

## 'Kış Uykusu' Filminde İç Mekânlarda Aydınlatmanın Anlatı İle İlişkisi

DOI: 10.26466/opus.827726

\*

Fatih Çalışkan\* - İlkay Nişancı\*\*

\* Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul / Türkiye

E-Posta: [fatihcaliskan0@gmail.com](mailto:fatihcaliskan0@gmail.com)

ORCID: [0000-0002-7780-3106](https://orcid.org/0000-0002-7780-3106)

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul / Türkiye

E-Posta: [ilkay.nisanci@istanbul.edu.tr](mailto:ilkay.nisanci@istanbul.edu.tr)

ORCID: [0000-0002-9685-2296](https://orcid.org/0000-0002-9685-2296)

### Öz

*İnsanın kendini ifade etme biçimlerinin en etkili ve estetik yollarından biri olan sinema, bir anlatım aracı olma özelliğini yerine getirirken temel aldığı senaryoyu açılım, anlamlandırma ve yorumlama aşamasında birçok anlatım aracından faydalanır. Bu anlatım araçları içerisinde filme özgün sinematografik evrenin üretiminin ilk aşaması olarak kompozisyon, anlamın yaratımına doğrudan etkili nedeniyle en etkili araçlardan biridir. Kompozisyonun kurulmasında ve sahnenin atmosferinin oluşturulmasında yardımcı etmenlerden olan aydınlatma, teknik bir zorunluluktan öte yaratıcı bir araç olarak kullanıldığında sahne içinde yan anlamlar da oluşturabilmektedir. Aydınlatma unsuru filmin yönetmeninin sinema anlayışına, entelektüel altyapısına ve sinema diline bağlı olarak bir filmde etkili bir anlatım yöntemi olabilmektedir. Türk Sineması'nda bu unsuru teknik gerekliliğinden çıkartarak bir anlatım ve anlam oluşturma aracı olarak kullanan yönetmenlerden biri de Nuri Bilge Ceylan'dır. Türk Sineması'nda aydınlatma yoluyla atmosfer kurulumunun ve aydınlatmanın bir anlatım aracı olarak kullanılmasının ele alındığı bu çalışmada örnek olarak Nuri Bilge Ceylan'ın 'Kış Uykusu' (2014) filmi seçilmiştir. Söz konusu filmde aydınlatmanın senaryo ve dramatik yapıyla nasıl bir ilişki içinde olduğu, sahne tasarımındaki yeri, duyu ve yan anlam üretimindeki konumu içerik analizi yöntemiyle analiz edilmiştir. Bu analiz sonucunda 'Kış Uykusu' filmi bağlamında aydınlatmanın; teknik ve estetik kullanım amaçlarının yanında, filmdeki karakterlerin ruhsal halleriyle ilişki kurma amacını ve izleyicinin duygularını yönlendirme amacını taşıdığı görülmüştür.*

**Anahtar Kelimeler:** *Türk Sineması, Kış Uykusu, Aydınlatma, Sinematografi, Nuri Bilge Ceylan.*

## The Relationship Between Lighting And Narrative In Indoor Scenes Of 'Winter Sleep'

\*

### Abstract

*Cinema which is the most efficient and aesthetic way of expressing yourself uses a lot of expression layers. Composition is the most frequently used one of these layers. Composition, which directly affects the language of film, is the first step in creating a cinematographic world. Lighting which helps to create composition and atmosphere of the scene can express connotations when it is used consciously. Lighting can be an efficient way of expression depending what the director's style, choice and fund of knowledge is. It can be said that Nuri Bilge Ceylan is one of the directors who use lighting not just for its technical necessity and use as a way of creating connotation in Turkish cinema. In this study we analyzed how lighting creates atmosphere and how can lighting be a way of telling story through 'Winter Sleep' (2014) of Nuri Bilge Ceylan. We also analyzed via content analysis method that how lighting gets in contact with script and what is the function of lighting on creating emotion and what is the position of lighting on designing a scene and creating a connotation. As a result of these analyzes in the context of the movie 'Winter Sleep'; we found out that the lighting is not only used for technical and aesthetic purposes but also is used for establishing a relationship with the mental states of the characters in the film. On the other hand, we found out that the lighting in the movie is also used for leading emotions of the spectators.*

