evine giderler. Fazla konuşulmayan son buluşmada intiharın gerçekleşeceği iması yapılır. Kadınlar Yavuz'un evinden ayrılırlar.

Filmde hayatı konusunda kendi kararlarını veren güçlü kişilikler anlatılmıştır. Leyla ve Canan'ın yemekli vagon sohbetine eşlik eden pavyon çalışanı iki kadınla yapılan konuşmalar filmin toplumsal cinsiyete ilişkin bakış açısıyla ilgili incelikli göndermeler içermektedir. Leyla ve Canan kadınların pavyon çalışanı olmalarına

olumsuz bir önyargıyla yaklaşmaz ve samimi bir ortam yaratırlar. Canan'ın ünlü bir oyuncu olma hayalini destekleyen kadınlar erkek arkadaşının karşı çıkmasını ataerkil biçimde destekleyip evinin kadını ol gibi yaklaşımlarda bulunmayıp, çalışıp hayallerini gerçekleştirmesini öğütlerler.

“Mavi” tren kuşetli, yataklı, yemekli vagonları, dar koridorları ve geniş pencereleriyle katmanlı bir sinematografiye olanak sağlar. Cama ve aynaya yansıyan görüntüler metaforik ve simgesel anlamlar yaratır. Kalıcı imgeler yaratan film, sık rastlanmayan hikayesiyle gerçekte rüya arasında bir görsellik sunar. İmgesel yapısı yanında metinsel yanı da ağır basan film, şiirler ve öykülerin de önemli yer tutmasıyla metinlerarası bir nitelik taşır. Ağırlıklı olarak edebiyatta yer bulan büyütlü gerçekçilik akımının önemli temsilcilerinden Latin Amerikalı yazar Julio Cortazar'ın “Bir Sarı Çiçek” öyküsü de bunlardan biridir.

“... Cortazar sadece çok sevdiğimiz bir yazar değil aynı zamanda belki alttan alta bu filmde bize bazı şeylere kalkışmamıza cesaret veren de bir yazar ayrıca. Gerçekle gerçek olmayanı öyle güzel birbirinin içinde eritiyor ki, çok reel bir şeyi çok fantastik bir hale getirebilir, çok fantastik bir şeyi de çok reel bir hale. Biz de belki de ondan biraz güç alıp, haydi canım olur mu öyle şey, hiç gerçekçi değil, deyip geçip gideceğimiz bazı anlarda geçip gitmedik, bir araya gelmesi çok da olağan karşılanmayan üç karakteri, gerçek hayatta yaşama ihtimali zayıf olan bir durumun içine bırakabildik.” (Esmer, Web: filmloverss.com. “Pelin Esmer Röportajı”) (3 Temmuz 2021).

Sinemada da yer bulan büyütlü gerçekçilik, gerçekliğin içinden ve gerçekçilik aracılığıyla olağanüstü olanı sıradan, olağan olanı da sıra dışı gösterir. Gündelik akış içinde sıradan görünen şeyler gözümüzde giderek görünmez olurken büyütlü gerçekçi bir yazar onu alışılmadık bir atmosfer kurarak farklı bir kurguyla okurun dikkatine sunar (Arargüç, 2017: 102).

Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey* filmi bağımsız sinemanın genç kuşak kadın yönetmenlerinden biri olduğu çalışma kapsamında ele alınmıştır.

3.5.2.1. Filmin Renk Tasarımı Bileşenleri

Film yaşam, yaşlanma, ölüm ve ötenazi kararı gibi karamsar konular içermekle birlikte, karanlık bir dünya resmetmez. Filmde tren yolculuğunun geçtiği sahnelerde renklerle kurulan görsel dünya sır, karanlık işler, kararsızlıklar ve ölümü duyumsatan, İzmir'e varıldığında yaşam ve ölüm kararı arasında kalmanın telaşını yansıtan bir renk paletiyle karşılaşırız.

Şekil 3.26. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, (Something Useful, 2017) Yön. Pelin Esmer 28.13

Şekil 3.27. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, (Something Useful, 2017) Yön. Pelin Esmer 1.15.28

Filmde ötenazinin yasal olmadığı ülkemizde genç bir kadının bunu gerçekleştirmek üzere yola çıkması ve bir başka kadının bu deneyime gönüllü olarak katılması gibi pek de olası olmayan bir öykü gerçekçi bir biçimde imgelerle anlatılmıştır. Tren vagonlarının camına, aynaya yansıyan renkli ışıklar ve görüntüler içsel konuşmaların görselleşmesinde önemli olmuştur.

Şekil 2.28. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, (Something Useful, 2017) Yön. Pelin Esmer 10.23

Film, dijital bir kamera olan Arri Alexa ile çekilmiştir. 2010 yılında üretilen Arri Alexa dijital sinema kamerası aynı tarihlerde Türk sinemasında da kullanılmaya başlanmıştır. Arri Alexa kameralar Çalışkan'a göre görüntü kalitesinde yakaladığı başarıyla film teknolojisinin yerini dijital teknolojinin almasını hızlandırmıştır (Çalışkan, 2016: 59).

Şekil 3.29. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi Kamera Arkası Fotoğrafı



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey* Something Useful Basın Odası (www.pelinesmer.com)
(Erişim Tarihi 3 Temmuz 2021)

Büyük bölümü trende geçen filmde yansımaların başarılı biçimde gerçekleşmesinde yeşil perde kullanımı öne çıkar. Yeşil perde kullanımı ışığın ve renklerin kontrol edilmesini sağlayarak istenen etkinin elde edilmesinde önemli olur.

“Filmi Gökhan’ın (Tiryaki) önerisiyle yeşilde çekmeye karar vermeden önce hareketli trende reel olarak çekmeyi düşünüyordum ki bu çok zor olacaktı, sonuç asla böyle olmazdı. Yansımaların bu kadar ağırlıklı kullanıldığı bir filmde ışığın kontrolü çok önemliydi. Haydarpaşa’da duran trenlerde iç çekimleri yaparken içerinin ışığını ön çekimlerden seçtiğim görüntüleri laptopla izleyerek, ona göre hazırlıyorduk. Yani şu an böyle bir yerden geçeceğiz, burada böyle böyle ışıklar var. Şu renk ışıklar olacak diye belirledik ve o ışıkları içeri yansıttılar. Çekimlerin sonunda da trene binip o belirlediğimiz rotada belirlediğimiz mekânları, yolları, görüntüleri ve fazlasını çekip yeşilde yerleştirdik. Biraz zaman alan detaylı bir çalışmaydı. Ama gerçekten çok iyi bir ekip çalışması oldu. Aynı zamanda sette post prodüksiyonumuzun başında olan Kerem Kurtoglu hep yanımdaydı. O da büyük bir güvendi tabi ki. Çünkü ileride yaşayabileceğimiz sıkıntıları önceden uyarıyordu, çekimlerimizi biraz da ona göre planlıyorduk” (Özsoy, 2017: 171).

Şekil 3.30. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi Kamera Arkası Fotoğrafı



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, Something Useful Basın Odası (www.pelinesmer.com) (Erişim Tarihi 3 Temmuz 2021)

Film tanınan ve iyi bir şair olmakla birlikte işe yarar bir şey yapmak için avukat olan Leyla ile birinin ölmesine yardım etmek isteyen hemşire Canan üzerinedir. Hayatta işe yarar bir şey yapmanın önemine vurgu yapan film kadınların dostluğunu anlatırken diğer yandan merak, endişe ve sorgulamalar yaratır. Filmin tamamlayıcı renkleri kapsayan sıcak ve soğuk renkler şeması, acısı ve tatlısıyla gerçek hayatı duyumsatmaya hizmet etmiştir.

3.5.2.2. Filmin Renk Tasarımı İşlevleri

3.5.2.2.1. Bilgi Verme

Leyla Canan’a karşı korumacı ve şefkatlidir. Canan ise alacağı sorumluluğun büyüklüğünden dolayı bu korumacı tavra karşı gelemmez ve ikisi arasında anne-kız ilişkisi oluşur. Birbirine yakın ama bir o kadar da farklı olan iki karakter için seçilen kostüm renkleri de birbirinin kontrastını yaratacak biçimde seçilmiştir. Leyla orta yaşlardaki bir kadın olarak olgunluğunu, entelektüelliğini yansıtacak biçimde mavi, koyu gri, bordo renklerde giyinir. Canan ise yaşam enerjisini yansıtacak biçimde sıcak tonlarda giyinir. Filmde ayrıca Canan karakteri için Öykü Karayel’in koyu renk saçları sarı tonlarla açılır: “*Filmde epey sarı bir balyaj yapıldı. Bittikten sonra kapatmak için uğraştım biraz. Ama bir film için tipimin değişmesi hoşuma gidiyor.*” (Karayel, Web: sabah.com.tr. “Ünlü Olmak İsteyenlere Tek Sözüm Var: Başarılar”) (3 Temmuz 2021).

Şekil 3.31. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi, Bilgi verme işlevi



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, (Something Useful, 2017) Yön. Pelin Esmer 1.11.45

Şekil 3.32. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi, Bilgi verme işlevi



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, (Something Useful, 2017) Yön. Pelin Esmer 1.13.39

Filmin ikinci yarısında dahil olan ancak baştan beri üzerine konuşulan Yavuz karakteri boynundan aşağısı felçli biçimde beş yıldır yatalak durumdadır. Yavuz onu daha da hasta gösterecek biçimde yeşil giydirilir, daha da solgun görünmesi için sarı ve solgun renkte yatak takımı kullanılır.

Şekil 3.33. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi, Bilgi verme işlevi



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, (Something Useful, 2017) Yön. Pelin Esmer 01.12.06

Senaryosunu Pelin Esmer'in şair Barış Bıçakçı ile birlikte yazdığı filmde Leyla yolculuğun başlarında turuncu boyanan camları görünce iç sesiyle bir şiir okur: “Kırmızı, yeşil, mavi, turuncu, ben turuncuyum hiçbir şey turuncu ile kafiyeli değil”. Leyla hayata merakla bakan, sorgulayan, aykırılığı seven bir karakterdir. Konumlandığı yerden insanları, varlıkları izlemeyi, gözlemlemeyi sever, sanatçı merakı rahatsız edici olmaktan uzak olup insanla ilişkindir. Leyla diğer renklere benzemeyen turuncuyu kendisiyle özdeşleştirir. Yemekli vagondaki garson gelir ve perdeyi kapatıp içerinin görünmesini engeller. Çünkü taşrada alkol alan kadına hoş

göze bakılmaz. Leyla garsonu dinlemez perdeyi açar. Filmde renkler metaforik anlamlar yüklenir. Turuncu farklı olanı kırmızı ise yasak olanı ifade eder, Leyla farklı olana bakmaya ve farklı olmaya engellere rağmen devam eder. Aykırılıktan keyif aldığından vagonların üzerine grafiti yapan genci korumak ister. Bir çuvalı zorla taşıyarak trene binmeye çalışan yaşlı adamın elmaları yere dökülür. Leyla yaşlı adamın, Adem ve Havva'nın cennetten kovulmasına neden olduğu rivayet edilen kırmızı elmalarını toplamasına yardım eder.

Şekil 3.34. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi, Bilgi verme işlevi



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, (Something Useful, 2017) Yön. Pelin Esmer 7.05

Şekil 3.35. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi, Bilgi verme işlevi



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, (Something Useful, 2017) Yön. Pelin Esmer 26. 37

3.5.2.2.2. Kompozisyon Yaratma

Film 'tren' ve 'Yavuz'un evi' olarak çoğunlukla iki mekanda geçmektedir. Tren sahnelerinde yönetmen kadınların yol arkadaşlığını ve samimi sohbetlerini betimlemek için sıcak bir aydınlatma ve birbirini tamamlayan renkler kullanmıştır. Bu sahnelerde ışık kişileri belirgin kılacak biçimde düzenlenmiş, gölgeler yaratılmamıştır.

Yavuz'un sarsıcı hikayesinin öğrenilmesiyle ise karakterlerin dünyası karanlık ve gölgeler içinde verilir. Bu ışık farkı senaryoda her ne kadar örneğin doğum günü kutlaması için ışıkların kapatılması gibi mantıklı açıklamalara dayandırılrsa da, karakterlerin ruh haline daha uygun olup etkili atmosfer yaratımı için önemli olmuştur. Tren yolculuğu filmin iki karakterinin birbirini yakından tanınması için izole alanlar yaratırken, kişilerin içsel yolculuk yapmalarına imkan sağlayan bir mekandır. Leyla'nın içsel seslerinin düşüncelerinin duyumsandığı sahnelerde kullanılan yansıma görüntülerde genellikle mavinin ton basamakları ve sarımtırak ve kırmızı renkler kullanılmıştır.

Şekil 3.36. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi, Kompozisyon yaratma işlevi



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, (Something Useful, 2017) Yön. Pelin Esmer 17.13

Şekil 3.37. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi, Kompozisyon yaratma işlevi



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, (Something Useful, 2017) Yön. Pelin Esmer 25.29

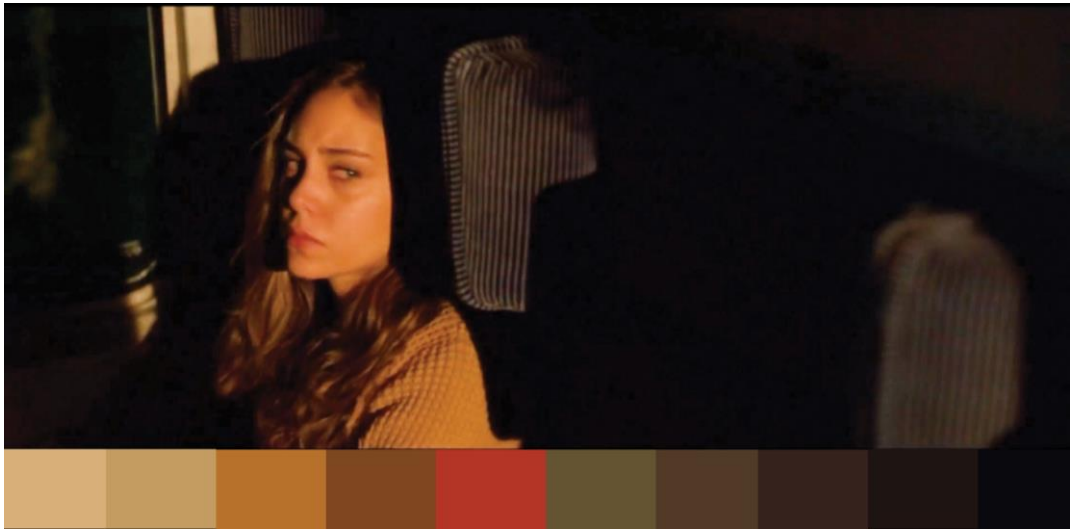
Şekil 3.38. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi, Kompozisyon yaratma işlevi



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, (Something Useful, 2017) Yön. Pelin Esmer 42.04

Canan zorlu görevini yerine getirme ve getirmeme arasında bocalarken oldukça huzursuz ve streslidir. Canan'ın duygu durumu kızıl cilt tonuyla ifade edilmiştir. Leyla yıllardır görmediği arkadaşlarıyla tekrar karşılaşacak olmanın heyecanını yaşarken Canan'ın sırrı ortaya çıkınca ikisi için de yolculuk sancılı hale gelir. Tren karanlık ve belirsizlik içinde yol alırken iç seslere eşlik eden yansıma görüntüleri alınan kararların zorluğunu hissettirir.

Şekil 3.39. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi, Kompozisyon yaratma işlevi



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, (Something Useful, 2017) Yön. Pelin Esmer 45.52

Gece yapılan yolculuk, trenin gizemli klostrofobik yanını vurgulayan planlar kara film estetiğini hatırlatır. İki kadın tren arızalanınca trenden inip yürümeye başlarlar. Silüet aydınlatmanın kullanıldığı planda seçilen bölgenin aydınlatılıp kalan bölgelerin ise koyu karanlıkta bırakılmasıyla yaratılan kontrast seyircinin belli noktalara odaklanmasına yardımcı olur. Işık ve renklerle yaratılan kompozisyonda işe yarar bir şey yapmakla katil olmak arasındaki çizgide duran kadınların korkuları hissedilmektedir.

Şekil 3.40. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi, Kompozisyon yaratma işlevi



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, (Something Useful, 2017) Yön. Pelin Esmer 37.50

Leyla ve Canan son istasyonda indiklerinde zor karar verilmiş artık eyleme geçme zamanı gelmiştir. Renklerin ısısı düşer, karanlık yerini aydınlığa, düşüncelerin yansımaları yerini eylemlerin gerçekliğine bırakır.

Şekil 3.41. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi, Kompozisyon yaratma işlevi



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, (Something Useful, 2017) Yön. Pelin Esmer 48.04

Yavuz'un evi sahile yakın, büyük camlarıyla hayatı tüm canlılığıyla evin içine taşıyan bir konumdur. Ev aydınlık, sıcak renklerle döşenmiştir. Yaşama bu kadar yakın olup da bu kadar dışında kalmanın tezatlığı duyumsanmaktadır. Yavuz aslında hayata bağlı, meraklı, yaşamayı seven bir karakterdir ve bu şekilde yaşamak istemediğinden buna son vermek ister.

Şekil 3.42. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi, Kompozisyon yaratma işlevi



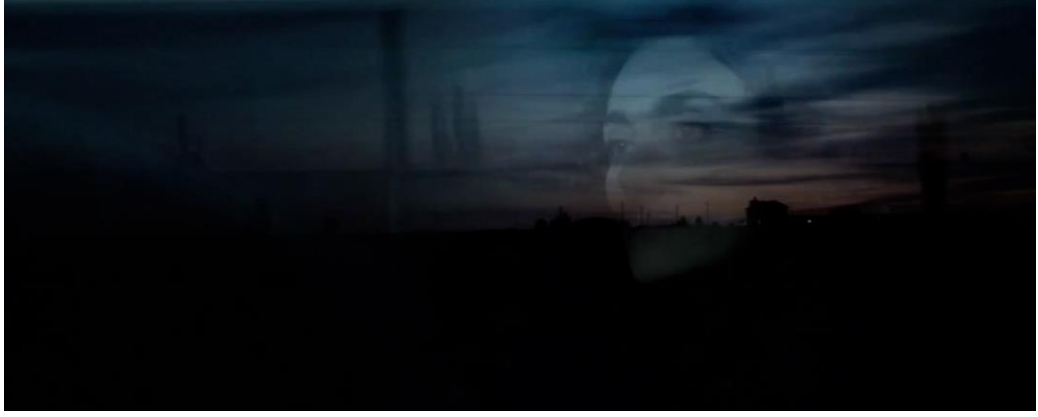
Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, (Something Useful, 2017) Yön. Pelin Esmer 1.13.55

“Asıl aradığım Yavuz’un yatağını yerleştirdiğimizde camdan baktığımızda neyi göreceğimizdi. Yavuz’un gün boyu neye baktığı önemliydi. Daha da önemlisi son plan için derinliği olan bir yol gerekiyordu. Ona göre mekan baktık yani. Ayrıca Yavuz’un ışıklı, renkli, canlı bir şehrin tam ortasında yatmasını istiyordum. Ankara’ya da baktım ama bu aradıklarımı orada bulamadım. Dolayısıyla evi ve son planı nerede çekmek istiyorsak şehri ona göre seçtik. Kordon da buna çok uygundu” (Esmer, Web: beyazperde.com. “Pelin Esmer Röportajı Burada” (4 Temmuz 2021).

3.5.2.2.3. Etkileyicilik İşlevi, Anlam Yaratma

Filmde trenin geniş camlarına yansıyan görüntüler ölü zamanlar yaratarak yaşananların sorgulanmasını sağlamıştır. Yansımalar aracılığıyla hem Leyla’nın hem de Leyla’nın pencereden gördüklerinin aynı anda izlenmesi seyircinin karakterin düşünsel sürecine ortak olunmasını sağlar. Yavuz’un sarsıcı hikayesini öğrenen Leyla’nın gölgeli yüz hatları yansımadan görünürken, siyahların arasında, soğuk mavi ve sıcak sarı ışıklarla resmedilir.

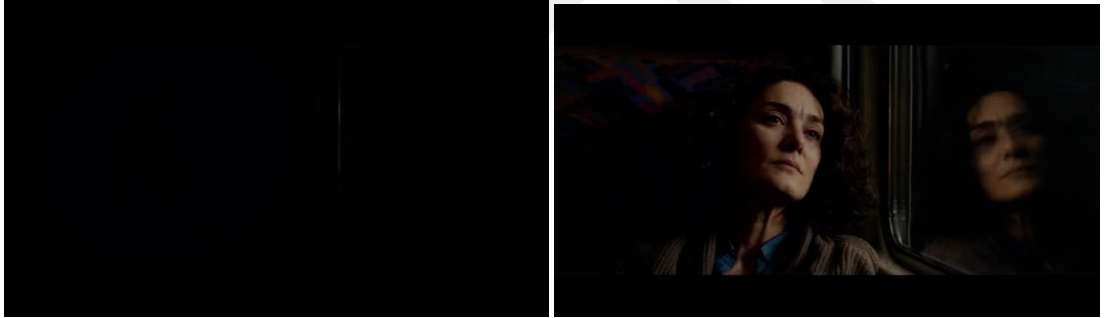
Şekil 3.43. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi, Etkileyicilik, Anlam Yaratma İşlevi



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, (Something Useful, 2017) Yön. Pelin Esmer 42. 25

Yolculuk boyunca Leyla'nın yüz görüntüsü siyah görüntülerin arasında bir görünüp bir kaybolur. Trenin seyri akışında gerçekleşen bu parçalanmalar doğal bir efekt yaratarak Leyla'nın 'ben olsaydım ne yapardım' gibi soruları, içsel konuşmalarını, gidip gelen düşüncelerini ifade eder.

Şekil 3.44. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi, Etkileyicilik, Anlam Yaratma İşlevi



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, (Something Useful, 2017) Yön. Pelin Esmer 44.36-44.39

Yaşamı boyunca işe yarar bir şey yapmayı amaç edinmiş Leyla, Yavuz'un durumuna ve aldığı karara da kayıtsız kalamaz. Cansu'ya eşlik etmek ve Yavuz'u yakından tanımak ister. Yarı gölgeli aydınlatma ile Leyla yüz planından ani bir kesme ile karanlık içinde ön plana çıkan kızıla çalan ve sert ifadeli yüz planına geçilir. Leyla'nın yüzünün kızılığı yaşadığı kaygıyı, gerilimi, suça ortaklık etme kararının zorluğunu ortaya koyar.

Şekil 3.45. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi, Etkileyicilik, Anlam Yaratma İşlevi



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, (Something Useful, 2017) Yön. Pelin Esmer 45.33



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, (Something Useful, 2017) Yön. Pelin Esmer 45.34

Yavuz'un evinin büyük pencereleri dışarıda tüm canlılığıyla devam eden yaşamı gösterir. Yaşam tüm parlaklığı ve göz alıcılığıyla dışarıdadır, içerisi ise ölüm kararı gölgesindedir. İki durumun tezatlığı renklerin ton derecelerine yansımış. Seçilen çekim açısı ve silüete yakın ışıklandırma ile içerideki renkler koyu tonlarında kalırken dışarıda ışık patlamaları verilmiştir.

Şekil 3.46. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi, Etkileyicilik, Anlam Yaratma İşlevi



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, (Something Useful, 2017) Yön. Pelin Esmer 01.01.53

3.5.2.3. *İşe Yarar Bir Şey* Filminin Renk Tasarımı Genel Değerlendirmesi

Filmin genelinin renk paletine bakıldığında mavi, yeşil gibi soğuk renklerin sarı kırmızı gibi sıcak renklerle birlikte kullanıldığı görülmektedir. Şairin düşüncelerini ortaya koyan şiirlerine eşlik eden görüntüler ve ışıklar mavi, sarı, beyaz kırmızı renklerde. Yaşam soğuk ve sıcak renklerle birlikte tüm renkleri içine alır. Yavuz'un penceresinden görünen canlı, neşeli yaşam, hareket eden, koşan, gülen eğlenen insanlar da Leyla'nın arkadaş buluşmasında bir araya geldiği eşinden boşanan, yaşlanan, sorunlarla baş etmeye çalışan insanlar da yaşama dahildir. Yaşam ve ölüm evrenin ayrılmaz parçalarıdır.

Filmde hayatıyla ne yapması gerektiği konusunda kararlı duran, kendi yolunu çizmiş güçlü kişilikler anlatılmıştır. Leyla'nın kostümlerinin ağırlıklı rengi mavidir. Mavi Sözen'e göre, yolculuğu özgürlüğü ve sonsuzluğu simgeler. Mavi yolculukla birleştiğinde büyük mesafeleri anlatır. Mavinin ayrıca ilgiyi çekerek, bakışları üzerinde toplama özelliği vardır. (Sözen, 2003: 84, 97). Leyla hayata bakmakla yetinmeyen detayları gören, gözlemleyen, bunu eserlerine şiirlerine yansıtan ve tanınan bir şairdir. Filmin diğer kadın karakteri ise Cansu ise Leyla'dan oldukça farklı özellikler gösterir. Cansu kırmızımsı turuncu, hardal sarısı gibi sıcak tonlarda giyinir. Yaşam enerjisi yüksektir ve oyuncu olmak gibi göz önünde olmasını sağlayacak idealleri vardır. Sevdği kişiler ya da yakınları karşı çıksa da ideallerinden vazgeçmeyeceğini kararlı biçimde dile getirir. Yavuz felçli geçen 5 yılını artık sona erdirmeye karardır. Sarı solgun renklerdeki bir yatakta yeşil giyinmiş olarak

çerçevesi. Yolcu'ya göre (2002: 656) yeşilliğin kendisi ölümün ve çürümenin rengidir.

Filmde dünyaya sıradan bir gözle bakmayan şair Leyla'nın gözünden bakarız. Şairin içsel dünyasının dışı vurulduğu şiirlerin eşlik ettiği, görünen gerçekliğin altında kalan detayların gösterilmeye çalışıldığı filmde yaratılan imgeler sözlerin gücünü arttırmıştır. Pencere ve aynalar aracılığıyla birkaç görüntü katmanının aynı anda var olması filmin görsel yönünü güçlendirmeye hizmet etmiştir.

Filmde edebi bir referans olarak geçen Julio Cortozar ve büyümlü gerçekçilik filmin hem anlatısına hem de biçimsel yapısında etkisini göstermiştir. Ötenazi gibi sıra dışı bir hikaye gündelik bir gerçeklik gibi anlatılmıştır. Bununla birlikte Leyla karakteri aracılığıyla da çoğunlukla hayatın akışı içinde fark etmeden geçtiğimiz detayların farketmenin önemine dikkat çekilmiştir. Yönetmen tarafından cımbızla çekilen detaylar filmin içine yerleştirilirken özenli bir görüntü yönetimi ve renk kullanımı dikkat çekmektedir.

Film ölüm, ötenazi gibi karamsar, melankolik bir tema içermekle birlikte kullanılan ışık teknikleri ve renkler yoğun bir hüznün ya da kasvet uyandırmaz. Yönetmen, sıcak ve soğuk renkleri bir arada kullanmayı tercih etmiştir. Karanlıkta kalınan anlar, kızışmış yüzler, koyu tonların yarattığı klostrofobik anlar kişilerin karar vermekte ne derece zorlandığını tasvir etmiştir. Yavuz'un yanına varıldığında dışavurumsallıktan uzak gerçekçi bir ışıklandırmaya, doğal renklere, daha dingin bir anlatıma dönüşür. Yakın dönem Türk sinemasının kadın yönetmenlerinden biri olduğu için seçilen Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey* filmindeki renk tasarımında kadınların yol arkadaşlığını ve dayanışmasını betimlemek için sıcak bir aydınlatma ve birbirini tamamlayan renkler kullanmıştır, belgesel filmleriyle başlayan yönetmenin gerçekçi eğiliminin bu filmde büyümlü gerçekçi bir tarzda hayat bulduğunu görüyoruz. Filmin sıradışı hikayesi gerçekçi bir biçimde anlatılmış kullanılan sıcak-soğuk renkler paleti filmin temasını desteklemiştir.

Şekil 3.47. *İşe Yarar Bir Şey* Filmi



Kaynak: *İşe Yarar Bir Şey*, (Something Useful, 2017) Yön. Pelin Esmer 1.36.03

3.5.3. Anons (The Announcement, 2017)

Film 1963 yılında Ankara’da başlayan askeri darbenin İstanbul Radyosu’nda yapılacak anonsunu yapmakla görevlendirilmiş ordudan tasfiye Teğmen Şinasi, Binbaşı Kemal, Binbaşı Rıfat ve Albay Reha’nın gece boyunca yaşadıklarını anlatır. Teğmen Şinasi ve Albay Reha Binbaşı Kemal ve Rıfat’la buluşmak üzere bir taksiye binerler. Taksi, polis kontrolü sırasında durdurulur. Bundan bir biçimde kurtulurlar ancak taksi şoförünün onları ele vereceğini düşünen Reha şoförü öldürür. İkili Kemal’in sahip olduğu ekmek fırınına gidip Nazif’le buluşmak isterler. Nazif gelir ancak şüpheli tavırları nedeniyle Şinasi onu öldürür. Şinasi, Kemal ve Reha Kemal’in ekmek dağıtım aracıyla Rıfat’ın bulunduğu yere giderler. Burada giyinip silahlarını alarak anonsu yapacakları Radyoevine geçerler. Radyoevindeki nöbetçi askerler direniş gösterince Kemal’in ekmek dağıtım şoförü Murat askerlere destek olur ve arbedede bir dişini kaybeder. Radyoevinde kontrol sağlanınca anons için hazırlıklara geçerler ancak anonsu yapacak teknik eleman mesaisi bittiği için yerinde yoktur. Reha ve Kemal radyo müdürünü alarak teknik elemanı aramak için evine giderler. Evde bulamayınca komşularının evinde beklerler. Teknisyen eve gelmeyince eşinin çalıştığı hastaneye gidip onun nerede olduğunu öğrenmek isterler. Anestezi uzmanı olan karısının görevi tamamlanınca teknisyenin o anda bulunduğu dublaj stüdyosuna giderler. Sonunda radyo teknik elamanını alıp radyoevine getirip anonsu gerçekleştirirler ancak taksiyle evlerine dönerken radyodan darbe girişiminin başarısızlıkla sona erdiğini öğrenirler.

Filmin giriş sahnesi geri kalanından tamamen bağımsız bir estetiğe sahiptir. Açık tonların hakim olduğu sahnede Alman bir doktor, yetişkin bir Türk erkeğini muayene etmektedir. Koyu renklerle yaratılan kontrast, farklılıkları öne çıkararak, kapatılamayacak mesafeleri, ciddiyeti ve katı gerçekliği yansıtır.

Şekil 3.48. *Anons* Filmi



Kaynak: *Anons*, (The Announcement, 2017) Yön. Mahmut Fazıl Coşkun 1.03

“Ben şöyle bir niyetle o sahneye yer verdim. Türkiye’nin Batılılaşma meselesi daha çok bizi Batılıların nasıl gördüğüyle ilgili, benim kafamdaki resim böyle. İlk sahnede adam bir Alman doktor tarafından ortada ölçülüyor, biçiliyor, muayene ediliyor... Türkiye’nin durumu da biraz buna benziyor, yabancıların bize nasıl baktığını, bizden ne beklediğini anlatıyor. Daha önce de bahsettiğim gibi film Türkiye’nin Batılılaşma, modernleşme meselesi ve bunun başarısızlığı üzerine kuruluydu ve ilk sahneyi de bu bağlamda filme aldım” (Deniz, Web: tsa.org.tr “Anons bir modernleşme hikayesi” (27 Temmuz 2021).

Büyük bölümü gece geçen filmde ışıklandırma öykünün geçtiği dönemin gerçekliğine uygun biçimde sınırlıdır. ‘Kara film’ estetiğini duyumsatan karanlık, ıslak ve ıssız kent sokakları gerilimli, ürpertici bir atmosfer sağlar. Kara filmlere has olan aydınlatma teknikleri gölge- ışık zıtlığı klostrofobik görüntüler yaratır.

Şekil 3.49. Anons Filmi



Kaynak: Anons, (The Announcement, 2017) Yön. Mahmut Fazıl Coşkun 18.10

Yeni dönem kara filmlerde klasik dönem siyah-beyaz film estetiğinin yerini renklerin solgun hale geldiği pastel tonlar ve monokrom bir renk paleti almıştır. Joel ve Ethan Coen filmlerinde de karşımıza çıkan bu estetikte rengarenk tonlar yerine sınırlı renk kullanımı ve pastel tonlar yer alır. Bu kullanım kara filmdeki siyah-beyaz geleneğinin renkli filme uyarlandığını göstermektedir (Zerkin, 2014: 145). Albay Reha'nın Teğmen Şinasi ile birlikte kullandıkları taksinin şoförünü öldürmesiyle yaşatılan şiddet ve gerilim, film ilerledikçe askerlerin ciddiyetine inat yaşanan absürd olaylar dizisi, filmi kara mizah çerçevesine yerleştirir. Oluk'a göre kara mizah filmlerinde sıkça iktidardaki kişi ve kurumlar eleştirilir. Bu filmlerde komutan, baba, anne, öğretmen, rahip, vb. olabilen kurumsal otorite figürlerinin üstünlüğü sorgulanır ve gülünçlük hale getirilir. Kara mizah filmleri genellikle olumlu hisler veren, aydınlık, renkli mekanlarda geçmeyip; karanlık, ıssız ve iç karartıcı bir atmosfere sahip olurlar (Oluk, 2014: 99, 164).

Taksi şoförünün ölümünün ardından ihanet şüphesiyle Nazım'ın öldürülmesi ile gerilim tekrar tırmansa da Albay Reha ve Teğmen Şinasi'nin büyük ciddiyetle başladıkları askeri görev, sivil hayatın hiç hesaba katılmayan ahengine takılarak zorlu bir görev haline gelir. Ankara merkezli darbenin İstanbul Radyosu'nda anons edilmesi görevi sırasında yaşanan absürd gelişmeler dikkati, politik olan konusundan uzaklaştırarak sivillerin bakış açısına yönlendirir. Kurumsal bir otoriteye ait olan askerlerin çerçevesi belli ve değişmez bakış açısından baktıkları dünya aslında farklı

ihtiyaçlar ve güdülerle büyük bir dinamizm içindedir. Filmin geneline hakim olan uzun ve sabit bir açıyla çekilmiş planlar temel görsel stilini oluşturur.

“Filimde ben sabit kameraları tercih ettim. Bu sabit çerçeveler ve kompozisyon üzerine çok kafa yordum. Bu biraz da filmin modernleşme hikâyesi olması ile alakalıydı. Bütün mükemmellik iddiasındaki ideolojilerin de bir çerçevesi var. Bütün ideolojiler, çerçeveye herkesi sokup en nihayetinde mükemmel bir resim yapma peşindeler. Bana kalırsa film biçimiyle bunu biraz anlatıyor. Çerçeveleri biraz da klostrifik tutarak aslında bu çerçevelerin ne kadar sıkıcı ve iddia edilen bu mükemmelliğin hiç de öyle enteresan olmadığını göstermek istedim. Hayatın o kadar mükemmel gözükmesi de bu çerçevelerden çok daha geniş, çok daha renkli olduğunu ve bu sınırlardan müteşekkül olmadığını anlatmak istedim. Hayat bu mükemmellik iddiasındaki çerçevelerden, ideolojilerden çok daha kapsayıcı, daha geniş. Ve bu daha geniş, kapsayıcı hayatın her zaman kazandığını söylemek istedim. Benim biçimsel arayışlarım daha çok bu yöneydi” (Deniz, Web: tsa.org.tr “Anons bir modernleşme hikayesi” (27 Temmuz 2021).

Çalışmada *Anons* filmi Mehmet Fazıl Coşkun’un Türk sinemasının yeni kuşak yönetmenlerinden biri olduğu için ele alınmıştır.

3.5.3.1. Filmin Renk Tasarımı Bileşenleri

Filmin minimal biçimsel yapısı Flanagan’ın tanımlamasıyla “yavaşlığın estetiği” seyirciyi kitlesel ticari sinemanın görsel gösterenlerinin bolluğundan uzak tutar ve seyircinin panoramik algı biçimini kullanarak dünyayı yorumlayabileceği alan yaratır. Seyirci uzun çekimlere sahip filmleri seyrettiğinde hızlı anlatım biçiminde örtülü kalabilecek ayrıntıları gözlemleme fırsatı yakalar (Flanagan, Web: /www.16-9.dk. “Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema” 31 Temmuz 2021) Filmin stilini oluşturan uzun sabit planlar, donuk kahverengi, bej ve yeşiller içeren uçuk ve soluk renk paletinin ön plana çıkmasında önemli olmuştur.

Şekil 3.50. Anons Filmi



Kaynak: *Anons*, (The Announcement, 2017) Yön. Mahmut Fazıl Coşkun 20.23

Filmde uzun planları olanaklı hale getiren dijital kameraların kullanımıyla ilgili yönetmen şunları söyler:

“Bir de ilk film, teknik olarak 16 mm çekilmişti. Negatif film çekildiği için çok da pahalı bir şey olduğu için o zaman hatırlıyorum daha klasik bir yapısı olmasının sebebi aslında negatif olmasıdır. Daha kısa sahneler çekmek ve kurguyu da onun üzerinden yapmak avantajlı. Dolayısıyla daha kısa ve kesmeli bir filmdi. Mesela dijitalle geçince Yozgat Blues da sanırım Alexa ile çekildi ve böyle bir sorun olmadığı için daha uzun planları çekebildim. Hatta uzun planları, zaman zaman plan sekans dediğimiz her sahneyi tek plan çekebiliyorum. Çünkü buna uygun bir teknik altyapı vardı. Uzun sahneler çekmek istemiştım ve “Anons”ta bunu gerçekleştirebildim.” (Coşkun, Web: karmaturkiye.com “Festival filmi Anons’un da yönetmeni Mahmut Fazıl Coşkun” (27 Temmuz 2021).

Film boyunca ışık ve renk üzerinde hakimiyetin sağlanmasında filmin inşa edilen setlerde çekilmesi önemli olmuştur. Yönetmen, kendisiyle yapılan röportajda belirttiği üzere, öykünün geçtiği İstanbul Radyoevi dışındaki çekimleri ağırlıklı olarak stüdyoda gerçekleştirir (Coşkun, Youtube.com. “Bisav Söyleşi” 40.33) Filmde stüdyo ortamının sağladığı kontrollü çekim koşullarının yardımıyla kara filmlerde sıkça karşılaşılan tedirgin edici, tekinsiz atmosfer başarıyla sağlanmıştır.

Şekil 3.51. Anons Filmi Kamera Arkası



Kaynak: *Anons, The Announcement*, Anons-Kamera Arkası (www.youtube.com) (Erişim Tarihi 25 Temmuz 2021)

3.5.3.2. Filmin Renk Tasarımı İşlevleri

3.5.3.2.1. Bilgi Verme

Filimde asker olan karakterler çoğunlukla bej rengi üniforma giyerler. Bunun dışında karakterler filmin de genel tonu olan koyu tonlarda giyinirler. Ordudan tasfiye olan askerler darbe girişiminde aldıkları görevi yerine getirme konusunda aynı ciddiyeti taşırsalar da Albay Reha'nın askerlikle olan bağının daha yoğun olduğu hissedilmektedir. Binbaşı Kemal babasından devraldığı ekmek fırını işletmekle birlikte "Frigidaire" buzdolaplarının bayiliğini almak isteyen girişimci bir iş adamıdır. Teğmen Şinasi komutanlarına ve emirlere bağlı olmakla birlikte sivil hayatın akışına uyum sağlamış görünmektedir. Taksi şoförüyle arabalar üzerine konuşur, Kemal'le hafta sonu piknikleri planlar. Şinasi taksi şoförü Reha tarafından öldürüldüğünde çok şaşırır, tedirgin olur. Ama asker Nazif'i öldürürken daha soğukkanlıdır. Şinasi emir alan ve ciddiyetle yerine getiren bir asker olarak üniforması dışında siyah takım elbisesiyle görünür. Albay Kemal sivil hayata daha yakın duran bir karakter olarak ciddi giyimler yerine gündelik mevsime uygun giyinmiştir. Albay Reha ise aslında sivil hayata en az uyum sağlamış karakterdir. Yanında yapılan gündelik konuşmalarla şaşırır, tamamen göreve odaklıdır, asker zihniyetini taşır, çok ciddi görünür ve az konuşur. Buna uygun olarak da yeşile yakın koyu renk takım elbise ve bej perdesü giyer.

Şekil 3.52. *Anons* Filmi, Bilgilendirme



Kaynak: *Anons*, (The Announcement, 2017) Yön. Mahmut Fazıl Coşkun 30.45

Filmin giriş sahnesinde şoför Murat'ın Almanya'ya işçi olabilmek için muayene oluşunu izleriz. Açık-koyu tonların yoğun kontrastlığına dayanan sahnede Alman doktora çevirmenlik yaparak yardımcı olan kadın karakterin üzerinde yeşil bir elbise bulunmaktadır (Şekil 3.49). Yeşil elbisenin filmde 60'lı yılların modernleşme simgelerinden biri olan Frigidaire buzdolabının rengine gönderme yaptığı düşünülebilir. Türkiye'de Cumhuriyet'in ilk yıllarında modernleşme hareketleri içinde kadınların sosyal ve iş yaşamında elde ettiği kazanımlar “eş” ya da “anne”lik gibi geleneksel rollerinden sonra gelmektedir (Kırca'dan akt. Öztürk, 2020: 49). Kemal bayiliğini almak istediği Frigidaire buzdolabının özellikle kadınlar için büyük kolaylık olduğunu meyve, süt gibi yiyeceklerin günlerce bozulmadan kalabileceğini anlatır. Filmde o yıllarda var olan Frigidaire buzdolabı gibi modernleşme simgesi tüm ev aletlerinin özellikle kadınların hayatını kolaylaştıracağına dair bakış açısı ortaya konulmaktadır.

Şekil 3.53. *Anons Filmi*, Bilgilendirme



Kaynak: *Anons*, (The Announcement, 2017) Yön. Mahmut Fazıl Coşkun 19.35.

3.5.3.2.2. Kompozisyon Yaratma

Film geceden sabaha süren bir darbe teşebbüsünün kara mizah hikayesidir. Karanlık, koyu renkler, bejler ve soluk yeşiller filmin genel renk paletini oluşturur. Koyuluktan bejlere uzanan monokrom renk şeması filmin genelinde kendini hissettirir. Yaratılan karamsar, klostrofobik atmosfer, renklerdeki desaturasyon kara film estetiğine göndermeler içerir.

Şekil 3.54. *Anons Filmi*, Kompozisyon Yaratma İşlevi



Kaynak: *Anons*, (The Announcement, 2017) Yön. Mahmut Fazıl Coşkun 19.52

Islak ve karanlık kent sokaklarında ilerleyen taksi iki yolcu için durur. Yolculuğun başından beri arabanın ön camında çekilen planda yarı karanlıktır ve

yüzler gölgelidir. Araç ilerledikçe mavi beyaz ışıklar cama vurur. Yolculuk ilerledikçe taksi şöforü yolcularının tekinsiz olmadığını anlar. Koyu renklerin hakim olduğu planda yüzler karanlık ve düşüncelidir. Taksi şöforü yolcularının silahlarını görür, arabanın içi iyice gergin bir hal alır, ışık daha da azaltılır karanlık artar gölgeler yumuşar renkler karanlıkta kalır. Düşünceler yerini yoğun endişelere bırakır, aracın içinde kızıl tonlar hissedilmeye başlanır. Albay Reha kendilerini ele verir düşüncesiyle taksi şöforünü vurarak öldürür.

Şekil 3.55 *Anons* Filmi, Kompozisyon Yaratma İşlevi



Kaynak: *Anons*, (The Announcement, 2017) Yön. Mahmut Fazıl Coşkun 04.39

Şekil 3.56. *Anons* Filmi, Kompozisyon Yaratma İşlevi

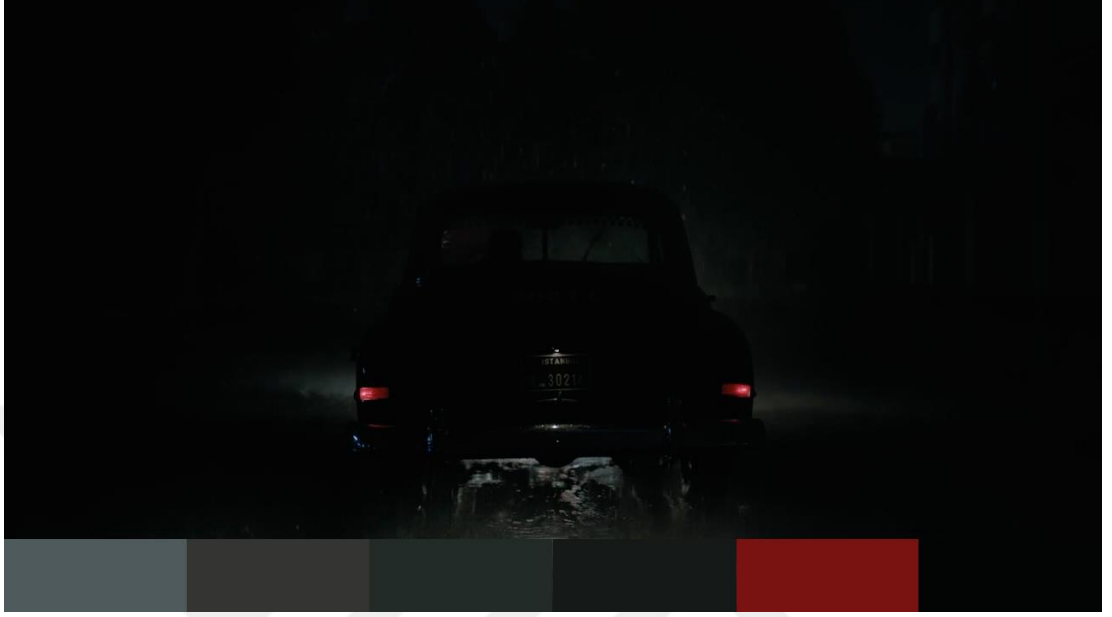


Kaynak: *Anons*, (The Announcement, 2017) Yön. Mahmut Fazıl Coşkun 15.59

Cinayetten sonra ikili taksiden inip uzaklaşırlar. Geride görev başındayken katledilen masum bir sivil kalır. Uyumsuz renk şemasının kullanıldığı planda kopkoyu

bir gecede arabanın kırmızı far lambaları gerilimi arttırır ve bundan sonra olabilecekler konusunda tedirginlik yaratır.

Şekil 3.57. *Anons Filmi*, Kompozisyon Yaratma



Kaynak: *Anons*, (The Announcement, 2017) Yön. Mahmut Fazıl Coşkun 17.59

Albay Reha kadar olmasa da diğer askerler de verilen görevi yerine getirmekte kararlıdılar. Askerlerin beyaz çamaşırlarla büyük ciddiyetle marş dinlemeleri filmin absürd yanını besleyen bir kullanım oluşturmuştur.

Şekil 3.58. *Anons Filmi*, Kompozisyon Yaratma İşlevi



Kaynak: *Anons*, (The Announcement, 2017) Yön. Mahmut Fazıl Coşkun 38.38

Teknisyeni ararken duraklamak zorunda kaldıkları evde filmin karanlık noir dünyasının gölgelerle kaplı mekanlarından farklı olarak daha aydınlık, güvenli sivil hayata ait mekanda soluklanılır. Darbeci askerlerle kendileri hakkında alınan kararların sonuçlarını yaşayan sıradan insan arasındaki keskin ayrım ortaya çıkarken, askerler ummadıkları bir anda kendilerini bir ev sohbetinde bulurlar.

Şekil 3.59. *Anons* Filmi, Kompozisyon Yaratma İşlevi



Kaynak: *Anons*, (The Announcement, 2017) Yön. Mahmut Fazıl Coşkun 58.46

Şekil 3.60. *Anons* Filmi, Kompozisyon Yaratma İşlevi



Kaynak: *Anons*, (The Announcement, 2017) Yön. Mahmut Fazıl Coşkun 1.20.08

Şoför Murat darbeci askerleri oradan oraya taşırken bir yandan da teslimatları yerine ulaştırmıştır. Aklındaki tek şey göçmenlik başvurusu gereği yapılacak muayeneye yetişmektir. Askerleri radyonun önünde bırakırken olanları umursamadığını göstererek aceleyle yolcularını bırakarak gaza basar. Bej tonlardaki geri planın önündeki yaşamın tüm enerjisini taşıyan kırmızı renkli araç, iktidar kavgalarından uzak gündelik hayat olarak isimlendirilen ancak tam da hayatın özünü oluşturan gayrete doğru hızla yol alır.

3.5.3.2.3. Etkileyicilik İşlevi, Anlam Yaratma

Filmde tabloları çağrıştıran özenle hazırlanmış sinematografik planlar yer alır. Yoğun karanlığın bulunduğu sahnelerde zayıf aydınlatma biçimi olan Rembrandt aydınlatma ile istenen alanlar ışıklı diğer alanlar ise karanlıktadır.

Şekil 3.61. *Anons* Filmi, Etkileyicilik, Anlam Yaratma



Kaynak: *Anons*, (The Announcement, 2017) Yön. Mahmut Fazıl Coşkun 34.15

Gece boyunca sık sık kesilen elektrikler nedeniyle mum, fener gibi ışık kaynakları kullanıldığından bazı planların özellikle karanlıkta bırakıldığı görülmektedir. Filmde Teğmen Şinasi ve Albay Reha, Binbaşı Kemal'i de alarak harekete geçerler. Işıksız ve detayların verilmediği mekanlar öyküye olan merakı ve gizemi üst seviyeye taşır. Renklerin seçilmediği, açık koyu alanların görüldüğü planda ön plana yalnızca yüzler çıkarılmıştır.

Şekil 3.62. Anons Filmi, Etkileyicilik, Anlam Yaratma



Kaynak: *Anons*, (The Announcement, 2017) Yön. Mahmut Fazıl Coşkun 1.16.12

Planda ses olarak, darbe anonsunu yapacak teknisyene ulaşmaya çalışan askerlerin çıkan aksilikler ve darbe ile ilgili konuşmaları yer alırken görüntüde kendi yaşam mücadelesini vererek işini yapan şoför Murat arabaya benzin koyar. Murat kendisi ve toplum adına yapılan hareketlerden bihaber hayatına devam etmeye çalışmaktadır. *“Filmde sesler daha çok çerçevenin dışından geliyor. Çerçevenin dışında da bir hayat var ve bana kalırsa aslında bize sunulan bu çerçevelerden daha ilginç ve çok daha kuvvetli”* (Coşkun, Web: tsa.org.tr “Anons bir modernleşme hikayesi” (27 Temmuz 2021).

Arka planda görünen ışıklandırılmış ev kapısı ilgiyi sıradan insanların hayatına taşır. Planda ışıkla sağlanmış derinlik etkisi vardır. Koyu bir karanlığın içinden çıkan şoförün elindeki beyaz bidon ile yaratılan açık-koyu efekti seyircinin dikkatini yönlendirerek dramatik etkiyi artırır.

Şekil 3.63. *Anons* Filmi, Etkileyicilik, Anlam Yaratma



Kaynak: *Anons*, (The Announcement, 2017) Yön. Mahmut Fazıl Coşkun 1.11.16

Darbe girişiminin içinde olan askerler belli ki plan eksikliğinden dolayı beklemedikleri durumlarla karşılaşarak sürekli birilerini beklemek durumunda kalırlar. Bunlardan birinde Albay Reha ve Binbaşı Kemal teknisyenin eşine oradan da kendisine ulaşmak için ne kadar acele etseler de hastanenin kesin kuralı gereği kadının görevinin tamamlamasını beklemeleri gerekmektedir. Filmde sıkça karşımıza çıkan çerçeve içi çerçeve kullanımlarından birindeki bu planda askerler sağlık görevlisinin arka planında hastanenin kurallarına uymak zorunda kalır ve soğuk mavi-gri duvarlarına yaslanarak beklerler.

Şekil 3.64. *Anons* Filmi, Etkileyicilik, Anlam Yaratma



Kaynak: *Anons*, (The Announcement, 2017) Yön. Mahmut Fazıl Coşkun 1.20.44

Şekil 3.65. Anons Filmi, Etkileycilik, Anlam Yaratma



Kaynak: *Anons*, (The Announcement, 2017) Yön. Mahmut Fazıl Coşkun 1.23.17

Filmin genelinde çerçeve içi çerçeve kullanımları dikkat çeker. Karakterler araba ön camı, pencere camı, yayın odası camı gibi bir çerçevenin içinde adeta bir kısıkaçta görüntülenirler. Karakterlerin etrafı koyuluk içindedir, kendileri bej üniformalarıyla merkeze alınırlar. Yaratılan kontrast askerleri ve onların ve bakış açılarını vurgular. Hayatın işleyişine çerçevesi net ve sert biçimde çizilmiş bir pencereden bakan ve içlerinde farklı renkler, tonlar ve bakış açısı barındırmayan bir bakış açısidir bu.

Şekil 3.66. *Anons* Filmi, Etkileycilik, Anlam Yaratma



Kaynak: *Anons*, (The Announcement, 2017) Yön. Mahmut Fazıl Coşkun 1.23.59

Emir komuta zincirinin en katı biçimde gerçekleştiği askerler için verilen emir her ne pahasına olursa olsun yerine getirilir. Filmde yaşanan aksiliklere rağmen görev tamamlanmıştır. Pencereden yansıyan sabah ışığı vurduğu noktalarda sarı sıcak bir aydınlık bırakırken karakterler için gerilim dolu saatlerin geride kaldığı kullanılan yumuşak ışıkla ifade edilmiş. Ön planda kalan karakterler gölgede kalırken ışığın yansıdığı bölgelerde bej üniformalar sarı-sıcak renklere kaymıştır.

Şekil 3.67. *Anons* Filmi, Etkileyicilik, Anlam Yaratma



Kaynak: *Anons*, (The Announcement, 2017) Yön. Mahmut Fazıl Coşkun 1.28.38

Dünya yeni bir güne merhaba demek üzeredir. Gün ağarmaya başlarken karanlık gökyüzü maviliğe bırakır. Kendilerine verilen görevi başarıyla yerine getirdiklerini düşünen askerler alt açılı kamera konumuyla çerçevelenirken karanlıkta bırakılmış olup figür olarak yer alırlar. Geri planda yer alan ve iyi biçimde aydınlatılan otel, ışıkları ve tüm canlılığıyla yönetmenin filminde vurgu yaptığı Türkiye'nin Batılılaşma, modernleşme çabasının bir alegorisidir.

3.5.3.3. *Anons* Filminin Renk Tasarımı Genel Değerlendirmesi

Kara film ve kara mizah filmlerinin özelliklerini taşıyan film karanlık, ıslak, ıssız ve ürkütücü kent sokaklarında geçer. Filmde donuk kahverengi, bej ve uçuk yeşiller içeren soluk bir renk paleti kullanılmıştır. Yönetmenin bu estetiği tercih etmesinde kanımızca iki sebep olabilir: İlki kullanılan renklerin desature edilmesiyle elde edilen pastel tonların 60'lı yıllarda geçen bu nostaljik filmin karakterine uygun

olmasıdır. İkincisi de yeni kara filmlerde (Neo Noir), klasik kara filmdeki siyah-beyaz estetiğinin yerine renklerin sınırlı ve soluk biçimde kullanıldığı bir estetiğin görülmesidir.

Filmde baskın renk bej ve kahverengidir. Monokrom renk şemasının ağırlığının hissedildiği filmde duvarlar ve askerlerin üniformaları aynı renktedir.

Şekil 3.68. Anons Filmi, Renk Şeması



Kaynak: *Anons*, (The Announcement, 2017) Yön. Mahmut Fazıl Coşkun 49.04

Askeri üniformalarda sıklıkla karşımıza çıkan bej renkler, açık kahveler görünür olmayı engeller, kamuflaj olmayı, göze çarpmadan hareket edebilmeyi mümkün kılar. Filmin karakterleri ordudan tasfiye edilmiş sivil hayata geçmişlerdir. Ancak dört karakter sivil hayata uyum konusunda aynı durumda değildir. Binbaşı Kemal, rahat gündelik giysileriyle sivil hayata adapte olabildiği belli olan girişimci bir esnaftır. Albay Kemal'in ise kendini hala orduya ait hissettiği seçtiği renklerden ve giyim tarzından bellidir. Üniformasını giyene kadar haki ve koyu renklerde takım elbise ve bej pardesü giyer. Binbaşı Rıfat öyküye daha geç dahil olmuş ve karakteri hakkında sınırlı bilgi verilmiştir. Sesi güzel olduğu için anonsu okumakla görevli olan Rıfat, yalnızca üniformalı olarak görünür. Teğmen Şinasi ise rütbece en düşük olduğu için tüm askerlerden emir alır, ciddiyetle yerine getirir. Üniformasız olduğunda siyah takım elbise giyer. Ancak daha genç olduğundan sivil hayata uyum sağlamada daha iyi olduğu gündelik konuşmalara kolayca dahil olmasından bellidir.