**Keywords:** Turkish Cinema, Winter Sleep, Lighting, Cinematography, Nuri Bilge Ceylan

## Giriş

Sinemanın ilk yıllarında kullanılan kameraların duyarkatları<sup>1</sup> tam anlamıyla ışığa muhtaçtır. Blain Brown bu konuyla ilgili olarak sinemanın ilk ortaya çıktığı yıllarda filmlerin duyarkatlarının çok yavaş olduğunu, gerekli pozlamayı oluşturabilmek için gün ışığından başka hiçbir şeyin yeteri kadar güçlü olmadığını vurgular (2010, s.3). Dolayısıyla Lumiere Kardeşler hareketli görüntüyü kaydettikleri ilk belge filmlerinde teknik olarak gün ışığını kullanma zorunluluğundan dolayı dış mekânlarda çekim yapmışlardır. Teknolojik gelişmeleri takip eden süreçte klasik anlatı sinemasının kurucusu olan D.W. Griffith ile bir dil, bir anlatım biçimi özelliği kazanan sinema, her yeni adımda dil olma özelliğini geliştirici nitelikte araçsal katmanlar edinir. Aydınlatma da anlatıma katkı sağlayıcı bir öge olarak bu katmanlardan biri haline alır. Sinemanın bir eğlencelik, yeni bir icat ve insanların alışık olmadığı optik bir illüzyon olarak kullanıldığı ilk günlerinden, sanat olarak ele alınmaya başlandığı güne kadar hareketli görüntüyü kayıt altına alma teknolojisi durmaksızın ilerler ve yeni olanaklar, yeni anlatım biçimleriyle kola gelişir. Bu süreç boyunca ve hala gelişmekte olan kamera teknolojisinin olmazsa olmaz bir yardımcısı varsa o da ışıktır. Aydınlatma, görüntü oluşturmada hayati önem taşıyan bir unsurdur (Vardar, 2014, s.217). Aydınlatma, ilerleyen süreçte, duygu oluşturma, atmosfer yaratma özelliğine ek olarak görüntünün halihazırda verdiği bilgiye yan anlamlar oluşturma özelliği de kazanır. Lotman da bu konuyla ilgili olarak aydınlatmanın, perdede yansıtılan nesnelere ek anlamlar kazandırabildiğini dile getirmiştir (1999, s.56)

Aydınlatmanın atmosfer ve dil kurulumundaki öneminin farkında olan yönetmenler, filmi tasarlama aşamasında atmosferi de göz önünde bulundururlar. Bir filmde aydınlatmanın birincil amacı teknik olarak yüksek kalitede görüntüler üretilmesidir; fakat 'aydınlatma'dan kastedilen şey salt nesnelere görülebilir olması değildir (Vardar, 2014). Aydınlatma, filmin temasıyla, duygusuyla ve sahnede verilmek istenen enformasyonla tutarlı olmalıdır ve tüm bu tutarlılıktan güç alarak bir anlam taşımalıdır. Bu bağlamda Lotman, sinema sanatının sahip olduğu çok yönlülük özelliği ve her bir

---

<sup>1</sup> Kullandığı teknolojiye göre ışığa duyarlı film malzemesi ya da sensörü (Brown, 2010, s.103).

unsurun taşıdığı anlamın sonuca katkısı bağlamında şunlara değinmektedir:

Sinemada sanatsal alana giren her şey bir anlam taşır ve bir enformasyon aktarır. Sinemanın etkileme gücü, planlı kurulmuş, karmaşık bir düzene sahip ve oldukça yoğun enformasyonların çok yönlülüğünden ileri gelmektedir. Bu çok yönlülük, seyircilere aktarılan ve beyin hücrelerini izlenimlerle doldurmaktan kişilik yapısının değişmesine kadar karmaşık bir etkide bulunan anlalsal ve duygusal yapıların bütünü olarak anlaşılmalıdır (1999, s.69).

Bir film içindeki öğelerin filmin anlatımına ve anlamına katkıda bulunması gerektiğini belirten yeni-biçimci teorinin kurucuları olan Bordwell ve Thompson, bir filmin rastgele bir araya getirilmiş öğeler topluluğundan oluşmadığını, filmin bütünü içindeki öğeler arasında algılanan ilişki sisteminin izleyici tarafından tanınarak filmde bir anlam çıkarılmasına katkıda bulunduğunu dile getirirler (2012, s.57).

Bir filmde sinemasal gerçeklik yaratılırken kostüm, makyaj, renk, aydınlatma gibi çeşitli düzenlemelerle sahnedeki duygu halini oluşturmaya kısaca atmosfer yaratmak denir (Ferncase, 1995, s.8). Bir filmi oluşturan sahnelerin atmosferlerine karar vermek ilk olarak yönetmenin görevidir. Yönetmenin karar verdiği atmosferi somut hale getirmek ve yönetmenle iş birliği içinde bu atmosferi tasarlamak da görüntü yönetmeninin görevidir. Sinemanın ilk yıllarında görüntü yönetmeni (kameraman), film yapımı sırasında ortaya çıkan teknik problemleri çözen ve 'kameraya bakıcılık yapan' teknik bir eleman olarak tanımlanırken, 1927'lere doğru kamerayı bir ressamın fırçasını kullandığı gibi kullanan ve ışıkla resim yapan bir sanatçı olarak tanımlanmaya başlar (Keating, 2010, s.50,51). Zamanla 'teknik bir eleman'dan, 'sanatçı'ya dönüşen görüntü yönetmeni temelde bu gücünü ışığı yaratıcı bir biçimde kullanabilmesinden alır. Bu sebeple görüntü yönetmeni atmosfer yaratımını sağlarken öncelikli olarak aydınlatmayı tasarlamakta ve hayal edileni amaca uygun bir şekilde somutlaştırmaktadır. Bu tasarım sürecinde doğru kararları verebilmesi için ışığın ve aydınlatmanın bazı özelliklerini göz önünde bulundurması önemlidir. Bunun yanı sıra yönetmenin de aydınlatma tekniklerine hâkim olması, aydınlatma tekniklerini anlatıma yardımcı bir araç olarak kullanmasında yönetmene fayda sağlar. Tam tersi olarak da ortaya konulmuş yapıtın aydınlatma üzerine bir analizi yapılabilecekse araştırmacının da aydınlatmanın kullanım tekniklerine hakim olması

gereklidir. Kuşkusuz tüm sanatlar gibi sinema da sadece kurallardan oluşmaz. Bir tekniğin her filmde aynı şekilde uygulanması beklenemeyeceği gibi uygulanan her tekniğin de aynı duygusal etkiyi vermesi beklenemez. Ancak genel yönelimler ve teknikler pek çok sahneyi ve anlatıyı tanımlamaya yardımcı araçlardır. Dolayısıyla literatür bağlamında ortaklaşmış bir dil, tanımlamaları ortaya koymak için elzemdir.

Aydınlatmanın anlatıyla ilişkisi üzerine yapılacak bir çalışmada teknik terminoloji ve kullanılan yöntemler anlatının ortak bir dille çözümlenebilmesi için gereklidir. Bu noktada Türkiye’de bu çalışmadan daha önce yapılmış akademik çalışmaların yaklaşımları incelenmiştir. Ertuğrul Algan’ın “Görüntü Yönetmenliği ve Görüntü Yönetmenine Özgü Biçemin Sinematografik Yapıya Yansıması (1996)” başlıklı doktora tezi filmlerle ilgili çözümlenmelerde aydınlatma detaylarına değinmesi bağlamında dikkat çekicidir. Çalışmada sahnelerdeki aydınlatmanın nasıl elde edildiği üzerine tahminler yürütülmüş ve teknik olarak incelenmiştir. Plan plan ya da herhangi bir görsel üzerinden inceleme yapmak yerine sahneler sözlü olarak betimlenip çözümlenmiştir. Ali Yeşildal’ın “Televizyon-Sinema Yapımlarında Aydınlatma” (1999) başlıklı yüksek lisans tezinin ilk bölümünde aydınlatmayla ilgili verilen detaylı bilgiler çözümlenme kısmında kullanılmamıştır. Fatih Bayram’ın 2009 yılına ait “Işık ve Aydınlatma: Işığın Televizyon ve Sinemada İşlevsel Kullanımı Üzerine Bir Değerlendirme” makalesinde aydınlatmayla ilgili görsel bir çözümlenmeye ya da herhangi bir örnek üzerinden teknik bir incelemeye rastlanmamıştır. Serhat Koca’nın 2011 yılına ait “Sinematografik Görüntünün Üretmesinde Görme Biçimlerinin Rolü ve 2000 sonrası Türk Sineması” başlıklı yüksek lisans tezi aydınlatma bağlamında görsel örneklerle başvurmasa da detaylı bilgilendirme yapması bağlamında önemlidir. Çalışmanın aydınlatma çözümlenmelerinde Nuri Bilge Ceylan’ın Uzak filmi hakkında geneli hakkında duygu-aydınlatma birlikteliğiyle ilgili çözümlenmeler yapılmıştır. Gözde Sunal’ın 2011 yılına ait “Sinemada ve Televizyonda Aydınlatmanın Rolü” başlıklı yüksek lisans çalışmasında sinemada aydınlatmayla ilgili bölümde plan plan, teknik, estetik ve psikolojik etki üzerine detaylı bir inceleme yokken akımlar üzerinden genel bilgiler verilmiştir. 2013 yılına ait “Korku-Gerilim Sinemasında Aydınlatma Kullanımı ile Atmosfer-Duygu Yaratımı Siyah Kuğu filmi Örneği” başlıklı yüksek lisans tezinde Meriç Bilen Aydınlatmanın doğrultusal yapısı, renk, ışık yönü, gölge, aydınlatma tekniği kategorilerinde tablolar oluşturarak yöntemli bir yol