Filmin renk paletinin öne çıkmasında ve rengin filmi etkileyici kılan bileşenlerden biri olmasında uzun sabit plan çekimlerin tercih edilmesi ve film için özel yapılmış setlerin kullanılması önemli olmuştur. Uzun sabit planlar, renkle yaratılan atmosferin seyirci üzerinde kalıcı ve etkili izler bırakmasını sağlar. Gerçek mekanlar kullanılmakla birlikte inşa edilen setlerde çekim yapılması ise renk ve ışık kullanımında kontrolün sağlanmasında önemli olur. Filmde uzun sabit planlarda çerçeve içi çerçeve kullanımına sıkça yer verilmiştir. Bu planlarda karakterler araba camı, pencere camı gibi koyu bir çerçeveye alınarak sunulur. Bunun yanında tabloları andıran görüntülerde Rembrandt aydınlatma ile seçilen bölgelerin aydınlatılması kalan bölgelerin ise koyu karanlıkta bırakılması gibi kullanımlar da karşımıza çıkar. Zayıf aydınlatılmış bölgelerle karanlık kalan alanlar arasında yaratılan kontrast seyircinin belli noktalara odaklanmasına yardımcı olur.

Şekil 3.69. *Anons* Filmi, Renk Şeması



Kaynak: *Anons*, (The Announcement, 2017) Yön. Mahmut Fazıl Coşkun 40.16

Açık-koyu kontrastının ve renklerin desaturasyonun filmin renk kullanımının en başta gelen özelliği olduğu söylenilebilir. Kontrastın en yoğun hissedildiği giriş sahnesindeki belirgin açık-koyu kontrastı dışında filmin geri kalanı için sınırlı bir renk alanı tercih edildiği söylenilebilir. Sınırlı renk alanından elde edilen kontrast, örneğin orta griden siyaha dönen bir aralık kompozisyonunda tehditkar bir ruh hali, kasvet, dram etkisi yaratır (Ocvirk vd. 2016:152). Benzer biçimde filmde bejden donuk kahverengiye ve soluk yeşiller kullanılarak tehditkar, kasvet ve dram etkisi yaratırken,

kahramanları zora sokan ince düşünölmüş aksilikler ve verilen tepkiler filmin mizahi yönünü oluşturmuştur.

3.5.4. *Neredesin Firuze* (Where's Firuze, 2004)

İstanbul Plakçılar Çarşısında Umut müziğın sahibi Hayri ve mali işlerden sorumlu ortağı Orhan ve tanıtım reklam işlerinden sorumlu set işçisi Seyfi, şarkıcı Hamit'ten aradıklarını bulamayınca yeni yetenek avına girerler. Menajer Sansar'dan Almanya'da şarkıcılık yapan Ferhat'a ulaşırlar. Sonunda kaset yapacağım umuduyla yurda dönene Ferhat, plak anlaşmasını imzalar ancak Hayri'nin kardeşı eski borçlarından dolayı kasetleri basmayınca köşeye sıkışrlar. Seyfi sette çalışırken Ferhat'ın TV programına çıkması için gerekli ayarlamaları yapar. Ferhat'ı televizyon programında izleyen gizemli kadın Firuze, tam Hayri pes ederek intihara teşebbüs ederken çarşıya gelir ve Ferhat'a ve onlara yardım edeceğini söyler. Ancak Hayri ve arkadaşları iyice köşeye sıkıştıkları halde Firuze ortalarda görünmemektedir. Ummadıkları bir anda karşlarına tekrar çıkan Firuze Ferhat'a onun kendisine aşık olduğunu bildiğini söyler. Firuze'de bir gariplik olduğunu sezen Ferhat onunla ilgili araştırma yapar ve onun aslında şizofren hastası olduğunu ve çoğunlukla kendi kimliğinde yaşamadığını öğrenir. Ferhat çok hoşlandığı halde içini açmadığı Melek'in de bir mafya babasının oğluyla evlenmek üzere olduğunu anlayınca bir kez daha yıkılır. Mafyayla başları iyice dertte olan Hayri ve Orhan düğünden kaçarken ortalığı birbirine katarlar. Seyfi'nin karısının doğum yaparken öldüğünü öğrenen ekip tamamen umutsuzluğa kapılır. Hayri, Orhan, Seyfi, Melih ve Ferhat, Seyfi'nin getirdiğı ilaçları alıp intihar etmek isterler ancak hepsi kurtulur ve yeni bir yapım şirketi kurarlar.

Şarkıcıların ve müzik yapımcılarının öyküsünün anlatıldığı film, şarkı ve dans öğeleriyle müzikal film türüne girer. Filmde ayrıca gerçekte müzisyen olan sanatçılar bölüm arasında bulundukları sahnenin içeriğine uygun biçimde şarkı söylerler. Bu bakımdan filmin renk kullanımının türün özelliklerini taşıdığını söyleyebiliriz. Abisel'e göre sinemanın siyah-beyaz yıllarında müzikal filmlerde gölgeli aydınlatmadan uzak, canlı, aydınlık neşeli bir atmosfer yaratılır. Sinemaya rengin dahil olduğu dönemde ise iyi aydınlatılmış mizansenlerde canlı renkler müzikallerin temel görsel ikonografisini oluşturur (Abisel, 1995: 223).

Şekil 3.70. Neredesin Firuze Filmi



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (*Where's Firuze*, 2014) Yön. Ezel Akay 00.32.45

Filmin başında gerçek kişi ve olaylardan alınan ilhamla yapıldığı belirtilmekle birlikte filmde renklerle kurulan atmosfer bilindik dünyadan oldukça uzaktır. Eğlence dünyası, sanatçıların, şarkıcıların renkli olarak tanımlanan dünyası filmde somut renklerle ifade edilmiş. Farklı renk özlerinin adeta cümbüş havasını verdiği film, yönetmenin kendini yakın hissettiğini ifade ettiği “büyülü gerçekçilik” akımı çerçevesinde ele alınabilir. Arargüç’ün tanımıyla büyüülü gerçekçilikte gündelik yaşamda gözümüzde kaçan detaylar şaşırtıcı biçimde farklı bir kurguyla karşımıza çıkarlar (Arargüç, 2017: 102). Filmin yaratılan masalsı atmosferinde zamana ilişkin verilen bilgilerin farklı tarihleri göstermesi de önemlidir. Filmde cep telefonları, billboardlar, 2003 tarihli gazeteler yer alırken, mizansende yer bulan çevirmeli sabit telefon, ünlü arabesk sanatçıların afişleri ise 1980’leri işaret ederek seyirciyi şaşırtır.

“Bu ülkenin çok ilginç bir damarına denk gelen masalsı gerçekçilik diye bir edebiyat akımı var. Gabriel Garcia Marquez falan bunun temsilcisi olarak sayılır. Ama aslında Yaşar Kemal daha önceki bir temsilcisi. Onun hikayelerine bakın. Bu masalsı gerçekçilik bizim sinemamızın önemli bir özelliği olabilir. Tolga Karaçelik, Onur Ünlü, gibi başka yönetmenler de var buna ilgi gösteren bu alanda düşünen başka yönetmenler de var. Fazıl Coşkun var. Birkaç kişi daha var böyle. Onlarla aynı aurada hissediyorum kendimi.” (Akay ve Oyacı: Web: “Yönetmen Gözüyle Senaryo - Senaryo Sohbetleri – 18” (15 Ağustos 2021).

Filmde büyüülü gerçekçilik akımını taşıyan özelliklerinin yanı sıra seyirciyi yabancılaştıran Brecht estetiğini anımsatan kullanımlar söz konusudur. Filmin belli bir zaman bilgisinin olmaması, dokuz günlük bölümlere ayrılmasıyla oluşan epizodik yapısı, her bir bölüme ait sayının mizansen içindeki alanda belirtilmesi, renklerin

gerçekdışı biçimde kullanılması seyircinin filmle, karakterle özdeşleşme olanağını ortadan kaldırarak filmin gösteri havasını güçlendirir.

Şekil 3.71. *Neredesin Firuze* Filmi



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (*Where's Firuze*, 2014) Yön. Ezel Akay 01.10.40

Yönetmen filmini “Ezop” ismiyle sunar. Yunan masallarının efsanevi ismi Ezop’un kimliği ve yaşadığı yüzyıl hakkında çeşitli söylenceler vardır. Bir gelenek onu Trakyalı olarak kabul ederken diğeri Frig olarak tanımlar. Ezop, hayvanlar üzerinden anlattığı masallarda hiciv unsurları öne çıkarak insanlara hayatı anlatır (Fletcher, Web: www.britannica.com. “Fable, parable, and allegory” 21 Ağustos 2021). Parlayandemir’e göre kendini film anlatıcısı Ezop olarak tanımlayan Akay, bağımsız film üretimi yapan yönetmenlere benzer biçimde tek bir film türüne bağlı kalmamıştır. Melez yapıdaki filmleri masalsı ve güldürü öğreleriyle komedi, hicivsel özellikleri nedeniyle politik, toplumsal cinsiyet konusundaki yaklaşımıyla feminist filmler olarak tanımlanabilir (Parlayandemir, 2016: 146). Akay’ın *Neredesin Firuze* filmi 2000’li yıllarda üretilmiş renk tasarımı öne çıkan popüler bir film olduğundan çalışma kapsamına dahil edilmiştir.

3.5.4.1. Filmin Renk Tasarımı Bileşenleri

Film eğlence dünyasını anlatan müzikli, danslı, çok farklı renk özlerinin bir arada bulunduğu canlı bir dokuya sahiptir. Filmde iki ayrı dünyanın yaratılmasında renkler belirleyici olmuştur. Sanatçıların farklı biçimde algıladığı dünya ile dışarıdaki dünya bambaşka renk paletleriyle betimlenmiştir. Şarkıcıların, eğlence dünyasında

alışan, yaşayan insanlar farklı ve doygun renk özleriyle görünürken, onların dışındaki dünya koyu renkler ve grinin tonlarında kalmış, kurtarıcı, uhrevi, melek olarak tanımlanan karakter ise beyaz ve açık gri ile belirtilmiştir.

şekil 3.72. *Neredesin Firuze* Filmi



Kaynak: Neredesin Firuze, (Where's Firuze, 2014) Yn. Ezel Akay 00.01.00

“Yönetmen kırmızı bir film yapmak istediğini belirttikten sonra çeşitli düşünceler ortaya çıkıyor. Filmin kostüm tasarımcısı olan Naz Erayda, bu düşünceden yola çıkarak kırmızı rengini tamamen kullanmak yerine seçilmiş kişilerde kullanmaya karar veriyor. Melekler: Beyaz ve gri. Gerçek eğlence dünyasından olan karakterler: Siyah. Senaryodaki rolü gereği eğlence dünyasına ait olanlar: Siyah, beyaz ve kahverengi dışındaki tüm renkler. Bu karakterlerin yakınında/etrafında olan diğer karakterler: Siyah, beyaz ve kahverengi dışında bir renk ve gri. Bütün bunların dışındakiler: Gri (Uğur, Web: www.gencmimarlar.com “Renkler, Mekanlar ve Müzikler: Neredesin Firuze” (19 Ağustos 2021).

Film, Ferhat Can karakterini canlandıran zcan Deniz'in gerçek hayatından uyarlanmış. Filmin öyküsüne ev sahipliğini yapan İM (5. ve 6. Blok) ya da Unkapanı olarak bilinen Plakçılar arşısı mimari ve tarih önem taşıyan ve ilginç hikayelere bilinen bir mekandır. 1980 ve 90'lı yıllarda kasetalarların yaygınlaşmasıyla çarşıda tüm dükkanların satışı 150-160 milyonları bulur. Özellikle dönemin starları kaset çıkardığında koridorlarda bile açılan tezgahlarda binlerce ve onbinlerce kaset satılır (Ergin, Web: www.istdergi.com “şöhretin yolu Unkapanı'ndan geçerdi” 20 Ağustos 2021) Filmde çokça bilinen bu geçmişiyle İM binası Akay'ın yaratmak istediği o yıllardaki atmosferi tam olarak yansıtamaz ve ekimler Perpa'nın bir bölümünde gerçekleştirilir.

“Benim açımdan orası çalışan, işleyen, bir yandan da kıskançlık ve dedikoduyla dolu, ki öykü de onu anlatıyor, bir yer olduğu için, orada çekim yapmanın çok zor olduğuna karar verdim. Ayrıca filmde bir tasarım vardı; dolayısıyla doğal, realist bir film olmayacaktı. Bu durumda ya mekanın benim tasarıma uyması gerekiyordu ya da benim bütün genel tasarımımı mekana göre uyarlamam. Eğer o mekanda çalışmayı seçseydim, rengarenk değil gri bir film olmalıydı. Çünkü mekanın dokusu, genel yapısı çok belirleyici. Aslında biz esas olarak aurayı izleriz. Çok basit bir öykü olsa bile, bize aurayla çok sofistike bir ilham verebilir. Ben, kendileri çok fakir ama dünyaları çok renkli insanların hayatını anlatmak istiyordum. Bu nedenle ya orayı boyayacaktık (bunu önerdim) ya da başka bir mekanda çalışacaktık... PERPA'nın katlı, avlulu yapısı bana çok uydu. Hem tepesinden, hem de dibinden görebildim. Camlı, kubbemsi bir tonozla örtülü olması ışık açısından işime yaradı. Bu, güneşle birlikte ara ara dönen sert ışıklar demek. O nedenle 100 metrelik cam tonozu, beyaz bir bezle örttük. Böylece günün her saatinde aynı güçte bir ışık sağladık. Bununla da yetinmedik, istediğim renge boyattık.....Orada bir cemaat yaşıyor, neredeyse kapalı bir dünya. Kavgaların, gürültülerin ve daha bir sürü şeyin olduğu bir mikro kozmos. Perspektifi ile o bina bütün bunları çok daha iyi yansıttı. O insanların bina ile kurdukları ilişkilere dair çok sayıda plan çektim. Kırmızıyı temel bir ton olarak seçtik. Duvarları da saturasyonu çok düşük bir tür kırmızıya boyattık. Yani İMÇ'deki ruh halini taşıyabileceğimiz, ilişki ağını aynı şekilde koruyabileceğimiz yeni bir mekan yarattık” (Akay, Web: www.mimarizm.com “Neredesin Firuze” (16 Ağustos 2021)

Şekil 3.73. Neredesin Firuze Filmi



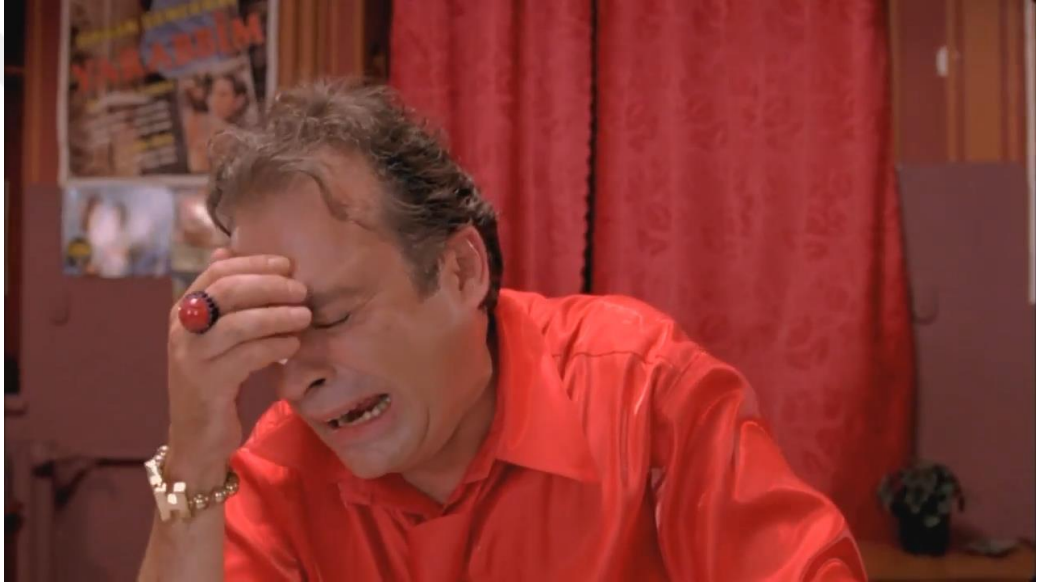
Kaynak: *Neredesin Firuze*, (*Where's Firuze*, 2014) Yön. Ezel Akay 00.12.34

Filmde Arriflex 535 film kamerası ve Zeiss Ultra Prime lensler kullanılmış (Imdb, Web: www.imdb.com “Neredesin Firuze, Technical Specifications” (20 Ağustos 2021). Filmin çekildiği 2004 yılı Türk sinemasında dijital teknolojinin ağırlığını henüz hissettirmedeği yıllardır. Film kamerası kullanıldığı yıllarda yönetmenlerin filmlerinin rengini kontrol etmesi; storyboard sanatçıları, makyaj

sanatçıları, kostüm tasarımcıları, sahne ustaları ve prodüksiyon tasarımcılarıyla yoğun bir işbirliği yapmasını ve sıkı bir ön hazırlık çalışmasını gerektirir.

“Ağustos 2003 tarihinde başlayan film çekimleri 8 hafta sürdü. Çekimler için; Perpa Ticaret Merkezi, Grand Cevahir Hotel, Emirgan Korusu Beyaz Köşk, İstanbul Sanat Merkezi, Beyoğlu Kulüp Cambaz, Malibor Pavyon gibi çok çeşitli mekanlar kullanıldı. Mekanların yanı sıra filmde kullanılan kostüm ve takılar da oldukça ilgi çekiciydi. 125 adet özel tasarım olmak üzere 1100 adet kostüm kullanıldı. 70 adet ayakkabı özel derilerle diktirildi. 90 parça takı tasarlandı ve yaptırıldı. Filmin %70 oranında geçtiği mekan Plakçılar Çarşısı. Camlı, kubbeimsi bir tonozla örtülü olan bu mekanın duvarları satürasyonu oldukça düşük olan bir kırmızı ile renklenmiş ve filmin genel renk anlayışına uymuş” (Uğur, Web:www.gencmimarlar.com “Renkler, Mekanlar ve Müzikler: Neredesin Firuze” (19 Ağustos 2021).

Şekil 3.74. Neredesin Firuze Filmi



Kaynak: Neredesin Firuze, (Where's Firuze, 2014) Yön. Ezel Akay 02.07.25

Filmde müzik dünyasından ya da eğlence dünyasından olan insanlarla onun dışında kalan insanlar arasında renk ve renksizlikle yoğun bir kontrast yaratılmıştır. Farklı renk özlerinin doygun biçimde kullanılması iki dünyanın karşıtlığını ve renkli olanın ise her şeye rağmen var olan cazibesini ortaya çıkarır. Düzenli bir hayatı olmayan, hayallerinin peşinde koşarken, icralarla baş eden, kurşunlanma ve her türlü şiddetle baş etmek zorunda kalan marjinal yaşam süren karakterler renklerle ifade edilirken onların dışında kalanlar tüm insanlar ise akromatik olarak resmedilirler.

“Renk özel bir seçimdir. Rengin soluk olması, şu olması, bu olması; bunun özel bir seçim olması, kostüme, dekora, aksesuara özen gösterilmesi, onların da birer anlatıcı olarak ortaya çıkması gerekir. Zaten bunlar sinema sanatının olmazsa olmazıdır. Elinde böyle bir imkan var sen oturan adamın beyaz tişört mü mavi tişört mü giyeceğini önemsemiyor olamazsın. Çünkü resim yapıyorsun yani bir ressam tablosunun burasına

beyaz da koysam olur sarı da koysam olur diyebilir mi ama biz diyoruz, a tamam giysin bir gömlek... Normal olan benim yaptığım şey.....bir de benim seçimlerim var mesela Reha Erdem de müthiş bir art direction çalışması yapar filmlerinin büyük bir çoğunluğunda çok incelikli çalışılmış ve art direction vardır. Ama yaklaşımlarımız farklı. Ben daha gerçek dışı şeylerle ilgileniyorum yani gerçeğin abartılmış hali yani yalan söylüyorum gerçek ortaya çıkıyor Picasso'nun dediği gibi öyle bir yalan söyleyeceksin ki gerçek ortaya çıkacak demiş. Bunun gibi bir yöntem” (43.20) (Akay ve Oyacı: Web: “Yönetmen Gözüyle Senaryo - Senaryo Sohbetleri – 18” (15 Ağustos 2021)

Şekil 3.75. *Neredesin Firuze* Filmi



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (Where's Firuze, 2014) Yön. Ezel Akay 00.11.02

Şekil 3.76. *Neredesin Firuze* Filmi



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (Where's Firuze, 2014) Yön. Ezel Akay 00.11.05

3.5.4.2. Filmin Renk Tasarımı İşlevleri

3.5.4.2.1. Bilgi Verme

Birbirinden farklı birçok rengin kullanıldığı filmde her karaktere ait tek bir renkten söz edilemese de belli renklerin sık kullanılmasıyla bazı karakterler için belirleyici olması söz konusudur. Ferhat mavi, kırmızı, pembe parlak gri renklerinde, Melih mor/lila, pembe ve somon rengi tonlarında, Seyfi pembe, lila/mor renklerinde karşımıza çıkar. Kadın karakterlerden Sibel somon, kırmızı tonlarda, Melek ise ağırlıklı olarak mavi giyinir. Hayri ekibin lideri ve tekinsiz insanlarla bağlantıyı sağladığından tehlikeyi çağrıştıran ağırlıklı kırmızı tonlarda giyinse de mor/lila ceketleri de dikkat çekicidir. Goethe'ye göre hem hükmetmeyi hem de hükmedilmeyi simgeleyen mor rengi, Hayri'nin müzik yapımcısı olarak ayakta kalmaya çalışmasını simgeler. Hayri'nin ortağı olan Orhan filmde yalnız yeşil ve tonlarıyla temsil edilir. Yeşil rahatlatıcı, huzur ve güven veren özellikleriyle (Sözen, 2003:87) uyumlu ve problem çözen bir karakter olarak Orhan'ın kişiliğiyle uyum sağlar. Orhan'ın yeşil kostümüyle birlikte kullanılan "Dolar" simgeli kolye ise paranın yeşil olan rengini de çağrıştıır. Orhan, Umut Müzik'in mail işlerinden sorumludur yani para işlerine o bakar.

Şekil 3.77. *Neredesin Firuze* Filmi Bilgilendirme



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (*Where's Firuze*, 2014) Yön. Ezel Akay 00.25.25

Kasedini çıkararak ünlü olmak isteyen Ferhat'ın sahne kostümü parlak mavi ve gece mavisidir. Ferhat ünlü olma umuduyla Hayri ve Orhan'ın şirketi Umut Müzik'in

kadrosuna girer. Umudun, durgunluğun ve melankolinin rengi olan mavi (Sözen, 2003: 97) birkaç kez intihara niyetlenen Ferhat için sıkça kullanılır.

Şekil 3.78. *Neredesin Firuze* Filmi Bilgilendirme



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (*Where's Firuze*, 2014) Yön. Ezel Akay 00.38.40

Ferhat'ın billboardlarda görerek aşık olduğu Melek çoğunlukla mavi giyer. Hatta gelinliği de alışagelmışin dışında olarak mavidir. Melek, Ferhat'ın kavuşmayı umut ettiği kişidir.

Şekil 3.79. *Neredesin Firuze* Filmi Bilgilendirme



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (*Where's Firuze*, 2014) Yön. Ezel Akay 01.55.38

Hayri ve arkadaşlarının zor zamanlarında ortaya çıkan kurtarıcı melek olan Firuze ise tepeden tırnağa beyazlar içindedir. Umulmadık anlarda ortaya çıkan ve mizansene melek imgesini güçlendirecek biçimde yerleştirilen Firuze'nin beyazları melekliğini güçlendirir. Beyaz renk saflığı, temizliği, bekareti, suçsuzluğu, yalnlığı simgeler. (Sözen, 2003: 92).

Şekil 3.80. Neredesin Firuze Filmi Bilgilendirme



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (*Where's Firuze*, 2014) Yön. Ezel Akay 01.14.23

3.5.4.2.2. Kompozisyon Yaratma

Neredesin Firuze müzikal türün görsel özelliklerini göstererek aydınlık, parlak net görüntülere canlı, neşeli bir havaya sahiptir. Aydınlatma karakterleri ve renkleri ortaya çıkaracak biçimdedir, gölgelere yer verilmez. Hayri ve arkadaşlarının yaşadıkları çalıştıkları yerler kırmızı ve tonlarıyla dikkat çekerken kahramanların dahil oldukları dış çevre boyasız ve akromatiktir. Filmin ana karakterleri masal kahramanları gibi rengarenk ortada dolaşırken gerçek dünyayı temsil eden kişilerin renksizliği iki ayrı dünyanın farkını güçlü biçimde ortaya koyar. Filmde Hayri ve arkadaşları Firuze'den bir iz aramak için binalara girip çıkarken etrafta bulunan kişiler ve Umut müziğe gelen haciz memurları gri ve gri ve soluk tonlarda giyinmişler ve sıkıcı olarak resmedilmişlerdir.

Şekil 3.81. *Neredesin Firuze* Film, Kompozisyon Yaratma İşlevi



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (*Where's Firuze*, 2014) Yön. Ezel Akay 01.32.17

Şekil 3.82. *Neredesin Firuze* Film, Kompozisyon Yaratma İşlevi



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (*Where's Firuze*, 2014) Yön. Ezel Akay 00.23.32

Gerçek hayatta da sanatçıların kostümleri genellikle renklidir ancak filmde bunun en coşkun haliyle karşılaşıyoruz. Bunu sağlayan sanatçıların kostümleri dışında, takıları ve kullandıkları tüm eşyaların da aynı renklerde olmasıdır. Kahveci lakaplı tetikçinin kırmızı kostümü kırmızı tabancasıyla tamamlanır. Hayri ve Orhan, Tayyar ve adamlarının havuz partisine zoraki olarak dahil olurlar. Havuza girmek için soyunduklarında çamaşırlarının yaygın olan beyaz renk olmayıp giysileriyle aynı

renklerde olduğu gör÷lür. Bunun gibi karakterleri karikatürleştiren kullanımlar filmin masalsı, büyüü kompozisyonunu destekler.

Şekil 3.83. *Neredesin Firuze* Filmi, Kompozisyon Yaratma İşlevi



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (*Where's Firuze*, 2014) Yön. Ezel Akay 01.57.36

Şekil 3.84. *Neredesin Firuze* Filmi, Kompozisyon Yaratma İşlevi



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (*Where's Firuze*, 2014) Yön. Ezel Akay 01.34.51

Plakçılar çarşısında kaset satışlarının yapıldığı dükkanlar renkli raflarıyla sanatçılarla bir bütünlük gösterirken ahşap mobilyalı ofisler tekdüze bir görünümüleriyle işin endüstri tarafına vurgu yapar. Seçilen mobilyalar, çiçek saksıları ve taban halıları kaset satışlarının en şaşalı olduğu 80'li yılları yansıtır.

Şekil 3.85. *Neredesin Firuze* Filmi, Kompozisyon Yaratma İşlevi



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (*Where's Firuze*, 2014) Yön. Ezel Akay 01.13.06

Şekil 3.86. *Neredesin Firuze* Filmi, Kompozisyon Yaratma İşlevi



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (*Where's Firuze*, 2014) Yön. Ezel Akay 00.59.48

Ferhat ve arkadaşlarının Firuze ile buluştukları otelde Firuze için Bollywood tarzı bir gösteri yaparlar. Bu filmin müzikal türü olmasının en belirleyici sahnesidir. Ferhat ve arkadaşlarının dans edip şarkı söyledikleri alan yarım daire biçiminde olup sağ ve sol tarafındaki kırmızı perdeler tiyatro sahnesi izlenimi verip gösteriyi ön plana çıkarmıştır. Altın renkli ve açık turunculu göz alıcı kostümler sahne şovu etkisini güçlendirir. Erkekler Firuze için dans edip şarkı söyleyerek gönlünü kazanmaya çalışırlar.

Şekil 3.87. *Neredesin Firuze* Filmi, Kompozisyon Yaratma İşlevi



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (*Where's Firuze*, 2014) Yön. Ezel Akay 01.14.44

3.5.3.2.3. Etkileyicilik İşlevi, Anlam Yaratma

Filmde renkli sanat dünyasıyla renksiz gerçek dünya arasında yaratılan kontrastın en yoğun olarak düzenlendiği planlar daha etkileyici olmakta, mizansen üzerinde düşündürücü kompozisyonlar oluşturmaktadır. Firuze'nin terapi grubuyla yaptıkları görüşmede bulundukları salon kırmızı renkte bir monokrom geri plan oluşturarak açık renklerdeki kişileri ön plana çıkarır.

Şekil 3.88. *Neredesin Firuze* Filmi, Etkileyicilik Anlam Yaratma



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (*Where's Firuze*, 2014) Yön. Ezel Akay 00.06.32

Şekil 3.88'de ise yönetmen tersine bir kompozisyon kurarak saturasyonu yüksek kırmızılarla soluk geri plan üzerinde kullanmış, Yüksek doygunluk nedeniyle

kostüm detayları adeta ortadan kalkmış, kişiler ve araba renksiz yüzeyde yoğun kırmızı lekeler gibi görünmektedir. Hayri parasını verdiği halde kasetleri basmayan kardeşi Osman’la mücadeleye girer. İki küçük erkek kardeş kavgasını hissettiren sahne daha çok mizahi yönüyle öne çıkar.

Şekil 3.89. *Neredesin Firuze* Filmi, Etkileyicilik Anlam Yaratma



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (*Where's Firuze*, 2014) Yön. Ezel Akay 00.39.40

Şekil 3.90. *Neredesin Firuze* Filmi, Etkileyicilik Anlam Yaratma



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (*Where's Firuze*, 2014) Yön. Ezel Akay 00.46.16

Şekil 3.91. Neredesin Firuze Filmi, Etkileycilik Anlam Yaratma



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (*Where's Firuze*, 2014) Yön. Ezel Akay 00.46.20

Ferhat katıldığı televizyon programında Melek'le karşılaşır. Programda defile gösterisi yapan Melek beyaz uçuşan kostümüyle masalsı bir görünümdeydir. Ferhat İstanbul'a geldiğinden beri onun gizli hayranıdır. Melek'in podyumda öne doğru yürümesiyle Ferhat da ona doğru büyülenmiş gibi yürüyüp kollarını açar. Ferhat mavi fon, mavi örtü örtülmüş üzerinde oturan ve gri tonlarda giyinmiş seyircilerin arasında yine mavi, parlak gece mavisi kostümüyle yer alır. Ünlü olma, Melek'e kavuşma umudunu, hayallerini taşıyan Ferhat yaratılan atmosfer içinde kendini hayallerine yakın hisseder. Melek ağır çekimle yürürken, kostümü onu gizemli hale getirmektedir. Podyumun arka planında açık mavi bir fon vardır. Gösteri bitince sahne ışıkları normale döner. Kullanılan renkler, ışık oyunları, ağır çekim sahnenin masalsı etkisini arttırmış, Melek Ferhat'ın gözüne görüldüğü haliyle yani son derece cazibeli biçimde seyirciye sunulmuştur.

Şekil 3.92. *Neredesin Firuze* Film, Etkileyicilik Anlam Yaratma



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (*Where's Firuze*, 2014) Yön. Ezel Akay 02.06.10

Şekil 3.93. *Neredesin Firuze* Film, Etkileyicilik Anlam Yaratma



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (*Where's Firuze*, 2014) Yön. Ezel Akay 02.06.48

İşler Hayri ve arkadaşlarının istediği gibi gitmez. Üstelik Seyfi'nin karısı doğumda ölmüş, Sibel bebeğini aldırıştır. Melek'in evlendiğini, Firuze'nin şizofren olduğunu öğrenen Ferhat'ın tüm hayalleri suya düşmüştür. Hepsi birlikte intihar etmeye karar verirler. İlaç alarak her biri bir yere dağılır. Bir süre sonra Firuze bembeyaz kostümü ve saçlarıyla içeriye girer. Firuze'nin gelişiyse esen rüzgar ve ağır

çekim sahneye ruhani bir atmosfer sağlamıştır. Renkli oda, etrafa yayılan parlak renkli kostümlerin arasında Firuze dolaşmaya başlar. Aydınlatma Firuzeyi daha da beyaz ve uhrevi olarak gösterir. Hepsine şefkatle dokunur, Ferhat'a ise adeta ruh üfler. Firuze'nin gidişyle teker teker uyanmaya başlar. Hayri korkup ilacı hiç alamadığını söyleyerek ağlar, Orhan da midesi rahatsız olduğu için almamıştır. Diğerleri de şaşırarak uyanırlar. Ancak ağzından beyaz köpükler çıkan Ferhat içlerinde en şaşkın olanıdır. Tıpkı masallar gibi mutlu sonla bitmesi istenen film her şeye rağmen hayata, sanatına devam etmek isteyen sanatçıların azimli planlarıyla sona erer.

3.5.4.3. Neredesin Firuze Filminin Renk Tasarımı Genel Değerlendirmesi

Yönetmen gerçek hikayelere dayanan öyküsünü, filmde kurduğu masalsı atmosferle anlatmasında renklerin rolü oldukça büyüktür. Müzikal türündeki filmlerde olduğu gibi geniş renk yelpazesindeki kostümleri, aynı renklerdeki takılar ve eşyalarla tamamlanmıştır. Renkler en doygun halleriyle parlak olarak yer alırken yönetmenin tercihiyle adeta siyah-beyaz bırakılan bölgelerle yoğun bir kontrast yaratılmıştır. Sanatçıların yaşadığı ve yaşattığı dünya ile gerçek yaşam arasındaki bu keskin ayrım hayatın gerçeklerine renk katanların sanatçıları olduğunu düşünmemizi sağlar.

Şekil 3.94. Neredesin Firuze Filmi, Etkileyicilik Anlam Yaratma



Kaynak: Neredesin Firuze, (Where's Firuze, 2014) Yön. Ezel Akay 01.09.56

Birbirinden farklı renklerde kostümler giyen eğlence dünyasına ait kişiler için bazı renkler ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Grubun lideri olarak Hayri kırmızı ve mor-lila, Ferhat ise mavi, gece mavisi giyinir. Ferhat filmin final sahnesinde gerçeklerin ortaya çıkmasından sonra Firuze'nin ona aldığı mavi tonlarındaki tişörtü giymiştir. Mavi Ferhat'ın umutlarını aynı zamanda sıkça içine düştüğü melankoliyi ifade eder. Orhan filmde sadece yeşil ve tonlarında giyinmiştir. Bu Orhan'ın uyumlu kişiliğine uygun görünmekle beraber Orhan'ın Dolar simgeli kolyesi yeşilin parayla olan ilişkisini de akla getirir. Orhan grubun mali işlerinden sorumludur. Sibel ve Melih birbirine kavuşamayan iki aşık olarak ağırlıklı olarak pembe ve somon renklerinde görünürler. Melek'in sevgilisi ve Tayyar'ın oğlu olan Kürşat da ağırlıklı olarak yeşil ve sarı giyinir. Yeşil mafya babasının oğlu Kürşat'ın parasal gücünü, sarı ise Melek'e şiddet uygulayan bir madde bağımlısı olarak ihanetini ve kötülüğünü simgeler.

Neredesin Firuze filminde bu çalışma kapsamında özellikle üç özelliğin öne çıktığı görülmüştür: Filmde **müzikal** türü geleneğine uygun olarak kişiler, nesneler iyi aydınlatılmıştır. Aydınlık/karanlık kontrastının ön plana çıkmadığı, düz/notan aydınlatmada renkler canlı ve doygun halleriyle karşımıza çıkar. Sanat ve eğlence dünyasına ait karakterlerin renkli, sıradan hayatın renksiz olarak karşımıza çıkmasıyla yaratılan anlam, yönetmenin vurgu yaptığı **büyülü gerçekçilik** akımı içinde değerlendirilebilir. Yönetmen çerçeve üzerinde ressamalar gibi çalışarak bazen renk özlerinin olmadığı bir arka planda doygun ve birbirinden farklı renk özleri kullanarak bazen de kırmızı fonda beyaz ve griler kullanarak belirgin kontrastlıklar oluşturmuştur. Renkler ve akromatik renkler arasında yaratılan kontrastla renkli dünyanın amaçlı biçimde ayrımlanması ve **Brecht** estetiğine uygun olarak renklerin yabancılaştırıcı bir unsur olarak kullanılması söz konusudur.

Şekil 3.95. *Neredesin Firuze* Filmi, Etkileycilik Anlam Yaratma



Kaynak: *Neredesin Firuze*, (*Where's Firuze*, 2014) Yön. Ezel Akay 00.00.26

Filmin genel renk şemasına baktığımızda çoklu renk paletinin kullanıldığı; kırmızı, mor, pembe, yeşil, mavi renklerin canlı, doygun halleriyle gri, beyaz, gibi sessiz soluk renkler arasında parladıkları görülür. Renklerin cesurca kullanımı popüler sinemanın müzikal türünün ikonografik özelliklerine uygundur. Bununla birlikte yönetmenin renkleri anlam yaratmak için kullandığı kompozisyonlarda seyirciyi düşünmeye ve bağlantıları çözmeye yönlendirdiği gözlemlenmektedir.

3.5.5. Recep İvedik 5 (2017)

Recep İvedik 5 filmi, Recep'in uzun yol şoförü olan bir arkadaşının cenazesine katılmasıyla başlar. Ölen arkadaşının ailesinin mağduriyetini gidermek için onun gidemediği otobüs seferini üstlenen Recep ve arkadaşı Nurullah, genç sporcu kafesiyle birlikte Üsküp'e yola çıkar. Yolda Recep'in yedirdiği kuru fasulye yemeğinden dolayı erkek sporcular gıda zehirlenmesi geçirirler. Tanıştıklarından beri sürekli çatışan kabile başkanı Hakan bu durumdan tamamen Recep'i sorumlu tutar ve Türkiye'nin yarışlardan çekilmesine karar verir. Olanları sindiremeyen Recep, bir biçimde Türkiye'nin yarışlarda olmasında kararlıdır. Recep önce kabile başkanı Hakan'ı etkisiz hale getirir ve yardımcısı Akif'i sağ kolu yapar. Daha sonra, Karaambar Kamyoncular Derneği'nden arkadaşlarını çağırıp Türkiye'yi temsil etmeye karar verir. Yunanlı sporcuların Türk kültürüne ait öğeleri sahiplenmeleri Recep'i kıskırtır. Yarışlarda Recep İvedik ekibiyle Yunanistan, Rusya sporcuları yarış dışında karşı karşıya gelirler. Profesyonel sporcu olmasalar da Recep ve ekibi farklı dallarda

inanılmaz başarılar göstererek madalyalar alırlar. Son bayrak yarışında İvedik arkadaşından aldığı bayrakla bitiş çizgisine birinci olarak gelir. Film, Türk takımının aldığı büyük başarıyla sona erer.

Recep İvedik 5 filmi, ilki 2008 yılında gösterime giren Recep İvedik serisinin devam filmidir. Yüksek seyirci sayısı ile bu çalışmaya dahil olan film, Türk sinemasının en yüksek toplam seyirci sayısına ulaşarak 7.437.050 kişi tarafından izlenmiştir (Web: boxofficeturkiye.com “Recep İvedik Devam Filmleri” 27 Ağustos 2021). Togan Gökbağ tarafından yönetilen serinin ilk filmi ise 4.301.693 kişi tarafından izlenmiştir.

Güldürü filmleri sinema tarihinde ilk çekilen (Bahçıvanın Sulanışı, 1895) film türü olarak insanların, olayların, durumların gülünç yanlarını işler. Güldürü filmlerinde alışkın olmadığımız karakterler, olaylar ve durumlar anlatılır. Beklenmeyen, sıra dışı karakterler ve durumlar insanları şaşırtarak düşünceleri ters yüz eder ve bu da gülünçlük etkisi yaratır (Özön, 1990: 142). Güldürü filmleri Türk sinema seyircisinin hep rağbet ettiği bir tür olmuştur. Son yılların en yüksek seyirci sayısı alan filmlere baktığımızda ağırlıklı olarak komedi/güldürü filmlerinin yer aldığı görülür. Box Office rakamlarına göre Recep İvedik (4-5) serilerinden sonra *Düğün Dernek* - 6.980.070 seyirci, *Düğün Dernek 2: Sünnet* - 6.073.364 seyirci, *G.O.R.A* 4.001.711 seyirci, *Eyyvah Eyvah 2* - 3.947.988 seyirci tarafından izlenmiştir. (Web: boxofficeturkiye.com “Türkiye'nin en çok izlenen 10 yerli filmi” 27 Ağustos 2021). <https://boxofficeturkiye.com/haber/turkiye-nin-en-cok-izlenen-10-yerli-filmi--937>

Derse'ye göre seri filmlere adını veren Recep İvedik karakteri sevgi, arkadaşlık, iyilik, sadakat gibi olumlu özellikleri bulunmakla birlikte magandaca hareket eder, hiçbir görgü kuralına uymaz. Film niteliksiz olanın değer bulmasıyla içine düşülecek durumun vehametini anlatır. Günümüz Türkiye'sinde her an görülebilen tüm kabalıkları üstünde toplayabilmiş bir karakter olarak yaşanan toplumsal aksaklıklara dair sosyolojik veriler sağlar (Derse, 2019: 244).

1980 sonrası toplumsal değişimler ve dönüşümler sonrası sinemada gelişen postmodern yaklaşımlarla farklı unsurlar parodi, pastiş, melezlenme gibi yeni kavramlar dile getirilir. Bu kavramlardan en öne çıkanı ise “anti-kahraman”dır. Klasik sinemada stereotipleşen kahramanlar postmodern sinemada hem olumlu hem de

olumsuz özelliklerle tek bir kahraman olarak karşımıza çıkarlar. Postmodern sinemada anti kahramanlar, serseri, maganda, suçlu, çirkin, kaba kişiler olarak daha gerçekçi bir izlenim yaratmaktadır (Salman, 2020: 2887).

Vogler’e göre anti-kahraman, çok fazla kafa karışıklığına neden olabilecek kaygan bir terimdir. Basitçe ifade edilirse bir anti-kahraman, kahramanın zıttı değil, özel bir kahraman türüdür. Anti-kahraman, kanun kaçağı veya kötü adam olabilir, ancak seyirci temelde sempati içindedir. Seyirci kendisinden çok uzak gördüğü bu karakterlerle bir biçimde özdeşleşir çünkü sevmeyi ve nefret etmeyi aynı anda hisseder. Vogler’e göre iki tür anti-kahraman vardır. İlki geleneksel kahraman gibi davranmakla beraber alaycı ve sevilmeyen tutumlarıyla uzak durulan karakterler; ikincisi ise toplumca hoş görülmeleyen eylemlerde bulunanlardır (Vogler, 2007: 35).

Recep İvedik karakterinin çevresindekilere uyguladığı kaba el şakaları ve aşağılayıcı konuşmalar, filmlerin fiziksel ve duygusal şiddet yönüyle eleştirilmesine neden olur. Söğüt’ün araştırmasına göre, *Recep İvedik 5* filminde toplamda 31 tane şiddet eylemi bulunmakta, duygusal şiddet oranı yüksek olup hakaret/küfür filmde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Filmdeki şiddet eylemleri olay örgüsünün bir parçası olmayıp mizaha yöneliktir (Söğüt, 2020: 253). Tüm eleştirilere karşın filmini savunan Gökbakar ise seri filmlerinin seyirci rekorları kırmasını şöyle açıklar:

“Herkes ‘Recep İvedik’te kendinden bir şey buldu. Bir de iri yarı, kıllı, kaba saba görünen çirkin bir yaratığın aslında ne kadar iyi bir yüreğe sahip olduğu, ne kadar duygusal olduğu görüldü. O bedenin içindeki çocuksuluk, duygusallık, karakterle halkı birbirine yakınlattı. En önemlisi, Recep’in hiçbir sosyal seviye, sosyal sınıf, ekonomik seviye, ast-üst ilişkisi gözetmeden herkese eşit muamele etmesi herkesin çok hoşuna gitti. Hepimiz sinirlendiğimiz anlarda çok şey söylemek isteriz, ama hep toplum kuralları nedeniyle bunu engelleriz. İşte Recep bunu yapmıyor... Bu da insanların hoşuna gidiyor. Doğal olarak bu beğeni sinemaya yansdı” (Denker, Web: hürriyet.com.tr “Recep İvedik 3 de Olacak” 27 Ağustos 2021).

3.5.5.1. Filmin Renk Tasarımı Bileşenleri

Vogler’in anti-kahraman ayrımında ikinci tipe uyan Recep İvedik karakteri yaratıldığı ilk seriden beri aynı kostümü giyer: Turuncu renkli, pembe-kahverengi- sarı çizgili gömlek, klasik kesim kumaş pantolon ve kösele ayakkabı. Gömleğin göbek bölgesindeki düğmeler dar geldiğinden dolayı patlayacak durumdadır ve İvedik ayakkabılarını da çoğunlukla arkasına basarak terlik biçiminde kullanır.

Şekil 3.96. Recep İvedik 5 Filmi



Kaynak: Recep İvedik 5, (Recep İvedik 5, 2017) Yön. Togan Gökbakar 00.00.36

Recep İvedik serinin her bölümünde sıra dışı maceralara atılır, atıldığı işlerde katıldığı yarışmalarda beklenmeyecek başarılar elde eder. Bu onun dışa dönük, özgüvenli kişiliğini gösterir. Serideki her bölümde ufak tefek değişen görünimleri olmakla birlikte karakterin üzerinden çıkarmadığı turuncu gömlek tiptemenin önemli bir parçasıdır. Mizansende, fonda ne bulunursa bulunsun turuncu gömlek, karakterin öne çıkmasını sağlar. Dinamizmi temsil eden bu renk onun kilosuna rağmen oldukça hareketli ve esnek bedeniyle de uyumludur. Turuncu, Sözen'e göre kolayca boşalmayan bir enerjiye sahip olan bir renktir ve kişiyi agresif kılarak etrafındakilerin canını yakmaya yönelir (Sözen, 2003: 88).

Recep İvedik karakterinin fiziksel görünümünde diğer öne çıkan unsurlar ise oldukça kilolu bedeni, birleşmiş kalın kaşları ve vücut kıllarıdır. Recep İvedik, grotesk görünüşüyle bir anti-kahraman tiptemesidir. Dolayısıyla karaktere itici, karanlık ve kirliliği bir görünüm verilmeye çalışılmıştır. Şahan Gökbakar, karakter için makyajla aşırı kılı getirilmiş, oyuncuya her gün yapıştırıcı ile vücuduna kıl uygulaması yapılmıştır. Gökbakar, serinin ilkinin çekimlerinde: *"20 gündür her sabah vücuduma yapıştırıcı ile kıl sürüyor, her akşam da asetonla çıkartıyorlar. Yaklaşık 7 kilo aseton, 3 kilo da yapıştırıcı tükettik. Ayrıca bu kıllar ciddi anlamda kaşıntı yapıyor ve çok bunaltıyor"* demiştir (Atalay, Web:hürriyet.com.tr. "Kıllar kaşıntı yapıyor" 28 Ağustos 2021).

Şekil 3.97. *Recep İvedik 5* Filmi



Kaynak: *Recep İvedik 5*, (Recep İvedik 5, 2017) Yön. Togan Gökbağar 00.04.38

Film ağırlıklı olarak sporcu karşılaşmalarının gerçekleştiği tesiste geçer. Bol ışıqla (High key) aydınlatılmış sahneler oldukça aydınlık olup gölgesizdir. Bu tarz ışıqlandırma nedeniyle renkler oldukça parlak ve canlıdır. Popüler filmlerde özellikle de güldürü filmlerinde post prodüksiyon işlemleri planlar arası renk farklarını eşitlemeye ve var olan renklerin doygunluğunu arttırmaya, daha neşeli, parlak görüntüler elde etmeye yöneliktir.

Şekil 3.98. *Recep İvedik 5* Filmi



Kaynak: *Recep İvedik 5*, (Recep İvedik 5, 2017) Yön. Togan Gökbağar 01.13.28

Kamera arkası görüntülerinden izlendiği kadarıyla filmin çekimlerinde dijital kamera olan Arri Alexa mini kullanılmıştır. Çalışma kapsamında incelenen Pelin Esmer *İşe Yarar Bir Şey* ve Mehmet Fazıl Coşkun *Anons* filminde de kullanılan Alexa

kameralar bağımsız filmlerin ışık ve renk kullanımında sağladığı kontrolü *Recep İvedik 5* filminde popüler film estetiği bağlamında karşıladığı görülmektedir.

Şekil 3.99. *Recep İvedik 5* Filmi Kamera Arkası



Kaynak: *Recep İvedik 5*, *Recep İvedik 5-Kamera Arkası* (www.youtube.com) (Erişim Tarihi 28 Ağustos 2021)

Şekil 3.100. *Recep İvedik 5* Filmi



Kaynak: *Recep İvedik 5*, (*Recep İvedik 5*, 2017) Yön. Togan Gökbağar 00.35.29

Filmde genel olarak renk şemasına bakıldığında farklı renk özleri kullanılmış olup renkler doygun ve canlı olduğu görülmektedir. Türk milli takımının Avrupa ülkeleriyle müsabakasını anlatan filmde Türk sporcuların kırmızı formaları ve eşorfanları ile spor organizasyon yetkililerinin mavilerinin, yeşillerinin yarattığı tamamlayıcı renk armonileriyle uyumlu renk şemaları yaratır. Bu, seyircinin filme öyküye kendini kaptırması, keyif alması ve filmin eğlendirici olması için önemli bir etkidir.

3.5.5.2. Filmin Renk Tasarımı İşlevleri

3.5.5.2.1. Bilgi Verme

Şekil 3.101. *Recep İvedik 5* Filmi



Kaynak: *Recep İvedik 5*, (Recep İvedik 5, 2017) Yön. Togan Gökbakar 00.06.55

Recep İvedik ve Nurullah'ın kullandığı kırmızı otobüs, İstanbul'un simgesel yerlerinden geçerek yolculuğuna başlar. Üzerinde başka renk ya da yazı barındırmayan kıpkırmızı otobüs, Türk bayrağını anımsatır ve sporcu kafilesinin milli takıma ilişkin olduğunun ipuçlarını verir.

Şekil 3.102. *Recep İvedik 5* Filmi



Kaynak: *Recep İvedik 5*, (Recep İvedik 5, 2017) Yön. Togan Gökbakar 07.20.00

Milli takımı koordine eden kişiler mavi gömlek giymişlerdir. Mavi, Sözen'e göre sakinleştirici, rahatlatıcı etkileri olan bir renktir. Bu rengi kullanan kişilerin çevrelerine saygı ve ciddiyet izlenimi verdikleri gözlemlenmiştir. Mavi renk kişilerin kararlı, yaratıcı olmalarını ve soyut düşüncelerini sağlamaktadır (Sözen, 2003:83). Takım kaptanının yardımcısı Akif yarışmalar boyunca Recep'i dengeleyen onu sakinleştiren kişi olarak hep mavi giyer. Kafilenin başkanı Hakan Beyin taktığı kırmızı-beyaz kravat Türk bayrağının rengidir ve takımının başkanı olarak yönetici pozisyonunu işaret eder. Gri ceket ise yönetici pozisyonundaki kişinin aynı zamanda çok kuralcı biri olduğunu, Recep'ten oldukça farklı olan karakterini ifade eder.

Milli takımın sporcusu olan Recep'in maceralarının anlatıldığı serinin 5.bölümünde Milliyetçi öğeler öne çıkar. Yetimoğlu ve Cengiz'e göre, popüler filmler ülkenin içinde bulunduğu sosyal siyasal ortamdan etkilenirler. Filmin gösterime girdiği 2017 yılı 15 Temmuz darbe girişiminin etkilerinin sürdüğü bir dönemdir. Ayrıca Fırat Kalkanı Operasyonu, HDP'li milletvekillerinin dokunulmazlıklarının kaldırılmış olması gibi değişkenlerin de etkisiyle milliyetçilik hareketlerinin yükselişe geçmesi söz konusudur (Yetimoğlu ve Cengiz, 2020: 332). Recep İvedik kırmızı otobüsteki önemli eksiklik olarak gördüğü ay yıldız ve diğer simgesel öğeleri beyaz boyayla otobüsün üzerine işler. Filmde, milliyetçi öğeler ve Türk bayraklı planlar dönemin ruhuna uygun şekilde sıklıkla karşımıza çıkmakta, yaratılan kompozisyonlarla vurgulanmaktadır.

Şekil 3.103. *Recep İvedik 5* Filmi



Kaynak: *Recep İvedik 5*, (Recep İvedik 5, 2017) Yön. Togan Gökbakar 00.20.57

3.5.5.2.2. Kompozisyon Yaratma

Şekil 3.104. *Recep İvedik 5* Filmi



Kaynak: *Recep İvedik 5*, (Recep İvedik 5, 2017) Yön. Togan Gökbakar 00.03.11

Birbirine benzer renklerde ve karışık desenlerde giyinmiş alt sınıftan oluşan mahalle sakinlerinin arasında yer alan Recep, hem onlardan biridir hem de turuncu gömleği ve sıra dışı karakteriyle bir o kadar ayırıksıdır.

Filmde müsabakaya katılan ülkelerin sporcuları kendi bayraklarını ve milliyetlerini bildirecek biçimde giyinirler. Çok farklı ulusun katılımıyla gerçekleşen organizasyon farklı renkler barındırır.

Şekil 3.105. *Recep İvedik 5* Filmi



Kaynak: *Recep İvedik 5*, (Recep İvedik 5, 2017) Yön. Togan Gökbakar 00.33.07

Şekil 3.106. Recep İvedik 5 Filmi



Kaynak: *Recep İvedik 5*, (Recep İvedik 5, 2017) Yön. Togan Gökbakar 00.33.13

Turuncu renkli gömlekli Recep ile film boyunca yalnızca mavi gömlek giyen Akif devamlı işbirliği halinde olurlar. Turuncu ve mavi, tamamlayıcı renkler olarak renk tekerleğinde birbirine zıt olarak konumlanırlar ve birlikte kullanıldıklarında renk doygunlukları artar. Ayrıca bir renge maruz kaldığımızda gözümüz tamamlayıcı rengi aradığından tamamlayıcı renkleri birlikte kullanmak rahatlatıcı bir izleme deneyimi sağlar.

Şekil 3.107. Recep İvedik 5 Filmi



Kaynak: *Recep İvedik 5*, (Recep İvedik 5, 2017) Yön. Togan Gökbakar 00.59.29

“Eurasia Youth Athletic Games” amblemi film için yaratılmış bir amblemdir. Mavi fonda yer alan Eurasia yazısı kırmızıdır. Youth Athletic Games yazısı renklerle kontrast yaratacak biçimde siyahtır. Üst kısımda ise renkli figür yerleştirilmiştir. Filmin genelinde fon rengi mavidir. Türk sporcular kırmızı renkte, diğer ülkeler de farklı renklerde temsil edilirler. Eurasia amblemleri renkli grafik sahneler arasında geçiş tekniği olarak kullanılmıştır. Amblemleri grafik geçiş tekniği gerçek müsabaka yayınlarında kullanılan bir TV formatıdır. Dolayısıyla bu geçiş tekniğinin kullanılmasıyla gerçeklik yanılsaması yaratılmıştır

3.5.4.2.3. Etkileycilik İşlevi, Anlam Yaratma

Türk sinemasının popüler kanadının bir örneği olarak filmde renklerin etkileycilik işlevinden filmin güldürü kısımlarını desteklemek amacıyla kullanılmıştır. Dolayısıyla renklerle yaratılan kompozisyonlar sahnelerin güldürü etkisini pekiştirmeye yöneliktir.

Şekil 3.108. Recep İvedik 5 Filmi



Kaynak: *Recep İvedik 5*, (Recep İvedik 5, 2017) Yön. Togan Gökbakar 01.13.01

Güldürü türündeki filmlerde sıkça kullanılan “gag” lardan birinin kullanıldığı mizansen komik öğeler içerir. Altın madalya hedefleyen Recep İvedik, ağırlığının çok üstündeki halteri kaldırmak zorundadır. Oldukça zorlandığı bir anda yakın çekimde çerçevenin yarısından fazlasını kaplayan kırmızı milli formanın sökülmesiyle altından komik figürlü çamaşır görünmüştür. Yakın çekimdeki kırmızı formanın arasından

ıkan siyah ağırlıklı renkli figürler yaratılan kontrast nedeniyle dikkati üzerine çekmiş, güldürü filmlerinde sıkça karşılaşılan “gag” kullanımının etkisini pekiştirmiştir.

Şekil 3.109. *Recep İvedik 5* Filmi



Kaynak: *Recep İvedik 5*, (Recep İvedik 5, 2017) Yön. Togan Gökbağar 01.34.13

Rus yarışmacılarla yaşanan gerginlik sonrası yarışmacılardan biri Recep’i soğuk odada mahsur bırakır. Recep’in cildi soğuk etkisini verecek biçimde kızıl sağlıklı cilt tonlarından uzaklaşmış mavi, solgun tonlara getirilmiş olup dudakları mavileştirilmiştir. Odanın beyazlığı, kullanılan mavi ışık soğukluk etkisini arttırmıştır. Bu planda filmin bütününden farklı olarak mavi ışık hakimdir. Soğuk mavilerle yaratılan atmosfer korku ve endişe duygusu uyandırıp seyircinin karakter adına üzülmelerini sağlarken kırmızı eşofmanlarının üzerindeki karlar ve yüzünden sarkan buzlarla oluşturulan mizansen karikatür hissi yaratmıştır.