izlemiştir. Mehmet Sefa Doğru, 2013 yılına ait yüksek lisans tezi “Sinema Yapımlarında Görsel Eğretileme ve Anlatım aracı olarak Işık: Kara Film Örneği” başlıklı çalışmasında “Seven” filmi mizansen analizi yöntemiyle incelediğini belirtmiş ve aydınlatmayı anlatım ve eğretileme aracı olarak ele almıştır. 2013 yılına ait “Sinemada Anlam Yaratan Bir Öge olarak Işık Tasarımı ve Örnek Çözümlemeler” başlıklı makalesinde Mustafa Sözen üç film üzerinden içerik analizi yöntemiyle incelemeler yapmıştır. Aydınlatmayla ilgili ayrı ayrı başlıklarla verilmiş bir kavramsal bilgi olmasa da paragraf aralarında gerekli tanımlamalar yapan bir biçimde çözümlenmeye gidilmiştir. Vahit Özdemir, 2014 yılına ait “Sinemada Görüntü Düzenlemesi: Günümüz Türkiye Sineması Çerçevesinde Bir Değerlendirme” başlıklı Yüksek Lisans tezinde aydınlatma ve renk kullanımı başlığı altında görüntü yönetmeni Uğur İçbak ile röportajlara yer vermiştir. Teknik detay ya da plan incelemesine rastlanılmamıştır. Nuri Bilge Ceylan ya da “*Kış Uykusu*” filmiyle ilgili bu çalışmayla yakın olabilecek iki çalışma ise 2019 yılına ait Kurtuluş Özyazıcı’nın “Nuri Bilge Ceylan ve Yavaş Sinema” ve Tamer Bayrak’ın 2015 yılına ait “Türk Sinemasında Mekan Yaklaşımı: Yılmaz Güney’in Yol ve Nuri Bilge Ceylan’ın *Kış Uykusu* Filmlerinin Mekansal Çözümlemesi” başlıklı yüksek lisans tezleridir.

Türk Sineması’nda aydınlatma yoluyla atmosfer kurulumu ve aydınlatmanın bir anlatım aracı olarak kullanılmasının irdelendiği bu çalışmada Nuri Bilge Ceylan’ın *Kış Uykusu* (2014) filmi örnek olarak seçilmiştir. Söz konusu filmde aydınlatmanın senaryo ve dramatik yapıyla nasıl bir ilişki içinde olduğu, sahne tasarımındaki yeri, duygu ve yan anlam üretimindeki konumunu anlayabilmek adına incelemek önem kazanmıştır.

Bu çalışmanın amacı bir sahnenin aydınlatma özelliklerini teknik olarak açıklarken aydınlatmanın aynı zamanda ilgili sahnenin içerik ve anlatı bütünlüğüne nasıl katkı sunduğunu betimlemektir. *Kış Uykusu* örneği üzerinden yapılan analizlerde şu soruların cevapları aranacaktır:

1. Seçilen sahnelerde hangi aydınlatma yöntemleri kullanılmıştır?
2. Kullanılan aydınlatma yöntemleri dramatik yapı bağlamında oluşturulmak istenen duyguyla tutarlı mıdır?
3. Kullanılan aydınlatma yöntemleri sahnenin duygu, fikir ve kompozisyon boyutuna ne tür katkılar sağlamaktadır?