Şekil 3.110. *Recep İvedik 5* Film



Kaynak: *Recep İvedik 5*, (Recep İvedik 5, 2017) Yön. Togan Gökbakar 01.42.04

Yapılan aydınlatmalar nedeniyle gece sahnesi çekimlerinde de renklerin son derece parlak ve doygun olması, gölgelerin olmaması çok dikkat çekicidir. Hiç de gerçekçi görünmeyen bu kullanım popüler filmlerde sıkça karşımıza çıkar ve seyirci tarafından yadırganmaz. Popüler filmler aydınlık, parlak ve doygun renkleriyle seyirciyi cezbeder. Görüntüde bulunan tüm kişilerin aydınlık olduğu, karanlık ve gölgelerin yokluğu seyircinin film evreniyle çaba harcamadan, kolayca bağ kurmasında önemlidir.

Şekil 3.111. *Recep İvedik 5* Film



Kaynak: *Recep İvedik 5*, (Recep İvedik 5, 2017) Yön. Togan Gökbakar 01.48.29

Final sahnesinde Recep ve ekibi sağladıkları büyük başarıyla zafer coşkusu içindeyken göz alıcı yoğun kırmızı formalarla sağlanan sıcak tonlar, koyu bir fon üzerinden öne çıkmaktadır. Film boyunca neredeyse tüm planlarda kullanılan maviler, sarılar ve yeşillerin bu planlarda kullanılmamış olması Recep'in dahil olduğu milli takımın kırmızı renklerinin öne çıkmasını ve etkileyiciliğini arttırmıştır. Kullanılan renkler önemsiz kısımların karartılmasıyla yaratılan kontrast izleyicinin bakışının yönlendirilmesini ve yoğun duygular elde edilmesini sağlamaktadır.

Şekil 3.112. Recep İvedik 5 Filmi



Kaynak: *Recep İvedik 5*, (Recep İvedik 5, 2017) Yön. Togan Gökçek 01.48.50

3.5.4.3. Recep İvedik 5 Filminin Renk Tasarımı Genel Değerlendirmesi

Recep İvedik 5 filmi gişe başarısı en yüksek yerli film olması nedeniyle çalışmada yer almıştır. Filmin başrol oyuncusu ve Recep İvedik karakterinin yaratıcısı olan Şahan Gökçek çok izlenen, sevilen ancak bir grup seyirci ve eleştirmen tarafından da oldukça eleştirilen bir tiplere yaratmıştır. Recep İvedik iyi niyetli, dürüst, özgüvenli ve duygusal biri olsa da kaba el şakaları, küfür içeren konuşmaları, etrafındaki kişileri pataklaması, kilolu kadınları, kişileri aşağılayan davranışlarıyla toplum tarafından onaylanan tipte biri değildir. İvedik karakteri magandalığına, kabalığına rağmen çevresinde sevilen biri olmasıyla postmodern sinemanın anti-kahraman tanımına uyar. İvedik karakterinin anti-kahramanlığı fiziksel görünümüyle de pekiştirilmiştir.

Şekil 3.113. *Recep İvedik 5* Filmi



Kaynak: *Recep İvedik 5*, (Recep İvedik 5, 2017) Yön. Togan Gökbağar 00.34.42

İri ve kilolu bedeni, birleşen kalın kaşları ve yoğun vücut kıllarıyla grotesk bir görünüm sergiler. Bölümdeki maceraya göre farklı kostümler giyse de Recep, her bölümde aynı turuncu renkli çizgili gömleği, koyu renk klasik kumaş pantolon ve kösele ayakkabı giyer. Gömleğinin turuncu rengi yaratılan mizansende karakteri her zaman ön planda tutar. Turuncu Recep'in enerjik, fazlasıyla özgüvenli ve agresif kişiliğiyle uyum sağlar. Recep kilosuna rağmen kendisinden beklenmeyecek derecede de esnek ve hareketidir. Eline attığı işlerde çoğunlukla başarılı olur.

Şekil 3.114. *Recep İvedik 5* Filmi



Kaynak: *Recep İvedik 5*, (Recep İvedik 5, 2017) Yön. Togan Gökbağar 01.13.32

Filme Recep ve arkadaşları kırmızı milli takım forması içindeyken, organizasyon çalışanları mavi renkte giyinir, organizasyon dekorunda mavi, yeşil ve sarılar yer alır. Avrupa'nın farklı ülkelerinden gelen sporcular ülkelerini simgeleyecek biçimde farklı renk özlerinde yer alırlar. Filme tüm renkler parlak ve çok doygun haldedir. Popüler bir film olarak neşeli, aydınlık, canlı bir atmosfer yaratılmıştır. Filme ağırlıklı olarak kırmızı, ve tamamlayıcısı olan mavi ve yeşil renkler öne çıktığı bölünmüş tamamlayıcı renkler şeması kullanılmıştır. Özellikle spor karşılaşmalarının olduğu sahnelerde mavi-kırmızı-sarı ve yeşil renk özlerinin öne çıktığı dörtgen renk uyumu şeması kullanılmıştır.

Filmdeki renk tasarımının filmin sürükleyici ve eğlendirici bir yapı kazanmasına hizmet ettiği söylenebilir. Popüler filmler içinde gişe başarısıyla öne çıkan filmde renklerin anlam yaratma, etkileycilik işleviyle kullanıldığı mizansenler çok sınırlıdır. Filmdeki renk kullanımına ilişkin ulaşılan bulguların Yıldırım'ın popüler ve sanat filmlerinin kurgu üzerinden karşılaştırmasını ele aldığı tezinde ulaştığı bulgularla paralellik gösterdiği düşünülmektedir. Yıldırım Saydam'ın "televizyonlaşan sinema" kavramından hareketle 2000 sonrası Türk Sineması'nın popüler filmlerinin biçimsel düzlemde 90'lı yıllardan itibaren giderek yaygınlaşan yerli televizyon dizilerinin özelliklerini taşıdığını belirtir (Yıldırım, 2017: 284). Saydam, 2015'te BKM gibi yapım şirketlerinin televizyon için ürettikleri ve önemli sayıda izleyiciye ulaşmış yapımlarının sinema için yüzeysel kalsa ve mizahi anlamda zenginlik taşımaları da ana akım sinemada hakim konuma geldiklerine değinir. "Televizyonlaşan" filmlerde Yeşilçam klişelerine yer verilmekte, birbirine benzer sahneler, tiyatral oyunculuklar, özensiz görüntü ve sanat yönetmenliği dikkat çekmektedir (Saydam, Web: tsa.org.tr "2015'te Türk Sinemasının Genel Görünümü" 3.09.2021). Recep İvedik tipini yaratan Şahan Gökçek kendi izleyici kitlesini 2005-2006 yıllarında "Dikkat Şahan Çıkabilir" adlı tv programıyla oluşturmuş ve yarattığı tiplmeyi televizyon şovunun devamı gibi serinin tüm filmleriyle sinemaya taşımıştır (Makal, 2017: 518).

Filme renkler daha çok güldürü etkisinin pekiştirilmesi için kullanılmıştır. Seyircinin karakterleri kolayca tanımlayabilmesi, olay örgüsünü kolayca kavraması için önemli olan renkler sembolik anlamlarıyla bilgilendirici işlevlerde karşımıza

çıkılmaktadır. Çok renkli kompozisyonlar, doygun renkler cam gibi görüntüler filmin neşeli, keyif veren atmosferine önemli katkılarda bulunmaktadır

Şekil 3.115. *Recep İvedik 5* Filmi



Kaynak: *Recep İvedik 5*, (Recep İvedik 5, 2017) Yön. Togan Gökbakar 01.46.27

3.5.6. *Uzaklarda Arama* (2015)

Film kentteki bir pavyonun küçük bir kasabaya taşınmasının pavyon çalışanları ve kasaba halkında yarattığı çatışmaya yaslanır. Barones pavyonunun patronu Coşkun, konsomatris olarak çalışan sekiz kadın ve kapı görevlisi Muhittin valilik emriyle Uzaklar kasabasına taşınırlar. Pavyon çalışanlarının kasabalarına gelmesini kocaları ve aileleri için tehlike olarak gören Uzaklar kadınları gelenleri hoş karşılamaz. Filmin hikayesi kasabanın küçük çocuğu Yusuf'un gözüyle anlatılır. Kasabanın kötü kadınlar olarak tanımlandığı kadınlardan biri olan Deniz'den çok etkilenen Yusuf, büyüklerin verdiği tepkileri anlayamaz. Deniz ise kendi halinde, içe kapanık ve esrarengizdir. Kasabanın kötü adamı Kasım herkesi pavyon çalışanlarına karşı kıskırtmakla kalmayıp pavyonda yangın çıkarmak isterken kazara çıkardıkları yangında arkadaşlarının mahsur kalmasına neden olur. Yangını söndürmek için ön safta çabalayan pavyon çalışanları kasabanın sevgisini kazanır. Tüm bu kargaşanın içinde konsomatristlerden Nazlı gizli aşkı Vedat'ın aslında Uzaklar kasabasından olduğunu öğrenir. Çiftin imkansız yakın aşkları, tarafların önyargılarının yıkılmasıyla mutlu sonla biter.

Jeneriğinde Yeşilçam sinemasına adandığı belirtilen film Yeşilçam öğeleriyle dolu olup melodram türünün özelliklerini gösterir. Öyküsünde yer alan pavyon, pavyonda çalışan kadınlar, diegetik olarak çalınan şarkılar, şarkıcılar, iyi-kötü zıtlığı filmin melodramatik yapısının öğeleridir. Şoray filmin hikayesinin oluşma sürecini şöyle anlatır:

“Yine bir haber kupüründen. Kasabaya bir pavyonun gelişi, kadınların ellerinde pankartlarla yolları kesmesi ve protesto etmesi. Ama tabii bunu bir masal gibi çekmek istedim. Yeşilçam’a da bir selam çaktı amacım. Zaten filmin girişine de, ‘Atıf Yılmaz’ın Anısına’ yazdım. Atıf Bey’i kaybetmeden yıllar önce, biz oturduk onunla bu filmi topladık. Yani bu masal dünyasını aslında Atıf Yılmaz’la birlikte kurduk. Fakat o dönem yapamadık, araya işler girdi, ileri bir tarihe ertelendi ve kaldı.” (Arman, Web:hürriyet.com.tr “Ne starı? Ben hiç star olmadım Hep kara gözlü kızdım” 30 Ağustos 2021).

Klasik Yeşilçam sineması İstanbul’daki meddah geleneği ile Anadolu’daki masalcı, epik destansı anlatı geleneğini kendisinde birleştirmiş, masal- öykü anlatıcı bir sinemadır (Ayça, 1996: 138, Kırel, 2008: 280). Bu, Yeşilçam sineması için önceden tasarlanmış düşünsel temeli olan bir gelenek olmayıp, sinema yaparken, el yordamıyla geliştirilmiştir (Ayça, 1996: 141). Akbulut’a göre Yeşilçam melodramlarında temel çatışma mutlak iyi ve mutlak kötü karakterler arasındadır. İyi olanlar davranışlarıyla iyi oldukları gibi görünüşleriyle de iyi oldukları bellidir. Dürüst, iyi niyetli olmalarıyla iyiler aşkı hak ederken, her türlü hile, yalan, iftiraya başvuran kötüler ise cezalarını bulurlar. Türsel özelliğiyle melodram filmler genellikle mutlu romantik sonla biter ve iyi olan karakterler aşıklarına kavuşurlar (Akbulut, 2007: 107).

İyilerin muradına erdiği, kötülerin cezalandırıldığı filmin öyküsünün geçtiği zamana ilişkin kesin bilgiler yoktur. Kullanılan kostümler birbirinden farklı zamanları işaret eder. Zaman ve mekanın belirsiz olduğu masalsı bir atmosfer yaratılmaya çalışılmıştır.

“Ana-kız duygusal bir bağımız var bu filme. Biz, “Acaba tutar mı? İnsanlar da bizim kadar sever mi?” filan diye düşünürken, aaa bir baktık bir ana haber kanalında, “İzmir’de bir pavyon, Nazilli’ye taşındı ve kadınlar kıyameti kopardı” diye bir haber yayımlandı. Kadınlar protesto ediyor, “Bu kasabaya giremezsiniz!” diye. Resmen bizim diyalogların neredeyse aynısı yaşıyor. Evet, biz bir masal dünyası kurduk. Demek ki sinema, gerçekten de hayalleri gerçeğe, gerçeği de hayallere dönüştürebilen bir olgu. O moralle çok eğlenerek, çok içimize sinerek çektik” (Arman, Web:hürriyet.com.tr “Ne starı? Ben hiç star olmadım Hep kara gözlü kızdım” 30 Ağustos 2021).

Filmde Yeşilçam’ın nostaljik masalsı havası günümüz gerçeklikleriyle birleşmiştir. Fikir olarak önyargı ve hoşgörü temalarına değinen filmde toplumun

kadına, kadının kadına olan bakış açısı eleştirel biçimde ele alınır. Türkan Şoray'ın yönetmenliğini yaptığı *Yılanların Öcü* (1962) filminde kayınvalidenin torununa gelinini, yani annesini öldürmesi için yaptığı baskı anlatılmıştır. *Uzaklarda Arama*'da ise Vedat'ın annesi “kötü” olarak niteledikleri kadınlardan biri olan Nazlı'nın oğlu tarafından öldürülmesine razı olmaz. Kadın cinayetlerine dikkat çeken film erkek çocukların yetiştirilmesiyle ilgili annelerin sorumluluğuna da işaret eder. Film *Vesikalı Yarım* (1968) gibi mutsuz sonla değil, pavyon çalışanı Nazlı ile Vedat'ın kavuşmasıyla biter. Filmde olumlu anlamda öne çıkan bir başka detay ise eğitimin önemine yapılan vurgudur. Belediye başkanı okulun ihtiyaçları için gelen öğretmeni geri çevirirken pavyon emekçisi Neriman okula yardımda bulunur. Burada öğretmenin Yusuf'a eğlence çalışanlarını emekçi insanlar olarak tanımlaması da genç neslin doğru bakış açısı kazanmasında eğitimin önemini vurgular.

Çalışmanın popüler filmler kapsamında incelenen *Uzaklarda Arama* Yeşilçam geleneğinden gelen yakın dönem Türk sinemasında da film üretimini devam ettirmiş bir kadın yönetmen olan Türkan Şoray'ın filmi olduğu için bu incelemenin içine dahil edilmiştir

3.5.6.1. Filmin Renk Tasarımı Bileşenleri

Çekimleri sekiz hafta süren film için boş bir hangar pavyon haline getirilip, çekim yapılan köyün sokakları beyaza boyanmıştır. Filmde kullanılan kostümlerin bir kısmı Şoray'ın Yeşilçam döneminde oynadığı ve filmler için kendi tasarlayıp sakladığı kostümlerdir (Web, youtube.com “Uzaklarda Arama_Türkan Şoray Röportajı_Cansu Bizim” 4 Eylül 2021).

Filmin iyimser, neşeli masalsı atmosferinin yaratılmasında rengarenk kostüm tasarımının önemi büyüktür. Kasabanın sessiz ve sakin ruh halini pekiştiren beyaz renkli sokaklarına rengarenk giyinmiş pavyon çalışanlarının gelmesiyle kasabanın güvenli ama tekdüze yaşantısı değişmiştir.

Şekil 3.116. *Uzaklarda Arama* Filmi



Kaynak: *Uzaklarda Arama*, (2015) Yön. Türkan Şoray 17.54

Şekil 3.117. *Uzaklarda Arama* Filmi



Kaynak: *Uzaklarda Arama*, (2015) Yön. Türkan Şoray 18.41

Filmde özellikle 2010 sonrası kullanımı giderek yaygınlaşan dijital kamera kullanılmıştır. Sinemanın analog döneminde Türk sinemasına en çok emek veren sanatçılardan biri olarak Şoray, analog ve dijital dönemi de şöyle karşılaştırmaktadır:

“Ham film pahalı olduğu için 60 kutudan fazla negatif kullanılmazdı. Bu da çekimlerin 2-3 tekrardan fazla yapılamamasına neden olurdu. Bazen çekimin son günlerinde negatif kalmadığı için çekimler sadece bir kez yapılabilirdi. Bugün kutu sınırlaması olmadan çekimler iyi oluncaya kadar tekrar tekrar çekim yapma olasılığı var. En gelişmiş kameralar, vinçler, staticamlar, aydınlatma araçları kiralanabiliyor. Bir meydanda kalabalık sahnede ayın çekimde vinçle tepeden tüm kalabalığı görüp kalabalık içindeki bir işinin gözlerine kadar yaklaşmak mümkün” (Şoray, 2017: 380).

Şekil 3.113. *Uzaklarda Arama* Filmi Kamera Arkası



Kaynak: Temiz Magazin “*Uzaklarda Arama Filmi Kamera Arkası*”,
(www.youtube.com) (Erişim Tarihi 01 Eylül 2021)

Filmin masalsı özelliği post prodüksiyon aşamasında kullanılan özel efekt ve renklendirmelerle desteklenmiştir. Yalnızca konsomatris Deniz ve Yusuf’un gördüğü pembe yeşilli pembe kuyruklu mavi at, bu dünyaya ait olmayan bir masumiyeti anlatmaktadır.

Şekil 3.118. *Uzaklarda Arama* Filmi



Kaynak: *Uzaklarda Arama*, (2015) Yön. Türkan Şoray 29.25

Melodram özellikleri ağır basmakla birlikte komedi ve müzikal türlerin özelliklerini de gösteren filmde çok renkli kişilikler renkli giysilerle tanıtılmıştır. Renkli kostümlerin filmin renk tasarımının ana bileşeni olduğunu söylemek mümkündür. Eğlence dünyasının çalışanları özgürce kullandıkları renklerle farklı olmaktan korkmazken sessiz renklerdeki bol giysileri içindeki kasaba kadınları arasında kontrast yaratılır. Filmde bu ikilik zamanla yumuşayacak ve davetsiz misafirlere önce önyargıyla yaklaşmış olan kasabalıların insani ve vicdani duyguları ağır basacaktır. Filmde kullanılan düz aydınlatmalar kişileri nesneleri tam görünür

kılarken renk özlerinin canlılığı ve doygunluğu gece sahnelerinde de sağlanabilmiştir. Renkler, yönetmenin yaratmak istediği samimi, neşeli, enerjik atmosferi sağlamada önemli olmuştur.

3.5.6.2. Filmin Renk Tasarımı İşlevleri

3.5.6.2.1. Bilgi Verme

Filmin bağlamı içinde çıkan anlamlandırma doğrultusunda su yeşilinin karakterlere masumiyeti, beyazın ise karakterlere bu dünyaya ait olmayan, uhrevi özellikler kazandırdığı söylenebilir. Deniz ölürlen üzerinde beyaz elbisesi olup ışığa doğru yürürken bir melek gibi tasvir edilir. İmkansız aşkın kahramanı Nazlı da su yeşili bir kostüm giyer. Nazlı'nın konsomatris olmasının kendi tercihiyle olmadığı üvey babasının borçlarına karşılık pavyonda zorla çalıştığını öğreniriz.

Şekil 3.119. *Uzaklarda Arama* Film, Bilgi Verme



Kaynak: *Uzaklarda Arama*, (2015) Yön. Türkan Şoray 01.49.33

Şekil 3.120. *Uzaklarda Arama* Film, Bilgi Verme



Kaynak: *Uzaklarda Arama*, (2015) Yön. Türkan Şoray 01.14.07

Yeşilçam sinemasına adanmış filmde, önemli filmlere atıflar yapılmıştır. Filmde konsamatris Nazlı ve Uzaklar'lı Vedat'ın aşkı da *Vesikalı Yarım*'e, Vedat'ın annesi *Yılanı Öldürseler*'deki Zöhre'ye atıfta bulunur. Barones pavyonun taşınırken kullandığı kırmızı kamyon Yeşilçam'ın kült filmi *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmindeki İlyas'ın kamyonuna gönderme yapar.

Şekil 3.121. *Uzaklarda Arama* Filmi, Bilgi Verme



Kaynak: *Uzaklarda Arama*, (2015) Yön. Türkan Şoray 00.18.14

Şekil 3.122. *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1972) Filmi



Kaynak: Bağımsız Sinema “Türk Sinemasında Emek Kavramına Farklı Bir Yaklaşım Selvi Boylum Al Yazmalım İncelemesi” www.bagimsizsinema.com. (01.09.2021)

Şekil 3.123. *Uzaklarda Arama* Filmi, Bilgi Verme



Kaynak: *Uzaklarda Arama*, (2015) Yön. Türkan Şoray 00.16.24

Filmde Deniz Yusuf’a mavi bir taş verir. Yusuf bunu ne yapacağım diye sorduğunda “Sakla, ileride bana atacaksın nasıl olsa” der. Yusuf’un “Neden” sorusuna ise “İleride büyüüp erkek olunca anlarsın” der. Deniz ve Yusuf arasındaki konuşmalardan da anlaşılacağı üzere mavi taşın burada simgesel bir anlam taşıdığı görülmektedir. Filmdeki hayali atın mavi olması da mavinin simgeselliğini güçlendirir. Mavi, Gardin vd.’e göre edebiyatta melankolik düşler aleminde gezen karakteri sembolize eder. Mavi rüyayla ilişkilendirilen bir renktir, “mavi düşler” gibi. Aynı zamanda barışın rengi olarak da kabul görür (Gardin vd. 2019: 419). Mavi, Yusuf ile Deniz arasında yetişkin dünyasından uzak, masal dünyasına yakın olan özel bağı temsil etmektedir.

Şekil 3.124. *Uzaklarda Arama* Filmi, Bilgi Verme



Kaynak: *Uzaklarda Arama*, (2015) Yön. Türkan Şoray 00.18.29

Şekil 3.125. *Uzaklarda Arama* Filmi, Bilgi Verme



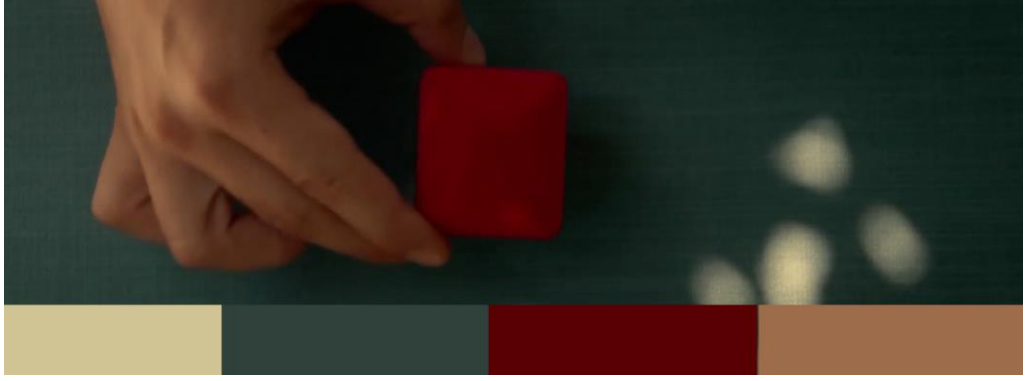
Kaynak: *Uzaklarda Arama*, (2015) Yön. Türkan Şoray 00.55.59

Filmde kasabaya gelen pavyon çalışanları kasaba kadınlarının görünümlerinde ve hayata bakışlarında değişime neden olmuştur. Daha renkli giyinmeye ve makyaj yapmaya başlarlar. Karakterlerin yaşadığı dönüşümle kadınlar artık aynaya bakmaktan mutlu olan kadınlar haline gelirler. Aslında Türk folklor geleneğinden de anlaşılacağı üzere en eski geleneksel giysilerde renkler cömertçe kullanılmıştır. Ancak modernleşmeyle birlikte taşradaki içe kapanma eğilimi kadınları dışliliğini gizleyecek biçimde benzer biçimlerde ve sessiz renklerde giyinmeye doğru itmiştir. Filmde bu kasaba kadınlarından biri tarafından yapılan özeleştiride şöyle ifade edilmiştir: “Ev, tarla, çocuk. Başka bir şey bilmiyorsunuz...” Renklerin ve kendine renk katmanın sağladığı mutluluğu fark eden kadınlar görüşlerinde değişimi ve dönüşümü gerçekleştirirler.

3.5.6.2.2. Kompozisyon Yaratma

Film, yeşil bir masa örtüsü üzerine konan kırmızı yüzük kutusuyla açılır. Vedat’ın Nazlı’ya evlilik teklifiyle başlayan öykü filmin trajik tarafını oluşturur. Yeşil ve kırmızı renk çarkında Renk tekerleğinde tamamlayıcı renkler çapsal olarak birbirlerinin karşısında yer alırlar. Sarı/menekşe, kırmızı/yeşil, turuncu/mavi gibi. Tümleyen renkler birlikte kullanıldıklarında daha güçlü olurlar (Itten, 2002:78). Filmde yeşil üzerindeki kırmızı kutu nesneyi vurgulamış karakter ve özdeşleşen seyirci için yaşanan anın önemini arttırmıştır.

Şekil 3.126. *Uzaklarda Arama* Filmi, Kompozisyon Yaratma



Kaynak: *Uzaklarda Arama*, (2015) Yön. Türkan Şoray 00.00.16

Filmde pavyon çalışan kadınlar renkli ve göz alıcı giyinirler. Kadınların görünüşleriyle destekledikleri cesur ve özgüvenli tutumları kasaba kadınlarının onları görünce “Kızzzz bunlar çok güzel” yorumlarıyla desteklenir. Renkli giysiler, renkli makyajlar arzulanan, dişiliğini sergileyen, neşeli kadınların ifadesi olurken, koyu-karışık renkli entarileri, soluk renkli yüzleri, tek tip yelekleriyle kadınlar güzelliklerini bastırmış, kendilerini evlerine adanmış, dişiliklerini unutmuşlardır. Tarafların birbirine olan önyargılı tutumu yaratılan kontrast kompozisyonlarla vurgulanır.

Şekil 3.127. *Uzaklarda Arama* Filmi, Kompozisyon Yaratma



Kaynak: *Uzaklarda Arama*, (2015) Yön. Türkan Şoray 00.20.50

Şekil 3.128. *Uzaklarda Arama* Film, Kompozisyon Yaratma



Kaynak: *Uzaklarda Arama*, (2015) Yön. Türkan Şoray 00.18.04

Kasabaya geldikleri ilk günden beri ötekileri temsil eden pavyon çalışanı kadınlara kasaba şenliğinde düşman askerleri rolü verilir. Üst aç çekimde kadınlar bir arada tek kuvvet olmakla birlikte ne yapacaklarını bilmez durumdadırlar. Koyu mavi formalar kızılar içeren bej rengindeki zeminde ön plana çıkar. Filmde kadınlar kendilerine verilen düşman rolünü ve savaşmadan yenilmeyi kabullenmezler. Hazırlanan gösteri başta planlandığı gibi düşman askerlerinin mağlubiyeti ile bitmez.

Şekil 3.129. *Uzaklarda Arama* Film, Kompozisyon Yaratma



Kaynak: *Uzaklarda Arama*, (2015) Yön. Türkan Şoray 01.09.32

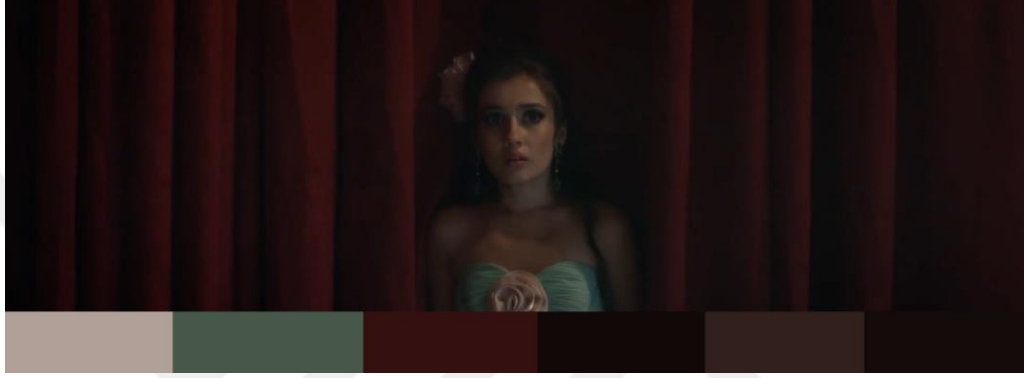
Şekil 3.130. *Uzaklarda Arama* Film, Kompozisyon Yaratma



Kaynak: *Uzaklarda Arama*, (2015) Yön. Türkan Şoray 01.11.46

Kasaba şenliğinde Nazlı'nın maskesi indirilince Vedat onun pavyon kadınlarından biri olduğunu anlar. Vedat'ın hayal kırıklığı geniş meydana üst açıdan yapılan çekimde yapayalnız vurgulanmaya çalışılmıştır. Mizansende renkler soğuk tonlara gelmiş, maviler soğuk yeşiller hakim olmuştur. Aydınlatmada karanlık alanlar artmış, karakterin içinde bulunduğu karamsar duygular yaratılan kompozisyonla desteklenmiştir.

Şekil 3.131. *Uzaklarda Arama* Filmi, Kompozisyon Yaratma



Kaynak: *Uzaklarda Arama*, (2015) Yön. Türkan Şoray 01.15.40

Nazlı'nın gerçek kimliği açığa çıkmıştır. Pavyona gelen Vedat Nazlı'yı öldüreceğini söyler. Açık pembe gülleri olan su yeşili kostümüyle masumiyeti vurgulanan Nazlı kendini tehlikede hisseder. Tehlikeli durumları simgeleyen trajik anlarda karşımıza çıkan kırmızı renk, kompozisyonda kırmızı perdelerde yer bulmuştur.

3.5.6.2.3. Etkileyicilik İşlevi, Anlam Yaratma

Filmin başından beri esrarengiz bir kişi olarak çizilen ve bir hastalığı olduğu hissettirilen Deniz, Nazlı'nın kaçmasına yardımcı olduktan sonra bitkin düşerek ölür. Deniz'in ölümü seyirciye Yusuf'un gözünden resmedilir. Yeşil ve renkli çiçekler, beyaz keleklerin yer aldığı cennetvari atmosfer içinde Deniz'in ölüme doğru yürümesi göz kamaştırıcı aşırı pozlanmış olarak görselleştirilmiştir. Mizansende yer alan ışık kümesi beyaz ve yoğun sarılar içeren davetkar ve iyimser bir duygu yaratır.

Şekil 3.132. *Uzaklarda Arama* Filmi, Etkileyicilik İşlevi



Kaynak: *Uzaklarda Arama*, (2015) Yön. Türkan Şoray 01.49.30

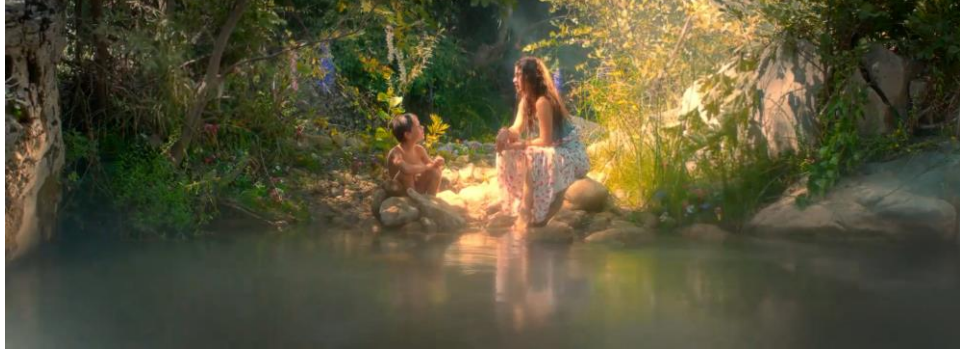
Şekil 3.133. *Uzaklarda Arama* Filmi, Etkileyicilik İşlevi



Kaynak: *Uzaklarda Arama*, (2015) Yön. Türkan Şoray 01.49.52

Yusuf ve Deniz'in birlikte geçirdiği sahnelerde yaratılan masalsı atmosferde mizansendeki renklerin manipüle edildiği görülmektedir. Mizansende bulunan renkli çiçekler yüksek doygunluk değerleriyle yer almaktadırlar. İkilinin oturduğu alanda yoğun sarı ışık kullanılmış, yeşil bitkiler sarıya döndürülmüştür. Kullanılan sarı ışık iyimser, mutlu anların yaratılmasını sağlamıştır. İkilinin dışındaki alanlar kullanılan filtrelerle flulaştırılmış gerçekdışı izlenimler yaratılmıştır. Filmde Deniz diğer yetişkinlerden farklı görünür, çoğunlukla yalnız kalmayı sever, bu yüzden Yusuf'un çocuk dünyasına kolayca uyum sağlar.

Şekil 3.134. *Uzaklarda Arama* Filmi, Etkileyicilik İşlevi



Kaynak: *Uzaklarda Arama*, (2015) Yön. Türkan Şoray 00.16.29

Filmde renklerin manipüle edilmesiyle elde edilen gerçekdışı mizansenlerden biri de yeşillerin büyük oranda sarartıldığı sarı yeşil bir doğanın içinde yer alan mavi attır. Çocuk dünyasını sembolize eden pembe yeleli mavi at yaşadığımız toplumda masumiyeti zamanla yitirdiğimizi bu nedenle de tüm insanlığın eşit ve mutlu bir biçimde yaşacağı bir yaşamın fırsatını da kaçırdığımızı anlatır. Filmde Yusuf, Deniz’e ne zaman büyüyeceğini sorar, Deniz ise mavi atı artık göremediği zaman büyümüş olacağını söyler. Henüz sosyolojik gelişimini tamamlamamış Yusuf’un dünyası tüm çocuklar gibi önyargılardan, düşmanlıktan ve tüm sınırlamalardan uzaktır.

Şekil 3.135. *Uzaklarda Arama* Filmi, Etkileyicilik İşlevi



Kaynak: *Uzaklarda Arama*, (2015) Yön. Türkan Şoray 01.06.01

3.5.4.3. *Uzaklarda Arama* Filminin Renk Tasarımı Genel Değerlendirmesi

Uzaklarda Arama Yeşilçam geleneğinden gelen Türk sinemasından hiçbir zaman kopmamış oyuncu-yönetmen Türkan Şoray’ın filmi olduğu için bu incelemenin içine dahil edilmiştir. Melodram türünün özelliklerini gösteren filmde, kadın-erkek,

köy-kent, aile-yozlaşmışlık, iyi-kötü ikili çatışmalar yer alır. Türk melodram filmlerinde sıkça işlenmiş imkansız aşkların pavyon şarkıcılarının olduğu film müzikal ve komedi özellikleriyle türsel açıdan çeşitleme bir yapı sergiler.

Filmde bir kasabaya sürgün gelen Barones pavyon çalışanlarına karşı kasabalılarda oluşan önyargının yerini karşılıklı hoşgörünün sevginin yer alması anlatılır. Rengarenk giyimleriyle, makyajlarıyla, işveli, neşeli halleriyle pavyon kadınlarının kasabaya gelmesi en çok kasaba kadınlarını etkiler. Eğlence dünyasının çalışanları özgürce kullandıkları renklerle, kasabanın tekdüze, sessiz ve koyu renklerdeki giysileri arasındaki tezat yaratılan kompozisyonlarda ifade edilmiştir. Kendi hayatlarını ve görünümlerini sorgulayan kadınlar bakış açılarını ve görüşlerini değiştirirler. Kadınlar tarla çocuk ve ev arasında yarattıkları kısır döngüyü kırıp kendilerini önemsemeye başlarlar. Filmde yaşanan bu dönüşüm kostüm ve makyajlarla anlatılmıştır.

Filmin iyimser, neşeli, masalsı atmosferinin yaratılmasında önemli olan renkli kostümlerin filmin renk tasarımının ana bileşeni olduğunu söylemek mümkündür. Kullanılan kostümler birbirinden farklı zamanları işaret eder. Zaman ve mekanın belirsiz olduğu masalsı, büyümlü bir atmosfer yaratılmaya çalışılmıştır. Bu büyümlü atmosferin özellikle hissedildiği anlar Yusuf ile Deniz'in birlikte geçirdikleri zamanlardır. Bu planlarda renkli çiçekler, yeşilin her tonu, beyaz kelekler, şelaleler mizansende yer alır. Yoğun bir biçimde kullanılan sarı ışık iyimser, mutlu, huzurlu bir atmosfer yaratır. Filmde mavi ve beyaz simgesel anlamlarıyla ön plana çıkarlar. Deniz ve Yusuf'un gördükleri mavi at masumiyeti simgeler, önyargının ve sınırlamaların olmadığı bakış açısını anlatır. Mavi düşleri simgeleyen mavi taş, barışın simgesi olarak kadın ve erkeğin mutlu ve eşit biçimde var olmalarını ifade eder. Filmde beyaz ise bu dünyaya ait hissetmeyen Deniz'in uhrevi yanını vurgular. Deniz Nazlı'nın kaçmasına yardım ederken üzerinde olan beyaz uzun kostüm Deniz'in çıkacağı sonsuz yolculuk hakkında ipuçları verir. Açık su yeşili de masum genç kadınları tanımlar. Nazlı Vedat'ın olduğu salonda şarkısını söylerken üzerinde su yeşili kostüm vardır. Deniz'in Yusuf'la birlikte çıktıkları gezilerde su yeşili elbise ve beyaz şal kullanılmıştır.

Şekil 3.136. *Uzaklarda Arama* Filmi



Kaynak: *Uzaklarda Arama*, (2015) Yön. Türkan Şoray 01.05.58

Filmde çoklu renklerin yer aldığı uyumlu bir renk şeması kullanılmıştır. Popüler filmlerden biri olan *Uzaklarda Arama* filminde çalışma kapsamında belirlenen renklerin üç temel işlevinden en çok bilgilendirme ve kompozisyon yaratma işlevlerine yönelik bir renk tasarımına başvurulduğu gözlemlenmektedir. Seyirciye verilmek istenen fikri daha kolay, anlaşılır ve etkili verilmesinde etkili olan renk kodlarına popüler filmlerde daha sık başvurulmaktadır. Filmde renkler üzerinde manipülasyon yapıldığı etkileyicilik işlevine gerçekdışı, masalsi atmosfer yaratılmak istenen planlarda karşımıza çıkmaktadır. Filmde kişileri tam aydınlatan ve renkleri canlı olarak veren düz aydınlatma kullanılmıştır. Işık-gölge düzenlemelerine, tek rengin farklı değerlerine yer verilmemiştir. Sinematografik açıdan tv dizi estetiğine benzer çekim tekniği, ışık ve renk kullanımı söz konusudur. Filmin görselliğinin Saydam'ın "televizyonlaşan sinema" tanımına yakın bir estetikle düzenlendiği söylenebilir. Bununla birlikte kostüm tasarımının filmin renk tasarımına önemli katkılar sağladığı, filmi gişe başarısı kazanmış birçok popüler filminden ayrıcalıklı bir konuma taşıdığı düşünülmektedir. Popüler sinemada film üretiminde bulunan kadın yönetmenlerden biri olarak çalışmaya dahil edilen Türkan Şoray'ın filmde kullandığı rengarenk kostümlerin önemli bir kısmı Yeşilçam döneminde oynadığı filmler için kendi hazırladığı kostümlerden oluşmuştur. Şoray, filmde önyargının empatiye dönüşmesini ve kasaba kadınlarının yaşadığı değişimi renkler üzerinden anlatarak anlam yaratma araçlarından biri olarak rengi öne çıkarmıştır.

SONUÇ

Çalışmada dijital teknolojinin kullanılmaya başlandığı 2000-2010 yılları arasında gösterime girmiş popüler ve bağımsız sinema filmlerinden birer film; dijital teknolojinin ağırlık kazandığı 2010 sonrası gösterime girmiş filmlerden ikişer film seçilmiştir. Buna göre bağımsız sinemanın yakın dönem kurucu yönetmenlerinden biri olduğu için Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* filmi; bağımsız sinemanın genç kuşak kadın yönetmenlerinden biri olduğu Pelin Esmer *İşe Yarar Bir Şey* filmi, Türk sinemasının yeni kuşak genç yönetmenlerinden biri olduğu için Mahmut Fazıl Coşkun *Anons* filmi; popüler sinemadan 2000'li yıllarda üretilmiş renk tasarımı öne çıkan bir film olan Ezel Akay *Neredesin Firuze*, popüler filmler içinde en yüksek gişe başarısı elde ettiği için Togan Gökbahar *Recep İvedik 5*, Yeşilçam geleneğinden gelen yakın dönem Türk sinemasında da film üretimini devam ettirmiş bir kadın yönetmen olan Türkan Şoray'ın filmi olduğu *Uzaklarda Arama* filmi ele alındı. Çalışmanın araştırma soruları ve filmlerden elde edilen bulgular aşağıdaki gibi olmuştur:

Tablo 3. Üç Maymun Filmi Genel Değerlendirme

Çalışmanın amaç-soru cümleleri	Seçilen filmlerin geneline hakim olan renk karakteristiği nedir nasıl bir ışık ve renk atmosferi kurulmuştur?	Seçilen filmlerde renk tasarımı bileşenleri nasıl kullanılmıştır	Seçilen filmlerde renk tasarımı hangi işlevleri karşılamaktadır?		
			Bilgilendirici İşlev	Kompozisyon yaratma	Etkileyicilik, anlam yaratma
Üç Maymun	Karamsarkasvetli bir atmosfer Düşük aydınlatma ile kara film estetiği Tüm renklerde etkisi hissedilen yeşil etkisi Koyu tonların hakim olduğu benzer renkler Renkler doygun, kontrast yüksek	HDCAM kamera Aydınlık ve parlak görünen dışarıyla iç mekan kontrastlıkları: Chiaroscuro aydınlatması Koyu renk giysiler ve koyu tonların seçildiği dekor Yeşil etkisi için post prodüksiyon aşamasında renklerin manipüle edilmesi	Kırmızı renk, aşk, tutku, tehlike, uğursuzluk ve ölüm	Renk çemberinin sarı, turuncu, kirli turuncu, kahve ve yeşil, sarımsı yeşil ve yeşil kullanılmasıyla oluşan benzer renk şeması Yaşamdaki değişim isteğini ifade eden kırmızı saksı çiçekleriyle oluşan kompozisyon Yeşil karanlık yolda arabanın kırmızı farları uyumsuz renk şeması Gri karanlık gökyüzü deniz feneri turuncu lambası uyumsuz renk şeması	Sınırlı renk paletinin kullanılması, yeşil rengin tüm renkleri etkilemesi gerçekleri görmezden gelme Gerçeküstü anlar aşırı pozlamalar Bronza yaklaşan cilt tonları Umutсуzluğu ifade eden akromatik mizansenler Karamsarlık veren yüksek kontrastlık

Tablo 4 *İşe Yarar Bir Şey* Filmi Genel Değerlendirme

Çalışmanın amaç-soru cümleleri	<i>Seçilen filmlerin geneline hakim olan renk karakteristiği nedir nasıl bir ışık ve renk atmosferi kurulmuştur?</i>	<i>Seçilen filmlerde renk tasarımı bileşenleri nasıl kullanılmıştır</i>	<i>Seçilen filmlerde renk tasarımı hangi işlevleri karşılamaktadır?</i>		
			Bilgilendirici İşlev	Kompozisyon yaratma	Etkileyicilik, anlam yaratma
İşe Yarar Bir Şey	İçeriğine rağmen atmosfer karamsar değildir Renkli ışık yansımaları Sıcak ve soğuk renklerin gerçekçi estetik	Dijital kamera Arri Alexa Zaman ve mekanla uyumlu gerçekçi aydınlatma Karakterlerin yaşlarına, entelektüellik durumlarına, hayata bakışlarına uygun renklerde kostümler Yeşil perde kullanımıyla sağlanan ışık ve renk kontrolü	Kırmızı yasak olanı ifade eder Turuncu renk aykırı karakteri Yeşil hasta olanı ifade eder	Trende yapılan sakin sohbetlerde sıcak bir aydınlatma ve tamamlayıcı renk şeması İç dünyaların sergilenmesinde benzer renklerle ya da sıcak-soğuk renklerin şeması	İç dünyaları sergileyen renkli yansıma görüntüleri Gerginliği ifade eden normal cilt tonlarından uzak kızılalmış yüzler Yaşam-ölüm zıtlığı aydınlık-karanlık kontrastı

Tablo 5. Anons Filmi Genel Değerlendirme

Çalışmanın amaç-soru cümleleri	Seçilen filmlerin geneline hakim olan renk karakteristiği nedir nasıl bir ışık ve renk atmosferi kurulmuştur?	Seçilen filmlerde renk tasarımı bileşenleri nasıl kullanılmıştır	Seçilen filmlerde renk tasarımı hangi işlevleri karşılamaktadır?		
			Bilgilendirici İşlev	Kompozisyon yaratma	Etkileyicilik, anlam yaratma
Anons	Donuk kahverengi, bej ve uçuk yeşiller içeren soluk (pastel) renk şeması Desature renkler Açık-koyu kontrastının yarattığı tehditkar, kasvet ve dram etkisi	Dijital kamera Seçili aydınlatma; rembrant aydınlatma Uzun sabit planlar İnşa edilen film setlerinin kullanılması	Bej rengi üniforma koyu renkli kostümler Modernleşme hikayesi olan filmde ‘frigidaire’ buzdolabının yeşili-kadın karakter. Kadınlara dönemsel bakış açısı	Koyuluktan bejlere uzanan monokrom renk şeması Sonu cinayetle biten sahnenin başı ve sonu arasında renk paletinde kızıllaşmanın artması Sıradan ev yaşamı açık renklerin olduğu benzer renk şeması Koyu gece karanlığında kırmızı araba farları ile oluşturulan uyumsuz renk şeması	Gerilim, çatışmalı durumların ifadesinde koyu bir karanlığın içinde parlayan açık renk nesnelerle yaratılan açık-koyu efekti. Koyu renk çerçeveye alınan planlarda soğuk-gri duvarlar, bej rengi üniformalarla yaratılan kısıtlanmışlık hissi. Zeminde mavi gökyüzü ve parlatılıp öne çıkarılmış lüks otel önünde yer alan gölge halindeki figürlerle oluşan modernleşme alegorisi.

Tablo 6. Neredesin Firuze Genel Değerlendirme

Çalışmanın amaç-soru cümleleri	Seçilen filmlerin geneline hakim olan renk karakteristiği nedir nasıl bir ışık ve renk atmosferi kurulmuştur?	Seçilen filmlerde renk tasarımı bileşenleri nasıl kullanılmıştır	Seçilen filmlerde renk tasarımı hangi işlevleri karşılamaktadır?		
			Bilgilendirici İşlev	Kompozisyon yaratma	Etkileyicilik, anlam yaratma
Neredesin Firuze	Çoklu renk paletinin kullanıldığı masalsı bir atmosfer Müzikal film türünün özelliklerine uygun ikonografi	Arriflex 535 film kamerası Düz aydınlatma Çok renkli ve akromatik renklerde kostümler, takılar, nesneler Gerçek mekana benzer mekan tasarımı	Yeşil para işlerinden sorumlu karakteri Mavi umut, melankoli Beyaz saflığı, temizliği bu dünyaya ait olmayanı	Gösteri dünyasının gösterişli, şaşalı karakterini tanımlayan çok renkli kompozisyonlar Sıradan yaşamları gösteren akromatik kompozisyonlar Gösteri dünyasının iş ilişkilerini tanımlayan benzer renkli zeminle yaratılan kompozisyonlar	Kırmızı renkte monokrom zeminde akromatik renklerdeki kişiler Akromatik zeminde renkli kişiler, iki dünyanın zıtlığı Mavi tonların kullanıldığı umutların anlatıldığı masalsı atmosfer Renkli kişilikler arasında dolaşan beyaz meleklerle yaratılan gerçekdışı atmosfer

Tablo 7. Recep İvedik 5 Filmi Genel Değerlendirme

Çalışmanın amaç-soru cümleleri	Seçilen filmlerin geneline hakim olan renk karakteristiği nedir nasıl bir ışık ve renk atmosferi kurulmuştur?	Seçilen filmlerde renk tasarımı bileşenleri nasıl kullanılmıştır	Seçilen filmlerde renk tasarımı hangi işlevleri karşılamaktadır?		
			Bilgilendirici İşlev	Kompozisyon yaratma	Etkileyicilik, anlam yaratma
Recep İvedik 5	Güldürü film türüne uygun çok renkli kompozisyonlar, parlak doygun renkler Reklam estetiğinde neşeli, keyif veren atmosfer Kırmızı, ve tamamlayıcısı olan mavi ve yeşil renklerin öne çıktığı bölünmüş tamamlayıcı renkler şeması	Dijital kamera High key aydınlatmayla aydınlatılmış sahneler reklam estetiğinde olup gölgesizdir Tipleminin karanlık görünümünde yapılan makyaj öne çıkar Post prodüksiyonda renkler doygun hale getirilmiştir	Turuncu filmin antikahramanının enerjik ve agresif kişiliğini destekler Kırmızı milli takımı singeler Mavi yönetici, soğukkanlı ve akılcı olanı temsil eder.	Recep karakterindeki turuncu ile koordinatörde kullanılan mavi renkle yaratılan tamamlayıcı renk şeması Farklı ülkelerin katıldığı spor müsabakalarında dörtgen renk şeması Gerçeklik etkisi veren filmin renklerinden oluşan grafik geçişler	Renkle güldürü kısımlarını desteklediğinden etkileyicilik işleviyle kullanılan mizansenler çok sınırlıdır. Soğuk odada kalan İvedik karakterinin yüzü kızıl sağlıklı cilt tonlarından uzaklaştırılarak mavi, solgun tonlara getirilmiştir. Mizansen karikatür hissi uyandırır. Gerçekçi olmayan aydınlatmala seyirci tarafından yadırganmaz. Aydınlık, parlak ve doygun renkler

Tablo 8. Uzaklarda Arama Filmi Genel Değerlendirme

Çalışmanın amaç-soru cümleleri	Seçilen filmlerin geneline hakim olan renk karakteristiği nedir nasıl bir ışık ve renk atmosferi kurulmuştur?	Seçilen filmlerde renk tasarımı bileşenleri nasıl kullanılmıştır	Seçilen filmlerde renk tasarımı hangi işlevleri karşılamaktadır?		
			Bilgilendirici İşlev	Kompozisyon yaratma	Etkileyicilik, anlam yaratma
Uzaklarda Arama	Film türleri açısından çeşitleme içerir Zaman ve mekanın belirsiz olduğu masalsi, büyümlü neşeli, keyifli, olumlu mesajlar veren bir atmosfer. Çoklu renklerin yer aldığı uyumlu renkler şeması	Dijital kamera Kişileri tam aydınlatan ve renkleri canlı olarak veren düz aydınlatma Çok renkli kostümler ve aksesuarlar Tipik ege kırsalı olması için sokaklar beyaza boyanır Filmin masalsi atmosferinde yaratılmasında post prodüksiyon aşamasında kullanılan özel efekt ve renklendirmeler yer alır	Su yeşili masumiyet beyaz ise bu dünyaya ait olmayan, uhrevi özellikler verir Mavi melankoliyi ve düşleri çağırıştırır. Kırmızı kamyon Yeşilçam'ın kült filmi Selvi Boylum Al Yazmalım'a gönderme yapar	Renkli giysiler, renkli makyajlar pavyon çalışanı kadınların arzulanan, neşeli kadınların ifadesi olur. Koyu-karışık renkli entarileri, soluk renkli yüzleri, tek tip yelekleriyle kadınlar güzelliklerini bastırılmış, kendilerini evlerine adanmış, dişiliklerini unuttuğu olan kasaba kadınlarını anlatır. Ötekileştirilen kadınlar kostüm ve bulundukları zeminle yaratılan kombinasyonla vurgulanır. Öldürülmekten korkan kadın kırmızı zeminin olduğu kompozisyonda yer alır. Hayal kırıklığı gri-mavi bir renk paletiyle betimlenir.	Masalsi mizansende bulunan çiçeklerin renkleri doygun biçimde öne çıkarılır. Yoğun sarı ışık kullanılır, sarımsı yeşil iyimser duygular yaratır Pembe yeşil mavi at masumiyeti anlatır

Eisenstein'a atıfla, renk sinemaya yenilik olsun diye girmemiştir, renk sinemada sırf güzel görüntüler sağlasın diye de var olmamalıdır. Bu bakış açısı renklerin gücünü azımsamak olur. Renk, sinemanın biçimsel araçlarından ve estetik katan, anlam yaratıcı bir öğe olarak önemlidir. Sinema bir sanat olarak resim sanatıyla güçlü bağlar kurmuş ressamların renk kullanımı sinemacılara rehber olmuştur. Sinemanın ilk yıllarından itibaren sinemacılar rengi kullanma konusunda istekli olmuş, rengin teknik olarak etkin ve yaygın

olarak kullanılabilmesi sinema tarihinde bir dönüm noktası oluşturmıştır. Sinema sanatı ve resim sanatını buluşturan renk olgusu üzerine odaklanan bu çalışma, filmlerin renk atmosferi, renk şemaları, sinemada rengin işlevleri, sinemada renk tasarımı bileşenleri; sanat yönetimi, sinematografi, post prodüksiyon ve 2000 sonrası Türk sineması teorik çerçevesinde gerçekleşmiştir.

Filmlerin biçimsel yapısı çerçeveleme, kurgu, ses, renk gibi anlam yaratma araçlarıyla oluşturulur. Renk tasarımı senaryodan sanat yönetimine ve post aşamasına kadar süren bütüncül ve planlı bir çalışma yanında; sanat tarihi, resim sanatı, geleneksel halk sanatlarındaki renk kullanımına hakim olmayı gerektirmektedir. Sinemada dijitalleşmeyle birlikte görüntünün rengi üzerinde manipülasyon olanaklarının artması çalışmanın sorunsalını belirlemede çıkış noktası oluşturmıştır. Çalışmanın temel sorunsalı dijitalleşmenin getirdiği olanaklar ve kolaylıklarla birlikte 2000 sonrası Türk sinemasının farklı yönetmenlerinin farklı filmleri üzerinde nasıl bir renk tasarımı gerçekleştiği ve bunun hangi işlevleri karşıladığıdır.

Sinemada yaratılan renk şemaları, kompozisyonlar ressamın renk bilgisine, deneyimine dayanır. Yönetmen söylemek istediği fikri, anlatmak istediği duyguyu ortaya çıkarmak için bir ressam gibi ayıklama yapar ve nasıl bir kompozisyonda hangi renkleri kullanacağına karar verir. Çalışmada sinemada renk tasarımının resim sanatıyla olan güçlü bağlarından dolayı resim sanatının renk uyumu teorilerine başvurulmuştur. Rengin filme, dramatik anlatıma katkısının ne olduğunu anlamak için filmde rengin kullanıldığı mizansenin bağlamını çözmeye çalışmak önemlidir. Bu nedenle yönetmenin filmle ya da sahneyle ne anlatmak istediği, bunu renkle nasıl yaptığı çözümlenmeye çalışılmıştır. Türk sinemasının farklı yönetmenlerinin farklı filmlerinin renk kullanımına odaklanan ve nitel bir yaklaşım benimsenen bu çalışmada betimsel analiz modeli kullanılmıştır. Veri toplamak için görsel ve işitsel materyallerin ve dokümanların analizi yapılarak ve araştırma soruları çerçevesinde temalar belirlenmiştir. Çalışmada amaçlı örneklem yoluyla Türk sinemasının popüler ve bağımsız filmlerden altı film ele alınmıştır. Film analizlerinde incelenen filmlerin karakteristik renk kullanımı ve renk tasarımının bağlamla ilgisi sergilenmeye çalışılmıştır. ‘Renk tasarım bileşenleri’ başlığında film üretiminde renk kullanımını belirleyen unsurlar kamera seçimi, kostüm, post prodüksiyon aşaması ele alınmıştır. Renklerin sinema eserlerinde nasıl tasarlandığı, hangi amaçlarla düzenlendiği konusunda Zettle’nin bilgilendirici, kompozisyon yaratma, estetik işlevler sınıflandırması esas alınmıştır. Çalışmanın filmlerinden elde edilen veriler kendi bağlamları içinde betimsel

analiz yöntemiyle belirlenen tema başlıkları altında analiz edilmiştir. Rengin kompozisyon yaratma işlevi başlığı altında seçilen filmin farklı sahnelerinden elde edilen JPEG formatlı görüntüler üzerinde Adobe Photoshop programındaki damlalık aracıyla renk kartelaları oluşturulmuştur.

Çalışmanın amacı seçilen filmler üzerinden Türk sinemasının dijital kullanımın ağırlık kazandığı 2000 yılından bugüne kadar Türk yönetmenlerin, rengi filmlerde hangi amaçlarla ve işlevlerle nasıl kullandıklarını, filmlerde kullanılan renk paletlerini, popüler filmler ve bağımsız filmler arasında bir renk kullanımı farkının var olup olmadığını ortaya koymaktır. Çalışmada seçilen örneklemeler üzerinden Türk sinemasında renk tasarımı için bir genellemeye ya da vargıya ulaşmayı amaçlamamıştır. Çalışma, dünya sinemasında yetkin örneklerle karşılaşılan renk tasarımının Türk sinemasında nasıl yer bulduğuna sergilemek amacındadır. 2000 sonrası sinemada dijital teknolojinin kullanımıyla beraber renkle ilgili geçmişte mümkün olmayan birçok tasarımın bugün daha kolay biçimde gerçekleştiriliyor olması bilgisine dayanarak, bunun ne derecede Türk sinemaya yansıdığını göstermeye çalışmak bu çalışmayı gerçekleştirmeye iten bir başka düşünce olmuştur.