Aydınlatma ve anlatı ilişkisi bağlamında sınırlı çalışmalar mevcut olup, bu çalışma; aydınlatmanın teknik gerekliliğinin yanında hikayeyle kurduğu

bağ ve anlatı yapısı içindeki anlamlandırmalara olan katkısını incelemesi bakımından özgün değeri yüksek bir çalışmadır.

### **Sinemada Aydınlatmanın Temel Unsurları**

Bir filmde gerçekliği şekillendiren, ona derinlik, düzlük, heyecan, sıkınlık, gerçeklik ya da yapaylık katan aydınlatmadır (Malkiewicz, Mullen, 2005: 282). Bunun yanında aydınlatmadan, tonların tüm basamaklarını göstermesini, renk denetimi ve renk dengesi kurmasını, nesnelere biçim ve boyut hissi yaratmasını, doku yaratmasını, sahnede duygusal içerik oluşturmasını ve doğru pozlamaya uygun ortam yaratmasını bekleriz (Brown, 2014, s.104). Aydınlatmanın teknik bir gereklilik olarak kullanımında kayıt altına alınan konunun görünmesi önemliken estetik sebeplerle kullanılan aydınlatmada, sinemasal gerçekliği kurmak, bir anlatım sağlamak gibi farklı roller görmektedir. Bükler de bu konuyla ilgili yönetmenin gerçekliğe biçim vermek için yararlandığı renk, kurgu, ışık gibi öğeleri kullanarak tıpkı bir heykeltıraşın taştan heykeli çıkardığı gibi yönetmenin de gerçek dünya içinden aldığı malzemeyi bu öğelerle biçimlendirerek sinemasal gerçekliğini kurduğunu vurgulamaktadır (aktaran Vardar, 2014, s.230). Bu noktada aydınlatma bu gerçekliğin kurulumunda ve sinematografide en önemli unsur olarak karşımıza çıkar (Malkiewicz, Mullen, 2005, s.282).

### **Nitelik ve Renk Isısı Olarak Işığın Kategorileri**

Aydınlatmanın hammaddesi olarak kabul edilebilecek olan ışık, görünüm bakımından kategorilendirildiğinde; 'nitelik' ve 'renk ısı' olmak üzere iki ana başlıkla karşılaşılabilmektedir.

**Işığın Niteliği:** 'Yumuşak Işık' ve 'Sert Işık' ışığın niteliğini tanımlayan iki kavramdır. Yumuşak ışık, nesne veya kişi üzerinde sert gölgeler oluşturmayan hatta bazen hiç gölge oluşturmayan ve genelde bir yüzeyden yansıyarak gelen dağınık haldeki ışıktır. Yumuşak ışık, kişi aydınlatmasında kullanıldığında dağınık bir halde gelmesi sebebiyle kişinin yüzünde, sarmalayan, yumuşak bir etki yaratır ve bu etki sayesinde kişinin, yüz özellikleri ve altmetindeki kişilik okumaları olumlu bir atmosfere çekilmiş olur. Bunun yanında yumuşak ışık; "Gölgeli alanları ek gölgeler yaratmaksızın aydınlatmak, şekil verme veya dokuyu vurgulamaktan kaçınmak, ince ton derecele-

ri oluşturmak" (Vardar, 2012, s.58) amaçlarıyla da kullanılabilir. Bkz. Resim 1

Sert ışık, nesne veya kişi üzerinde sert gölgeler oluşturan ve genelde ışık kaynağından direkt olarak gelen ışıktır. Bu ışık, kişi aydınlatmasında kullanıldığında kişiye duygu yönünden; tekinsiz, gizemli, korku etkenli, sert ifadeler kazandırabilir, hatları ve dokuyu belirgin şekilde öne çıkartabilir. Bkz. Resim 2.