Çalışmamızın I. bölümünde fiziksel, kimyasal, fizyolojik ve psikolojik bir olgu olan rengi tanımlaya çalıştık. Rengi tanımlayan üç özellik Hue, Value ve Saturation olarak isimlendirilir. Hue rengin dalga boyuna görev verilen adıdır, renk özü olarak da isimlendirilir. Value rengin aldığı ton değeridir, en açık halinden en koyu haline vardığı skaladır. Saturation ise rengin içine başka renk karışmadığından grileşmediği, desature olmadığı saf halinin teşhis edilmesi için kullanılan bir özelliktir. Rengi düzenlemek ve karıştırmak için katmalı ve çıkarmalı renk sistemleri olmak üzere iki renk sistemi ortaya koyulmuştur. Dijital kameralarda ve sinema için yapılan aydınlatmalarda katmalı renk sistemi kullanılır. Film üretiminde çalışılan yüzey şeffaftır, ekran siyah görünür. Beyaz elde etmek için kırmızı (R), yeşil (G) ve mavinin (B) birincil renkler olarak karıştırılması gerekir. Sinemada post prodüksiyon aşamasında coloristler de RGB renk sistemini kullanır, kostüm tasarımcıları ise genellikle kırmızı (R) sarı (Y) ve mavi (B) renklerinden oluşan RYB renk tekerleğinin ikincil ya da üçüncül renklerinden oluşan bir palet kullanmaktadırlar. Bazı renklerin yan yana gelmesi sezgisel olarak hoş, armonik etkiler bırakır, buna renk uyumu denir. Renk uyumları sağlanırken on iki renk özünden oluşan renk tekerliği kullanılır. Renkler güzel görülmelerinin yanı sıra psikolojik anlamlarıyla duyguları; sembolik anlamlarıyla kişileri, nesneler ve mekanları; kültürel ve iletişimsel anlamlarıyla durumları tasvir etmek için de yan yana getirilirler.

Sinemada yaratılan renk şemaları, kompozisyonlar ressamların renk bilgisine, deneyimine dayanır. Yönetmen söylemek istediği fikri, anlatmak istediği duyguyu ortaya çıkarmak için bir ressam gibi ayıklama yapar ve nasıl bir kompozisyonda hangi renkleri kullanacağına karar verir. Michelangelo Antonioni'nin *Kızıl Çöl*, Aleksandr Sokurov'un *Anne ve Oğul*, Peter Greenaway'ın *Ressamın Kontratı*, Akira Kurosawa'nın *Düşler*; popüler sinemadan James Cameron'ın *Avatar* ve *Titanik* filmlerinde ressam titizliğinde işlenen, tabloları andıran görüntüler vardır. Çalışmanın II. bölümünde renk, resim ve sinema ele alındı ve sinemada renk kullanımına ilişkin kuramcıların görüşlerine yer verilmiştir: Sinemanın sanat niteliğine vurgu yapan biçimci yaklaşımlarıyla öne çıkan Rudolph Arnheim, Hugo Munsterberg gibi kuramcılar rengin sinemayı gerçeğe yaklaştıracığından sinemada renk kullanılmasına karşı çıkarlar. Siyah-beyaz estetiğin sinemaya has bir estetik yarattığını renk kullanımıyla birlikte tesis edilen sinemaya özgü estetiğin zayıflayacağını iddia ederler. Biçimci yaklaşımın öncüsü kabul edilen Sergey Eisenstein ise sinemada renk kullanımını heyecanla karşılar ancak rengin filmin bağlamına göre kullanılmasının önemine dikkat çeker. Ona göre kalıplaşmış simgesel kullanımlar sinemaya zarar verir renk, yönetmenin anlatmak istediğine filme özgü olarak kullanılmalıdır. Biçimci yaklaşımıyla tanınan bir başka kuramcı Bela Balazs sinemada renk olmasına karşı çıkmaz ancak sinemanın renk kullanımının kendine özgü olması gerektiğini resim sanatına öykünerek yapılan renk kullanımının sinemaya zarar vereceğini ifade eder. Sinemanın gerçekçi kuramcıları sinemada renk kullanımını önemli bulurlar. Andre Bazin için her yeni teknoloji sinemayı gerçeğe biraz daha yaklaştırmaktadır. Mizansenin odak görüntüleme ve plan sekansı gerçekçi filmin odağına yerleştiren Bazin için sinemaya sesin dahil olmasıyla sinemanın anlam yaratma için simgesel görüntülere başvurmak zorunda kalmadığını renkle birlikte gerçeğe daha da yaklaşılabileceğini savunur. Metz için renk, sinemanın resimden aldığı dizisel bir kod'dur. Dizisellik çekimin dikey anlamda hangi unsurla verildiğidir. Görüntüye eklenen renk unsuru yönetmenlerin dizisel olarak kurdukları bir koddur. Bu kod filmde filme ve bağlama göre değişir. Bazin ve Biçimci yaklaşımın sentezini savunan Jean Mitry için renk sinemayı gerçeğe yaklaştırmakta ancak gerçekdışı kullanımlar ise sinemaya zarar vermektedir. Kanımızca kuramcıların görüşlerinin odak noktası plan sekans, kurgu gibi sinemanın biçimsel araçlarından biri olan rengin sinemayı gerçeğe yaklaştırmaya olgusudur. Sinemanın renk kullanımına önem veren sinemacıların çalışmalarına baktığımızda gördüğümüz ise psikolojik yönü olan rengin, görünen gerçeği de, altında yatan gerçekleri de sergilemede önemli bir araç olduğudur.

İşte bu nedenledir ki erken dönem sinemacıları görüntüyü yazımladıkları araç yalnızca siyah-beyaz olsa da rengi kullanabilmek için zahmetli yollara girerler. 1890'lar ve 1920'ler arasında, elle boyama, şablonlarla spreyci boyama ve film baskılarının renkli boya banyolarına daldırılması gibi teknikler, 1930'larda Technicolor'un gelişiyle sinemada renk film baskısı üzerinde yeniden üretilir. Eşi Herbert Kalmus ile Technicolor Motion Picture Corporation'u kuran ve Renk Yönetmeni olarak çalışan Natalie Kalmus ve ekibi filmin baskın ruh haline göre her sekansı ve sahneyi analiz etmişler ve uygun rengi veya renk setini kullanmaya, renkle sahnenin dramatik değeri artırarak istemişlerdir. Oyuncu kostümlerinin renkleri karakterin kişiliğini yansıtacak biçimde düzenlemişler, dekoru hazırlarken görsel sanatlardaki kompozisyon kurallarını, set giydirmede ise görsel sanatlardaki kompozisyon kurallarını uygulamışlardır. Kalmus'la anılan "Vurgu yasası" görüntüde görece önemsiz hiçbir şeyin vurgulanmayacağı anlamına gelir. Ancak renk kullanımında Technicolor'ın dayattığı kesin kodlar sinemacıların özgürce renkleri kullanmasını engeller. Bu Technicolor'un alternatiflerinin üretilmesi sürecini hızlandırır. Yine de renkli filme geçiş kolay olmamış 1952 öncesine kadar renk maliyeti nedeniyle belli işlerde kullanıldığından, siyah-beyaz standart yaygın bir format olmuştur. Sinemada renk kullanımı 1968'den sonra hızlı renkli ham film yaygınlaşmasıyla standart haline gelir. 2000'li yıllara kadar sinema neredeyse tamamen fotokimyasal bir ortamdır. Sinemanın analog döneminde yönetmenlerin filmlerinin rengini kontrol etmek mizansene yerleştirdiği unsurların renklerini kontrol etmeleri gerekir. Storyboard sanatçıları, makyaj sanatçıları, kostüm tasarımcıları, sahne ustaları ve prodüksiyon tasarımcılarının yönetmenin tasarladığı dünyayı yaratmak için planlı ve özenli bir çalışma yapmaları gerekir. Çekim bittikten sonra renkle ilgili yapılabilecekler sınırlıdır. Filmin rengine daha fazla müdahaleyi sağlayan (DI) Digital Intermediate aşamasında peliküle çekilen filmin sayısal hale getirilmesi ve üzerinde renk düzenleme ve renk derecelendirme yapılabilmesidir. Dijital sinemanın renk düzenleme çalışmalarının en temel amacı insan gözünün görebildiği renk aralığını kaydedebilir, işlenebilir ve sunabilir hale getirmektir. Uluslararası Aydınlatma Komisyonu (CIE) tarafından getirilen CIE XYZ modeli en geniş renk uzayı olarak kabul edilir. Renk gamı, renk üretimi için kullanılan teknolojinin CIE XYZ renk uzayı üzerinde kapsadığı alandır. Bu alanın artması o aracın daha fazla renk tonunu gösterebildiği anlamına gelir. Yani renk gamı ne kadar büyükse rengi gösteren aygıt da o kadar kalitelidir. Sinemada kameralar, monitörler farklı gamlarla çalışır. Bunun için renk skalalarından oluşan sRGB, Rec.709, DSI-P3, Rec-2020, Dolby Vision, ACES gibi renk profilleri geliştirilmiştir. Geniş renk uzayına sahip renk profilleri, daha fazla renk bilgisi sunan High Dynamic Range

(HDR) teknolojisi sinemada renklerin kullanılmasına ilişkin beklentiyi yükseltmiştir. Parlak alanlara da renk düzenlemesi yapılabilmesini mümkün kılan teknoloji, kontrast aralığını genişletmiş, renkte manipölasyon olanağını arttırmıştır. Bugün teknolojinin mümkün kıldığı renk tasarımlarını yaparken kullanılan paletler yani renk şemaları resim sanatındaki renk uyumu ve harmonisi şemalarından yola çıkılarak sınıflandırılmıştır. Çalışmada yer alan filmler 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 Şemaları üzerinden incelenmiş ve filmlerin sahnelere göre değişen renk şemalarını belirlenmiştir.

Bir filmde yönetmenin öyküsünü, filmde yaratmak istediği evreni en iyi biçimde oluşturmak için çekim öncesinde sanat yönetmeni tarafından bir renk paleti oluşturulur; filmin dekor, kostüm ve makyajına karar verilir. Renkler anlatıyı tamamlayacak ya da kontrast oluşturacak biçimde tasarlanır. Çekim sırasında yönetmen ve görüntü yönetmeni kullanılan kamera ve filtrelerle ışığı ve rengi denetleyerek filmin görsel anlatısını kurarlar. Günümüzde dijital teknolojinin yaygınlık kazanması ve negatif film kullanımının büyük oranda geride kalmasıyla sinemada dijital estetik hakim durumdadır. Bugünkü teknolojiye 35 mm negatifin piksel sayısının üzerine çıkılsa da negatifin kendine has grenli görünüm, farklı ton aralıkları ve doygunluk dereceleri gibi özelliklerin post prodüksiyon sürecindeki renk düzenleme araçlarıyla sağlanmaya çalışıldığı görülmüştür. Zettle'a atıfla dijital dönemde post prodüksiyonda yapılan renk düzenleme, ressamların tuval üzerindeki çalışmalarına benzetilmektedir. Yaşamı yeniden yaratarak sunmak isteyen sinemacılar için renklerin farklı işlevleriyle (bilgilendirici, kompozisyon yaratma, etkileyicilik) kullanılması sinemada anlam katmanlarının oluşturulmasında önemlidir.

Çalışmamızın III. Bölümünde her toplumun siyasi, dini, ideolojik ve kültürel yapılanmasına özgü film dili ve anlatım biçimleri olacağı düşüncesiyle Türk sinemasının dayandığı geleneksel sanatların izi sürülmüştür. Kökeni Orta Asya'ya dayanan Türk kültürünün sanat geleneğinde belirleyici olan iki etmen vardır. İlki Türk sanatında konar-göçer toplum yapısı nedeniyle Batılı anlamda doğayı taklid ederek üretkenliğin ve yaratıcılığın sağlandığı yerleşik bir sanat geleneğini oluşturulamamış olmasıdır. Dolayısıyla Türk toplumunun kültürel yapısı, kökeni sözlü kültüre dayanmış geleneksel kültürün masal dünyası öne çıkmıştır. Türk sinemasında özellikle Yeşilçam döneminde egemen olan bu yaklaşım, sözün görüntüye göre baskın olmasına neden olmuş; görüntüyle

verilmekte zorlanılan duygular için hemen söze başvurulmuş ya da görüntü her biçimde yetersiz geleceği düşünülerek sözle desteklenmiştir. Türk sanatının biçimlenmesinde önemli olan ikinci etken, İslamiyetin kabulüyle İslami görsel geleneklerin yerleşmiş olmasıdır. Tasviri yasaklayan hadisler nedeniyle minyatür sanatı 19.yy'a kadar egemen resim sanatı olmuştur. Kendine has çizgi, renk ve kompozisyon ilkelerinin olduğu minyatür sanatında üçüncü boyut yoktur ve renkler gerçek kullanımı hayattaki renklerinden farklı olup özgürce tasarlanırlar. Minyatürlerde günlük hayat bile canlı renklerde tasvir edilmiştir. Matbaanın gelişyle klasik minyatür sanatı ışık ve gölgenin de kullanıldığı suluboya tekniğine dönüşmüştür. Osmanlı İmparatorluğunun yenileşme hareketleri epey geriden olsa da Türk sanatında da kendini gösterir, Batılı anlamda resim sanatının örnekleri verilmeye başlanmıştır. Çağdaş Türk resim sanatı minyatür ve hat sanatının renk armonilerinden etkilenmekle birlikte özgün bir anlatım yaratmada geleneksel sanatların tümünden yararlanmaya gayret etmiştir. Sinemada da benzer bir yaklaşımla 1960-1975 yıllarında Ulusal Sinemacılar Türk geleneksel sanatlarından yararlanarak özgün bir dil yakalamak istemişlerdir. Buna örnek olarak çalışma kapsamında günümüze yakın bir örnek olarak Derviş Zaim'in minyatür sanatıyla çağdaş sinema sanatının olanaklarını kaynaştırarak yeni bir estetik dil yarattığı *Cenneti Beklerken* filmi verilmiştir. Filmde yolculuk sahnelerinde ışık ve renk kullanımı Batı sinematografik özellikleri öne çıkarken; Osmanlı minyatürlerinin çıkış yeri olan İstanbul sahnelerinde ise minyatür estetiği ve renk kullanımları söz konusu olmuş, bu sahnelerde renkler canlı, doygun kullanılmış, giysilerde kırmızı, turuncu, yeşil, mor renkler ağırlıklı olarak öne çıkmıştır.

Türk sinemasının renge geçişi uzun ve sancılı olmuştur. İlk renkli filmler ticari olarak başarılı olamamış, bu da renge karşı ihtiyatlı tutumun yıllarca sürmesine neden olmuştur. Mizansenlerin artık renkli olarak tasarlanması görüntü yönetmenlerinin temel renk bilgisi, renk armonisi kurallarına hakim olmalarını gerektirdiğinden bunu sağlayabilenlerin sayıca azlığı, renkli filmin post sürecinde teknik ekipman ve teknisyen yetersizliği rengi uygulaması zor ve pahalı bir teknoloji haline getirmiştir. Teknik anlamda yaşanan yetersizlikler yıllarca sürmüş bu da Türk sinemasında rengin bir üslup olarak yer alamamasına neden olmuştur.

Türk sinemasının 2000 sonrası dönemine odaklanan çalışmada 90'lı yıllardan başlayarak Türk sinemasında yaşanan değişim ve dönüşüm irdelenmiştir. Günümüzde Türk sinemasında film üretiminde iki başat film eğilim söz konusudur: Popüler filmler ve bağımsız filmler. Popüler filmler temeli Yeşilçam sinemasına dayanan günümüz

Hollywood sinemasından beslenen filmler olup türsel özellikler gösterirler. Farklı ışık tekniklerinin ve filtrelerin kullanıldığı, görüntü ve ses efektleri, dinamik kamera kullanımı, hızlı ve ilgi çekici kurgu kullanımının temel biçimsel özelliklerini oluşturduğu bu filmler yüksek gişe başarısı göstermiş olup çoğu, seri filmler haline gelmiştir. Bununla birlikte bu yeni popüler sinemanın finansı kendi iç dinamikleriyle sağlanamadığından yatırım televizyon, reklam, müzik gibi diğer endüstri kollarından gelmektedir. Reklam, TV dizisi gibi alanlardan gelen yönetmenler bu alanlarda elde ettiği teknik yetkinliği ve gişe başarısını sinemaya taşımıştır.

Türk sinemasının bağımsız kanadında ise Hollywood formüllerinden, Yeşilçam ve yerli sinema geleneklerinden uzak bir sinema söz konusudur. 90'lı yıllarda film üretiminin finansal kısmında yapımcı aktörün ortadan kalkmasıyla yönetmenler kendi filmlerinin finansal sorumluluğunu almışlardır. Bunun sonucu olarak içeriksel biçimsel anlamda birbirinden farklı, film üretiminde birbirinden bağımsız hareket eden ve gişe gelirini çok da önemsemeyen yönetmenler kuşağı oluşmuştur. Birbirlerine finansal ve içerik geliştirmede destek olan yönetmenler hem bu tutumlarıyla hem de ürettikleri filmlerle akademisyenlerin ve eleştirmenlerin desteklerini alırlar. Yönetmenler çoğunlukla Avrupa sinema estetiğinde düzenledikleri filmlerle ulusal ve uluslararası finans, festival ve eleştirmen desteği alırlar.

Renk tasarımı incelenen altı filmde edinilen bulgularla genellemeye ulaşmak gibi bir amacımız olmasa da araştırma göstermiştir ki bağımsız filmlerle popüler filmlerin renk tasarımları önemli farklılıklar göstermektedir. Bağımsız filmlerde renkleri sınırlı kullanarak ışık ve gölge, aydınlık ve karanlıkla yaratılan zıtlık ön plana çıkarılırken; popüler filmlerde farklı renk özleri kullanılmasıyla seyircinin anlatı evrenine daha kolay dahil olması, bilgi sahibi olması ve filmde keyif alması sağlanmıştır.

Popüler filmlerdeki renk tasarımının filmin sürükleyici ve eğlendirici bir yapı kazanmasına hizmet ettiği söylenebilir. Popüler filmlerde farklı renk özlerinin yer aldığı uyumlu renk paletleri kullanılmış canlı, neşeli bir seyirlik amaçlanmıştır. Karakterleri tanımlamak duygu durumlarını sergilemek ya da geçirdikleri dönüşümleri anlatmak amacıyla renkler bilgilendirici işlevlerde karşımıza çıkmaktadır. Renklerin sembolik anlamlarına daha sık başvurulmakta, kostüm tasarımlarında bunlara dikkat edilmektedir. Göze hoş görünen kompozisyonların, kişilerin birbiriyle olan ilişkilerin tanımlamak ya da sözlerle anlatılan hikayeyi daha da güçlendirmek amacıyla olduğu görülmüştür. Popüler filmlerde renkler

sıklıkla anlatıya hizmet etme ve güzel görünümle dekoratif işlevlerde karşımıza çıktığından renklerin etkileyicilik işleviyle kullanıldığı mizansenler daha sınırlıdır. Özellikle *Recep İvedik 5* filmini ele aldığımızda renklerin etkileyicilik işlevi bağlamında yapılan analiz, renklerin filmin güldürü yapısına yaptığı katkı bağlamında gerçekleşmiştir. Kullanılan düz aydınlatmayla karanlıkta kalan alan hiç olmadığı gibi mizansende bulunan her şey fazlasıyla aydınlık olup, gerçekçi olmaktan uzaktır. Öyle ki karanlıkta çekilen sahnelerde bile doğal olmayan biçimde kişiler ve mekan gölgesiz olup renkler tüm canlılığıyla var olmaktadır. Popüler filmlerin biçimsel özellikleri Yeşilçam geleneğine yaslanır. Yeşilçam'da ise inkar edilmez bir Hollywood öykünmesi olsa da kökeninde İslami görsel gelenekler, minyatür sanatı yatmaktadır. Minyatür sanatında da anlatılmak istenen öykü, şekil ve renklerle ifade edilmiştir. Yeşilçam sinemacıları ve bu geleneği devam ettiren popüler sinemacılar gerçekliği görünen haliyle yansıtan Batılı ressamalar gibi değil eserlerini gerçeklikten bağımsız bir biçimde tasarlayan minyatür sanatçıları gibi resmetmişler, öykülemişlerdir. *Neredesin Firuze* filminde resim sanatında başvuru olan ışık ve gölgelerle yaratılan zıtlıklara değil direkt renklerle yaratılan zıtlıklara yer verilmiştir. *Neredesin Firuze* ve *Uzaklarda Arama* filminde kurulan masalsı atmosferlerde gerçeklikleri göze görüldüğü gibi değil yönetmenin renklerle yarattığı dünya aracılığıyla izleriz. Sinemaya edebiyattan gelen büyümlü gerçekçilik akımı aslında Türk kültürünün sözlü anlatı geleneğinde var olan masallarda, Dede Korkut hikayelerinde de vardır. Popüler filmlerde karşımıza çıkan diyalog zenginliği görüntüyle anlatılabilecek birçok şeyin sözle anlatılmaya çalışılması Türk toplumunun sözlü kültür zenginliğinin bir sonucudur. Sözlü kültürle yoğrulmuş izleyicinin bu yapımlara ilgi göstermesi bir kısır döngü oluşturmakta, sinema dilinde görsel anlatımların zayıf kalmasına sözlerin görselliğin önüne çıkmasına neden olmaktadır. Görüntüyle anlatılmakta zorlanan her şey için hemen söze başvurulmuş, bu da görsel dilin gelişmesini engellemiştir. Bununla birlikte özellikle son yıllarda popüler film üretiminde bulunan yönetmenlerin reklam ve TV sektöründen geliyor olmaları sinema teknolojisini iyi kullanmalarını sağlamıştır. Bu, filmlerin yetkin bir teknik dile –Türk dizilerinin yurt dışındaki başarısı düşünüldüğünde- sahip olmalarını sağlamakla birlikte özellikle seri filmlerde ya da benzer konulu filmlerde birbirini tekrar eden tek tip bir görselliğe ve içeriğe sebep olmaktadır.

Çalışmada bağımsız filmlerin renk tasarımında ise renk özlerini kullanarak anlam yaratmak yerine ışık-gölge düzenlemesine, renklerin ton basamaklarının kullanılmasıyla sağlanan renk düzenlemesine başvurulduğu görülmüştür. Sinema filmleri elbette ki izlenmesi için

üretirler ancak çok fazla insan tarafından izlenmek gibi bir gaye taşımayan bağımsız sinemacıların filmlerinde renkler, seyircinin anlamlandırmasını kolaylaştıran bilgilendirici ve kompozisyon işlevlerinden çok etkileyici işlevlerde kullanılmışlardır. Filmlerde diyaloglara daha az başvurulmuş anlatılmak istenen duygular, fikirler görüntülerle verilmiştir. *Üç Maymun* filminde tüm görüntülerde hissedilen yeşillik, karanlık atmosfer karamsar ve tedirgin edicidir. *Anons* filmindeki desaturasyon, bej renklerin ağırlığı sert gölgelerle birlikte tekinsiz bir atmosfer sağlamıştır. *İşe Yarar Bir Şey* filminde Leyla karakterinin içsel konuşmalarının yer aldığı yansıma görüntüleriyle sağlanan katmanlı sinematografide renkler, etkileyici işlevlerde kullanılmıştır. *Üç maymun* ve *İşe Yarar Bir Şey* filmlerinde karakterlerin içinde bulundukları açmazlar yüz planlarındaki cilt tonlarında yapılan renk manipölasyonlarıyla sağlanmıştır. Özellikle *Üç Maymun* ve *Anons* filmlerinin karamsar ve tedirgin edici atmosferine bakarak bağımsız filmlerde renk tasarımının daha özgür biçimde yapıldığı söylenebilir. Örneğin *Üç Maymun* filminin grenli görüntüleri, karakterlerin adeta birer gölge gibi hareket etmeleri, ya da *Anons*'taki seçili aydınlatmalarla filmin hareketli tablolara dönüşmesi ticari filmlerde karşımıza çıkmayacak görsel kararlardır.

İncelenen bağımsız filmlerde yönetmenler renk kompozisyonları yaratırken renk çemberinde birbirine yakın renklerden seçim yapmışlardır. Çalışmada çok farklı renk özlerinin bir arada kullanıldığı renk paletleri yerine benzer renkler ya da monokromatik renk paletiyle karşılaşılmıştır. Ancak bağımsız sinema yönetmenleri ışığın kullanımına özel bir önem vermiş düz aydınlatmaya pek yer verilmemiş, Rembrandt, Chiaroscuro ve Silüet aydınlatma gibi dramatik aydınlatma yöntemleri kullanılmıştır. Uyumsuz renk şemalarıyla yaratılan yüksek kontrastlar seyirciyi düşünmeye itmektir. Filmlerde karakterleri tek yönlü tanımlayan simgesel kullanımlar yerine karakteri derinleştirmek için ya da karakterin film içinde yaşadığı dönüşümü tanımlamak için renklere başvurulmuştur. Seçilen filmlerde tercih edilen uzun plan estetiği bazı planların tablo estetiğinde yaratılmasında etkili olmuştur.

Çalışmanın sonucunda Türk bağımsız yönetmenlerinin renk tasarımı için sonsöz olarak şunu söyleyebiliriz: Sinema yapma pratiklerinde Parlayandemir, Daldal ve Akser'e atıfla Anglo-Saxon, Fransız sineması gibi dünya-ulusal sinemalarından etkilenen Türk bağımsız sinemacıların renk tasarımında Batılı ressamların ışık ve renk kullanımı, Avrupa sinemasının minimalist anlatımı etkili olmuştur. "Sanat" filmi niteliği taşıyan bağımsız filmlerin renk özlerini kısıtlı kullanmasında çoklu renk tasarımının tür filmlerine, popüler

filmlere özgü bir ikonografi olarak algılanmasının da söz konusu olabileceği kanaatindeyiz. Halbuki rengi anlam yaratma araçlarından biri olarak önceleyen sinemacıların farklı renk özlerini ve ışığın dramatik kullanımını bir arada kullanarak yani rengin gücünden de yararlanarak görselliği daha güçlü yetkin örneklerin var olduğu gerçeği de söz konusudur. Bağımsız sinemacıların Batıya dönük sinema tarzlarının film festivallerinde getirdiği başarının popüler filmlerin gişe başarısı garantileyen formüllere tutunması gibi benzer içeriklere ve görsellere sahip olması riskini de beraberinde taşıyabilir. Dolayısıyla çalışma, renk teorilerine hakim olarak rengi kullanma konusunda cesur olmanın sinemamıza önemli katkılar sağlayacağı sonucuna ulaşmıştır. Dünya sinemasında renk kullanımlarıyla öne çıkan Greenaway, Bertolucci, Godard, Hitchcock, Kurosawa, Almadovar gibi yönetmenlerin eserleri ve Türk geleneksel sanatlarında rengin oynadığı rol düşünüldüğünde renk tasarımı farklı bir bakış açısının gerekli olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, İmge Kitabevi, 1994
- Abisel, N. **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul. Alan Yayıncılık, 1995
- Adanır, O. **Sinemada Anlam ve Anlatım**, İstanbul, Say Yayınları 2012
- Akay, E. **“Neredesin Firuze”** (Çevrimiçi)
https://www.mimarizm.com/makale/neredesin-firuze_113482 (16 Ağustos 2021)
- Akay, E. ve Oyacı B. **“Yönetmen Gözüyle Senaryo - Senaryo Sohbetleri – 18”** (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=agJAVZjDZbk> (15 Ağustos 2021)
- Akser, M. **“Türkiye’de Bağımsız Sinema Akımları: Her Daim Bağımlı”**. **Panorama KHas**. 2012
- Andrew, J.D. **Büyük Sinema Kuramları**. Çev. Zahit Atam. İstanbul. Doruk Yayınları, 2010
- Arman, Ayşe. **“Ne starı? Ben hiç star olmadım Hep kara gözlü kızdım”** (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ayse-arman/ne-stari-ben-hic-star-olmadim-hep-kara-gozlu-kizdim-40020335> (30 Ağustos 2021).
- Akser, M. **Türkiye’de Bağımsız Sinema Akımları, Her Daim Bağımlı**, 2012, <https://panorama.khas.edu.tr/turkiyede-bagimsiz-sinema-akimlari-her-daim-bagimli-384> (Erişim Tarihi. 23.05.2021)
- Altıntaş, M. **“1900-1950 Arası Plastik Sanatlar ve Sinema”**, **Rh+ Sanat**. Sayı 5, 2003
- Arargüç, M.F. **Büyülü Gerçekçilik ve Lois de Bernières’nin Latin Amerika Üçlemesi**. Konya, Çizgi Kitabevi, 2017

- Arnheim, R. **Sanat Olarak Sinema**, Çev. Rabia Ünal Tamdoğan, İstanbul, Hil Yayınları, 2010
- Atalay, K. **“Kıllar kaşını yapıyor”** (Çevrimiçi)
<https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/killar-kasinti-yapiyor-7800427> (28 Ağustos 2021)
- A VES Technology Committee White Paper. **Cinematic Colour From Your Monitor to the Big Screen**, 2012
- bagimsizsinema.com. **“Türk Sinemasında Emek Kavramına Farklı Bir Yaklaşım Selvi Boylum Al Yazmalım İncelemesi”** (Çevrimiçi)
<https://www.bagimsizsinema.com/turk-sinemasinda-emek-kavramina-farkli-bir-yaklasim-selvi-boylum-al-yazmalim-incelemesi.html> (01.09.2021)
- Balazs, B. **Sinema Kuramı**. İstanbul. Doruk Yayıncılık, 2019
- Belton, J. **“Teknoloji ve Yenilik” Dünya Sinema Tarihi**, Editör: **George Nowell-Smith**, İstanbul, Kabalcı Yayınları 2009
- Bergery, B. **“Cinematic Impressionism.” American Cinematographer**, 85 (12): 58–69, 2004
- Bertalmio, M. **Vision Models for High Dynamic Range and Wide Colour Gamut Imaging**. London. Academic Press, 2020
- Beşiktaş Kültür Merkezi. **“Anons-Kamera Arkası”** (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=17IgP8kk2kk>
(25 Temmuz 2021)
- Binark, İ. **Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı**, 1978,
<http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/1226/Binark.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim Tarihi: 11.04.2021)
- Bizim, Cansu **“Uzaklarda Arama_Türkan Şoray Röportajı_Cansu Bizim”** (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=mhS1qYnaD7s>
(1 Eylül 2021).

- Block, B. **The Visual Story Creating The Visual Structure of Film, TV and Digital Media**, Second Edition, USA, Focal Press, 2009
- Block, B. **The Visual Story Creating The Visual Structure of Film, TV and Digital Media** New York, Routledge, 2021
- Bonnel, N. Sunkavalli, K. Paris, S. Pfister, H. **Example-Based Video Color Grading.** 2013, https://www.researchgate.net/publication/262330361_Example-Based_Video_Color_Grading (Erişim Tarihi: 13.03.2021)
- boxofficeturkiye.com **“Recep İvedik Devam Filmleri”** (Çevrimiçi) <https://boxofficeturkiye.com/karsilastirma/recep-ivedik-devam-filmleri--336> (27 Ağustos 2021)
- boxofficeturkiye.com **“Türkiye'nin en çok izlenen 10 yerli filmi”** <https://boxofficeturkiye.com/haber/turkiye-nin-en-cok-izlenen-10-yerli-filmi—937> (27 Ağustos 2021)
- Boran, M. **Türk Minyatür Sanatı'nda Renk.** Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi, Van Yüzüncü Yüzyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, 2000
- Bordwell, D. Staiger, J. Thomson, K. **The Classical Hollywood Cinema Film Style & Mode of Production to 1960. London.** Taylor & Francis e-Library 2005
- Bordwell, D. Thomson, K. Smith, J. **Film Art. An Introduction**, Twelfth Edition. New York, NY: McGraw-Hill Education, 2020
- Brown, B. **Sinema ve Videoda Işıklandırmak** Çev. S. Taylaner. Hil Yayınları. İstanbul, 2008

- Buyan. B. İlk Film Kuramcıları: Hugo Munsterberg. **Sinema Kuramları-I** Ed. Zeynep Özarslan. İstanbul. Su Yayınevi, 2015
- Büker, S. **Sinemada Anlam Yaratma**, Ankara, İmge Kitabevi, 1991
- Büyüktaş P. **“Ezel Akay Ropörtajı”** (Çevrimiçi)
<https://filmhafizasi.com/ezel-akay-roportaj/> (18 Ağustos 2021)
- Canbolat. S. **Levha Tektoniği Sinemanı Okunabilirliği**. Rh+Sanat Sayı 5, 2003
- Canikligil, İ. **Dijital Video ile Sinema**. İstanbul. Pusula Yayınları, 2007
- Causse J.G. **Renklerin Şaşırtıcı Gücü**. Çev. Hasan Can Utku. İstanbul, Pegasus Yayınları, 2019
- Ceylan. N.B. **“Üç Maymun Kurgu Günlüğü”**. **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**. Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, 2008
- Ceylan. N.B. **Söyleşiler, Nuri Bilge Ceylan**. Der. Mehmet Eryılmaz. Norgunk Yayıncılık. İstanbul, 2016
- Coşkun, M.F. **“Festival filmi Anons’un da yönetmeni Mahmut Fazıl Coşkun”** (Çevrimiçi)
<https://karmaturkiye.com/2018/10/18/mahmutfazilcoskun/> (27 Temmuz 2021)
- Çalışkan. F. **Türk Sinematografisinin Dijital Sinema Teknolojisine Geçiş Sorunlarının İncelenmesi**. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi SBE, 2016
- Çağlarca S. **Renk ve Armoni Kuralları**. İstanbul, İnkılap Kitapevi, 1993
- Çelikcan P. **“The Problem of Color in Film Theories”**, **Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**. Sayı 1-2. 1994, S.143-152

- Çöloğlu, D. Ö. “Sinemada Bir Anlam Yaratma Süreci Olarak Renk ve Krzystof Kieslowski’nin ‘Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı’ Üçlemesi”. **Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayını Kilad**. Sayı 8, 2006, Güz. S.155-172
- Dabanlı, G.B. “Türk Resim Sanatında Renk Kullanımı”, **ÇÖMÜ Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi** Sayı 2(4). 2017, S. 117-150
- Daldal, A. “Ulusal Sinema Kavramı ve Yeni ‘Türk Sineması’ Üzerine” **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 11, Sinema ve Yeni**, Yayına Hazırlayan Deniz Bayraktar, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2015
- Deniz, T. “Anons bir modernleşme hikayesi” (Çevrimiçi)
[https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/ya-zidetay/448/mahmut-fazil-coskun---anons,-bir-modernlesme-hik%E1%B5%BDyesi-\(27 Temmuz 2021\)](https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/ya-zidetay/448/mahmut-fazil-coskun---anons,-bir-modernlesme-hik%E1%B5%BDyesi-(27%20Temmuz%202021))
- Denker, S. “Recep İvedik 3 de Olacak” [hurriyet.com.tr](https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/recep-ive-dik-3-de-olacak-10843247) (Çevrimiçi)
<https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/recep-ive-dik-3-de-olacak-10843247> (27Ağustos 2021).
- Derse, S. **Türk Sinemasında Mizah**. İstanbul. Doruk Yayıncılık, 2017
- Doğan, S. “Ezel Akay: Türk Sinema'sının Yeni Bir Dalgaya İhtiyacı Var / Film /Dizi /Oyuncu/ Röportaj/ Haber” <https://www.youtube.com/watch?v=eYMPDbhhE1E> (19 Ağustos 2021)
- Dönmez, A. **2000 Sonrası Türk Sineması’nda Görüntü Estetiği ve Mizansen**. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi SBE, 2017
- Eisenstein, S. **Bir Sinemacının Düşünceleri**, Çev.Azmi Arna, İstanbul, Yol Yayınları, 1975

- Eisenstein. S. **Film Duyumu.** Çev. Nijat Özön. İstanbul. Payel Yayınevi, 1984
- Eliri, İ. & Erdurucan, İ. **Sahne Işıklandırmasında Renklerin Dili.** Ankara, Öncü Kitap, 2011
- Erdoğan, N. “Yeşilçam’da Beden ve Mekanın Eklemlenmesi Üzerine Notlar”. **Doğu Batı Düşünce Dergisi.** Yıl 1, Sayı 2, 4. Baskı. 2004
- Erim, G. “Rengin Psikolojik Etkileri”, **Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı 1, 2000, S.11-17
- Erman F. “Türk Sineması’nda Görüntü Estetiği”. **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler.** Yayıma Hazırlayan Deniz Bayraktar. İstanbul. Bağlam Yayıncılık, 2004
- Ersümer. A.O. **Bir Alt Tür Olarak Sinemada Kara Mizah.** Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2014
- Erus, Zeynep Çetin "Son On Yılın Popüler Türk Sinemasında Televizyon Sektörünün Rolü", **Marmara İletişim Dergisi**, Sy. 12, 2014, s.123-133.
- Esen, K.Ş. **Türk Sinemasının Kilometre Taşları, Dönemler ve Yönetmenler.** İstanbul. Agora Kitaplığı, 2016
- Esmer, P. “**Pelin Esmer Röportajı**” (Çevrimiçi)
<https://filmloverss.com/pelin-esmer-roportaji/>
(3 Temmuz 2021).
- Finlay, V. **Renkler, Boya Kutusunda Yolculuklar.** Ankara. Dost Yayınları, 2007

- Flanagan, M. **“Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema”** (Çevrimiçi)
http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm16:9%20in%20English:%20Towards%20an%20Aesthetic%20of%20Slow%20in%20Contemporary%20Cinema (31 Temmuz 2021)
- Fletcher, A.S. **“Fable, parable, and allegory”** (Çevrimiçi)
<https://www.britannica.com/art/fable-parable-and-allegory#ref503394> (21 Ağustos 2021)
- Gaut, B. **A Philosophy of Cinematic Art**, Cambridge: Cambridge University Press, 2010
- Gardin N. Olerenshaw R.
Gardin J. Klein O. **Larousse Semboller Sözlüğü**. Ed. Prof.Dr. Ö.F. Harman. Prof.Dr. İ. Taşpınar. Çev. Beyza Akşit. İstanbul. Bilge Kültür Sanat, 2019
- Giray, K. **Arkeoloji ve Sanat Tarihi Türk Resim Sanatı**. T.C. Kültür Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi. Ankara, 2009, <https://www.kulturportali.gov.tr/medya/dokuman/dokumandetay/5709> (erişim tarihi. 11.04.2021).
- Gombrich. E.H. **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran, Erol Erduran. İstanbul. Remzi Kitabevi, 2019
- Gustafsson. H. **“A Wet Emptiness: The Phenomenology of Film Noir” A Companion to Film Noir** Ed. Andrew Spicer and Helen Hanson. Wiley Blackwell. UK, 2013
- Gül, M. Emre **“Sinemanın Dijitalleşmesiyle Yönetmenin Kendini Görünmez Kılma Çabası: Abbas Kiarostami Örneği”**, **SineFilozofi Dergisi**, 2019 Özel Sayı
- Güngör. A.C. **“Derviş Zaim Sineması’nda Geleneksel Türk Sanatlarının Kullanılması: Filler ve Çimen-Ebru, Cenneti Beklerken-Minyatür, Nokta-Hat”**, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**. Cilt 1, Sayı 38, 2010, S. 41-64

- Gürata A. “Monokrom Hayaller, Küresel Beğeniler”, **Altyazı Dergisi**. Kasım. Sayı 201, 2020
- Güzelsoy, D. “Matrix ya da Homo Scopus”, **Rh+Sanat**. Sayı 5, 2003
- Harmancı. A. **Resimde Renk Olgusu**. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Resim Ana Sanat Dalı, 2018
- Hayward, S. **Sinemanın Temel Kavramları** Çev. Kutay U. Çavuş M. İstanbul, Es yayımları, 2012
- Higgins, S. **A New Colour Consciousness Colour in Digital Age**, Convergence Vol. 9, N. 4, 2003
- Higgins. S. **Harnessing the Technicolor Rainbow Color Design in the 1930s**. USA. University of Texas Press, 2007
- Holtzcschue, L. **Rengi Anlamak**, Çev.Fuat Akdenizli, İzmir Duvar Yayınları, 2002
- Hulfish, S. **The Art and Technique of Digital Color Correction**. USA. Focal Press, 2008
- Hurkman, A.V. **Color Correction Handbook: Professional Techniques for Video and Cinema**, Peachpit Press, 2014
- Hoser, Tania **Introduction to Cinematography Learning Through Practice**, New York, Taylor & Francis Group, 2018
- IMDB, **Neredesin Firuze Technical Specifications** (Çevrimiçi) https://www.imdb.com/title/tt0410369/technical?ref_=ttfc_ql_6
- IMDB, **“Neredesin Firuze, Technical Specifications”** (Çevrimiçi) https://www.imdb.com/title/tt0410369/technical?ref_=ttfc_ql_6 (20 Ağustos 2021).
- Irgat, M. **Duhuldaki Deney**. İstanbul. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2014

- Itten, J. **The Art of Color**, USA, İng.Çev. Ernest Van Haagen. USA. John Wiley&Sons Inc., 2002
- İpşiroğlu, N. **Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim**, İstanbul, Halyabaz Kitap, 2010
- Kalmus, N. **Color Consciousness**, 1935, https://eastman.org/sites/default/files/technicolor/pdfs/ColorConsultants_ColorConsciousness.pdf, (Erişim Tarihi:07.02.2021)
- Kaplan. Y. “Türk Sineması” **Dünya Sinema Tarihi**. Ed. Geoffrey Nowell-Smith Çev. Ahmet Fethi. İstanbul Kabalcı Yayınevi. 2008, S. 740-745
- Karadoğan, A. **Modernist Estetik Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)**. Ankara, De Ki Basım Yayım Ltd., 2018
- Karagöz, B. **“Görsel Sanatlar Ankara Dersinde Geleneksel Türk Sanatları Konularının Çok Alanlı Görsel Sanatlar Eğitimi ve Yapılandırmacı Öğrenme Yaklaşımı ile Uygulanmasının Etkililiği”**, (Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim Öğretmenliği Bilim Dalı, Ankara. 2011
- Karayel, Ö. **“Ünlü Olmak İsteyenlere Tek Sözüm Var: Başarılar”** (Çevrimiçi)
<https://www.sabah.com.tr/pazar/2017/10/29/unlu-olmak-isteyenlere-tek-sozum-var-basarilar>
- Kardaş, C. **Renk Bilimi & Renk Evreni**. 2016, <http://www.cezmi-kardas.com/blog/2016/4/20/renk-bilimi-renk-evreni> (Erişim Tarihi: 11.02.2021).
- Kardaş, C. **Color Correction & Color Grading Nedir?**, 2016, <http://www.cezmikardas.com/blog/2016/4/17/color-correction-color-grading-nedir> (Erişim Tarihi: 13.03.2021).

- Kendricken, D. 2013, <https://nofilmschool.com/2013/04/fuji-ends-production-motion-picture-film#:~:text=Discontinuation%20of%20Motion%20Picture%20Film%20production&text=As%20previously%20announced%2C%-20Fujifilm%20has,Film%20products%20by%20March%2C%20201> (Erişim tarihi: 07.03.2021).
- Kesova, G. **Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda Geleneksel İzler**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Altınbaş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, 2019
- Kılıç, L. **Görüntü Estetiğı**. İstanbul, İnkılap Kitapevi, 2003
- Kirel, S. **Yeşilçam Öykü Sineması**. İstanbul. Babil Yayınları, 2005
- Kıyak, ř. "Dünyanın Tüm Renkleri Birleşin!" **Psikeart Renkler**. Kasım-Aralık. Sayı 72, 2020
- Kunkel, T., Daly S., Miller, S. and Froehlich, J. **Perceptual Design for High Dynamic Range Systems**. P.L. Callet, F. Dufaux, R. Mantiuk ve M. Mrak (Editörler), High Dynamic Range Video: From Acquisition to Display and Applications içinde (s. 391-430). London: Academic Press, 2016
- Köprü, M. "Bazin'in Dijital Kameraları Eisenstein'ın Bilgisayar Efektlerine Karşı", **İletişim Araştırmaları** 7 (1-2), 2009:49-77
- Küçükeroğan, B. Yavuz, T. Zengin, İ. **Video ve Film Kurgusuna Giriş**. İstanbul. Es Yayınları, 2005
- Lacuev, J. L. 2008, <https://www.cineclubdecaen.com/realisat/sokourov/mereetfils.htm>
- Laurent. M. **Chronochrome Gaumont**. Enclopedia of Early Cinema, Ed. Richard Abel. Taylor & Francis e-Library. London and NewYork, 2006

- Levy E. **“Three Monkeys: Interview with Turkish Director Nuri Bilge Ceylan”** (Çevrimiçi)
<https://emanuellevy.com/interviews/three-monkeys-interview-with-turkish-director-nuri-bilge-ceylan-3/>,
(5 Nisan 2021)
- Lo Brutto, V. **The Filmmaker’s Guide to Production Design**. New York. Allworth Press, 2002
- Lotman, Y. **Sinema Estetiğinin Sorunları, Film Semiyotiğine Giriş**. Çev. Seçil Bükür. Ankara. Öteki Yayınevi, 1999
- Manovich, L. **What is Digital Cinema?** manovich.net
<http://manovich.net/index.php/projects/what-is-digital-cinema> (Erişim Tarihi: 10 Nisan 2020)
- Manovich, L. “From The Language of New Media”, **Film Theory & Criticism**, Ed. Leo Braudy&Marshall Cohen, Oxford, Oxford University Press, 2009
- Metz, C. **Sinemada Anlam Üzerine Denemeler**, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2012
- Millerson, G. **Televizyonda Yapım ve Yönetim**. Çev. Deniz Yalım Kadioğlu. Ankara, Tur-Gen Basım Dağıtım, 2009
- Millerson, G. **Sinema ve Televizyon İçin Aydınlatma Tekniği**. Çev. Selçuk Taylaner, İstanbul, Es Yayınları, 2007
- Monaco, J. **Bir Film Nasıl Okunur**. Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2010
- Neale, S. “Technicolor”. **Color The Film Reader**. Ed. Angela Dalle Vacche&Brain Price. New York and London. Routledge Taylor&Francis Group, 2006
- Ocvirk, O.G. Stinson, R.E.
Wigg, F.E. Bone, R.O.
Jayton, D.L. **Art Fundamentals Theory and Practice**. New York. McGraw-Hill, 2016

- Odabaş, B. “Sinema ve Renk”, **Journal of İstanbul Kültür University**, 2007, S. 37-49
- Odabaş, B. “Andre Bazin” **Sinema Kuramları-I** Ed. Zeynep Özarslan. İstanbul. Su Yayınevi, 2015
- Onaran. A.Ş. “Sinema ve Sanatlar”. **VideoSinema**. Yıl 1 Sayı 8. İstanbul. İletişim Yayınları. 1985
- Onaran, A.Ş. **Sinemaya Giriş**. İstanbul, Agora Kitaplığı, 2012
- Onaran. O. “Türk Sinemasında Anlatı Üzerine Bir Deneme”. **Sinema Yazıları**. Yayına Hazırlayan, Seçil Büker, Doruk Yayınları, İstanbul, 1997
- Or, H. “Renk ve Görme”. **Psikeart Renkler**. Kasım-Aralık Sayı 72, 2020
- Ögel. B. **Türk Kültür Tarihi’ne Giriş**. Cilt 6. Ankara. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000
- Önder. M.E. “Editörden”, **Psikeart. Renkler**. Kasım-Aralık. Sayı 72
- Özön. N. **Karagözden Sinemaya. 1.cilt**. Ankara, Kitle Yayınları, 1995
- Özön. N. **Karagözden Sinemaya. II. Cilt**. Ankara. Kitle Yayınları, 1995
- Özön, N. **100 Soruda Sinema Sanatı**. İstanbul. Gerçek Yayınevi, 1990
- Özgüç. A. **Başlangıçtan Bugüne Türk Sineması’nda İlkler**. Ankara. Yılmaz Yayınları, 1990
- Özgür. F. “Görüntü Ortaklığı”, **Rh+Sanat**. Sayı 5, 2003
- Özsoy. A. “Pelin Esmer’le Söyleşi”, **SineFilozofi Dergisi**. Vol/Cilt:2. No/Sayı:4, 2017 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/393438>
- Öztürk, L. **Sinema ve TV’de Renk**. İstanbul. Boğaziçi Yayınları, 2020

- Öztürk, L. “Rengi Düzeltmeli mi Düzenlemeli mi?” **Broadcaster Info**, Kasım Sayı 167, 2018
- Öztürk L. “Color Correction mı Color Grading mi?” **Broadcaster Info** Sayı.158. Ocak, 2018
- Öztürk L. “Renk Uzmanı (Colorist) Nasıl Olunur?” **Broadcaster Info** Sayı. 163. Haziran, 2018
- Öztürk S. **Türkiye’de Modernleşme Sürecinde Hayat Dergisi’nde Kadının Temsili: 1956-1960 Yılları Arası İnceleme.** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Ankara Üniversitesi SBE, 2020
- Parlayandemir G. **Bağımsız Türk Sineması İçin Alternatif İzleyicilik Deneyimleri.** (Yayımlanmamış Doktora Tezi) İstanbul Üniversitesi SBE, 2015
- Parlayandemir G. **Türk Sineması’nın Endüstriyel Yapısının Amerikan Sineması’nın Endüstriyel Yapısıyla Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi.** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Marmara Üniversitesi SBE, 2011
- Parlayandemir, G. “Popüler Filmlerle Karşıt Kültür Üretmek: Türk Sinemasında Müzikal Filmler ve Muhalif Bir Anlatıcı Olarak ‘Ezop’” **Tür(k) Sinemasında Auteursler.** Ed. Gizem Parlayandemir ve Yıldız Derya Birincioğlu. İstanbul, Kriter Yayınevi, 2016
- Parramon, J. M. **Resimde Renk ve Uygulanışı**, Çev. Erol Erduran, İstanbul, Remzi Kitapevi, 2012
- Per, M. “Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış”, **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sayı:8, 2012, S.17-26
- Prince, S. **Digital Visual Effects In Cinema**, Rutgers University Press New Brunswick, New Jersey and London, 2012

- Pouli T. Reinhard E.
Larabi M.C. Ababe M.A. “Color Management In HDR Imaging”. **High Dynamic Range Video**. Ed. P.L. Callet, F. Dufaux, R. Mantiuk ve M. Mrak (Editörler), London: Academic Press. 2016
- Poynton. C. “Color in Digital Cinema” **Understanding Digital Media**. Ed. Charles S. Swartz. USA. Focal Press, 2005
- Pösteke. N. **1990 Sonrası Türk Sineması**. Kocaeli. Umuttepe Yayınları, 2012
- Renda G. “Minyatür” **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. YEM Yayınları. Cilt 2. 1997, S. 1262-1271
- Rizzo. M. **The Art Direction Handbook for Film**. USA. Focal Press, 2005
- Salman, S. “Postmodern Sinemada Anti Kahraman: Quentin Tarantino Filmlerinin Analizi”, **İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi** Sayı 9 (3): 2881/2904, 2020, S.2881-2904
- Saydam, Barış. **"2015'te Türk Sinemasının Genel Görünümü"**, 1 Şubat 2016, (Çevrimiçi)
<http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/197/2015'te-turksinemasinin-genel-gorunumu>, (2 Eylül 2021)
- Saydam, Barış. **“2016’da Bağımsız Sinemanın Durumu”** 9 Aralık 2016 (Çevrimiçi)
<https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/301/2016%E2%80%99da-bagimsiz-sinemanin-durumu> (8 Eylül 2021)
- Sevükten L. **“Ancak Gerçekçi İnsanlar İyi Film Yapabilir”** (Çevrimiçi)
http://www.nuribilgeceylan.com/movies/kasaba/press_singasteyleinterview.php, (22 Mayıs 2021)

- Shaw. K. **About the CSI.** 2018, <https://coloristsociety.com/> About-CSI (Erişim Tarihi: 13.03.2021).
- Sivas. A. **Türk Sineması'nda Bağımsız Anlayışı ve Temsilcileri.** (Yayımlanmamış Doktora Tezi) İstanbul Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007
- Söğüt, F. "Türk Sineması ve Şiddet: Son Dönem Türk Filmlerinde Şiddetin Sunumu Üzerine Bir Araştırma". **GSED**, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 246-257
- Sözen, M. **Sinemada Renk-Sembolik Anlamlar-** Ankara, Detay Yayıncılık, 2003
- Spicer, A. **Historical Dictionary of Film Noir.** The Scarecrow Press, Inc. USA, 2010
- Stam. R. **Sinema Teorisine Giriş.** Çev. Selda Salman&Çiğdem Asatekin. İstanbul. Ayrıntı Yayınları, 2014
- Stephenson R. Phelps G. **The Cinema as Art.** İngiltere. Penguin Books, 1997
- Suner A. **Hayalet Ev Yeni Türk Sineması'nda Aidiyet Kimlik ve Bellek.** İstanbul, Metis Yayınları, 2006
- Swartz S. S. (Ed.) **Understanding Digital Cinema,** USA, Focal Press, 2005
- Şoray Türkan **Türkan Şoray, Sinemam ve Ben.** İstanbul. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017
- Tasker Y. "Women in Film Noir" **A Companion to Film Noir** Ed. Andrew Spicer and Helen Hanson. Wiley Blackwell. UK, 2013
- Temiz Magazin **"Uzaklarda Arama Filmi Kamera Arkası",** (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=CZF695Jx3sc> (1 Eylül 2021)
- Tuğran F.E. & Tuğran A.H. "Pelikülden Dijitale: Sinemadaki Değişimler", **Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Cilt 5 Sayı 4, 2016, S. 193-206

- Tuna, Ş. “Psikolojinin Renk Sözlüğü”. **Psikeart** Kasım-Aralık. 2020, S.72
- Uğur, E. **Renk Bilgisi ve Renk Yönetimi**, İstanbul, Kuşbakışı Yayınevi, 2007
- Uğur, H. “Renkler, Mekanlar ve Müzikler: Neredesin Firuze” (Çevrimiçi)
<https://www.gencimimarlar.com/post/renkler-mekanlar-ve-m%C3%BCzi%C3%87kler-neredesi%C3%87n-fi%C3%87ruze> (19 Ağustos 2021)
- Usai P.C. “Color” **Enclopedia of Early Cinema**, Ed. Richard Abel. Taylor & Francis e-Library. London and New York, 2005
- Vardan U. “80’lerden Sonra Türk Sineması”. **Dünya Sinema Tarihi**. Ed. Geoffrey Nowell-Smith Çev. Ahmet Fethi. İstanbul Kabalcı Yayınevi. 2008, S. 745-753
- Vogler, Christopher **The writer’s journey: mythic structure for writers**. Michael Wiese Productions. 2007, Erişim adresi: <http://craftywriters.club/reading/christopher-vogler-the-writers-journey.pdf>.
- Von Goethe. J. W. **Renk Öğretisi**. Çev. İlknur Aka. İstanbul. Kırmızı Yayınları, 2020
- Wheeler P. **Practical Cinematography**. 2nd Edition. USA. Focal Press, 2005
- Wheeler P. **High Definition Cinematography**. Thrd. Ed. USA. Focal Press, 2009
- Wollen, P. **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev. Aracagök Z&Doğan B. İstanbul: Metis Yayınları, 2004
- Yıldırım, C. **Son Dönem Türk Sinemasında Popüler ve Sanat Filmlerinin Kurgu Biçimleri Karşılaştırması** (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi SBE, 2017
- Yıldız, S. **Sinematografik Anlatım**, İstanbul, Su Yayınevi, 2014

- Yolcu, E. Renklerin Öznel Kullanımı ve Ekinsel Olarak Algılanması. **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**. Cilt 0. 2002,S13
- Youtube, **“Recep İvedik 5 Kamera Arkası”** (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=kEFjhrsevA0>
(29 Ağustos 2021)
- Yurt, T. Geleneksel Türk Sanatlarının 1970 Sonrası Çağdaş Türk Resmine Yansıması. **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. 2012
- Zaim, D. **Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul**. 2015, http://sinematek.tv/wp-content/uploads/2015/05/dervis_zaim.pdf (Erişim Tarihi: 27.15.2021)
- Zaim D. **“Cenneti Beklerken”** (Çevrimiçi)
<https://www.derviszaim.com/film/cenneti-beklerken/>,
(20 Mayıs 2021)
- Zerkin, H. **Coen Kardeşler Sineması’nda Şiddetin Temsili ve Sunumu**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. 2014
- Zettl, H. **Sight, Sound Motion Applied Media Aesthetics**, Sixth Edition, Boston, Wadsworth Cengage Learning, 2011

ÖZGEÇMİŞ

1997 yılında Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nden mezun olmuştur. 2011 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalından “Anlam Yaratma Aracı Olarak Kurgu” başlıklı teziyle mezun olmuştur. 2017 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Doktora programındaki eğitimine başlamıştır.

2008 yılında İstanbul Arel Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Radyo Televizyon Programcılığı programında öğretim görevlisi olarak başlayan akademik kariyeri 2017 yılında İletişim Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak devam etmektedir.

Çalışma alanları kurgu, post prodüksiyon uygulamaları, renk tasarımı, sinematografi, film estetiği, video uygulamalarıdır. 1995-1997 yılları arasında TRT Ankara Televizyonunda yardımcı yönetmenlik, 1997-1999 yılları arasında GAİA yapım “Ferhunde Hanımlar” dizisinde kurguculuk, 2000-2002 yılları arasında TRT İstanbul Televizyonunda metin yazarlığı yapmıştır. “Vitrin” isimli belgesel çalışması bulunmaktadır.