Işığın niteliğinin konu (kişi) üzerindeki etkisi, hikâye anlatımında, kişinin duygularını yansıtmakta, seyirciye kişi hakkında bir ön bilgi sunması/sezdirmesi konusunda doğrudan söz sahibi olan bir husustur. Dolayısıyla ışık kullanımında verilen kararlar da sahnenin duygu oluşumunu doğrudan etkilemektedir.

**Işığın Renk Isısı:** Işık, renk ısısı üzerinden değerlendirildiğinde ışığın renk ısısını karşılayan 'Kelvin' değeri kavramıyla karşılaşılmaktadır. İngiliz bilim insanı Lord Kelvin tarafından geliştirilen renk ısısı, onun adıyla anılır. Santigrat ölçeği suyun donma noktasını 0 olarak alırken Kelvin ölçeği sıfır noktası olarak mutlak sıfırı yani -2730 santigratı alır; yani 5500 K, 5227 santigrata eşittir denilebilir (Brown, 2010, s.139). Kelvin aracılığıyla ışığın renk ısısından bahsettiğimizde sayısal ve daha kesin veriler üzerinden konuşulabilir. Örneğin yapay ışık kaynakları renk bakımından beyaz olan gün ışığı yani 'daylight' ve turuncuya çalan 'tungsten' ifadeleriyle nitelendirildiğinde; gün ışığı 5600K, Tungsten ise 3200K olarak ifade edilir. Bu iki ışık değerini duyusal bir aktarımla ifade etmek gerektiğindeyse 3200K olan turuncu 'tungsten' ışığa ve skalada kırmızıya doğru giden renk ısalarına 'sıcak ışık', 5600K olan beyaz gün ışığı 'daylight' ve skalada maviye doğru giden renk ısalarına ise 'soğuk ışık' terimleri kullanılır. Kelvin değerinin sayısal ifadesi büyüdükçe renk 'soğuk' küçüldükçe ise renk 'ısınır'.

Bir sahne aydınlatmasında kullanılan ışığın renginin sıcak veya soğuk olması sahnedeki duygu ve atmosfere doğrudan etkilidir ve görüntü yönetmenleri tarafından atmosfer yaratılırken çoğunlukla başvurulan bir husustur denilebilir. Örneğin; samimi, cana yakın bir sohbetin gösterileceği bir sahnede kompozisyonun sıcak renk ısısına sahip bir aydınlatmayla kurulması, sahnenin duygusunu pekiştirmesi ve atmosfer yaratması bakımından soğuk renk ısısına sahip bir aydınlatmayla kurulmuş kompozisyona göre, muhtemel olarak daha amaca hizmet edici bir nitelik taşıyacaktır.



Renk ısısı, yakınlık-uzaklık algımıza da etki edebilmektedir; örneğin bir bebek, aynı mesafede duran mavi ve kırmızı toplardan soğuk renk ısısına sahip olan mavi topa daha uzakta algısıyla fazlaca uzanırken, kırmızı topu yakında hissedip daha az uzanabilmektedir, bunun dışında; aynı boyut ve ağırlıktaki iki kutudan kırmızı olanı maviden daha ağır gibi görünebilir, bir başka örnek olarak da; bir kişi, belirli bir süre boyunca kırmızıyla aydınlatılmış bir odada bekletilse, sonrasında yine aynı kişi aynı süre boyunca daha soğuk renklerle aydınlatılmış bir başka odada bekletilse, kırmızı odada daha uzun süre boyunca bekletildiği hissine kapılması muhtemeldir (Zettl, 2017, s.67).

Bir sahnenin aydınlatmasındaki genel renk ısısını değiştirerek, izleyicinin sahnenin duygusal atmosferiyle ilgili; sahnedeki karakterlerin sağlıkları ya da çekicilikleri, yemeğin lezzeti, günün hangi zaman diliminde olduğu, hava durumunun nasıl olduğu gibi izlenimleri yönlendirilebilir (Hurkman, 2014: 187). Alexis Van Hurkman'ın kitabından (2014, s.187) alınan Resim 3'teki kare, aynı sahnenin sıcak ve soğuk tonlarda renklendirildiğinde duygunun nasıl değiştiğini örnekler niteliktedir.

### ***Sinemada Anlam Yaratmada Temel Bileşen: Aydınlatmanın Biçimleri***

Kişi ve nesne aydınlatmasında aydınlatma biçimleri üzerine yapılacak değerlendirmelerde karşımıza 'temel aydınlatma' ve 'chiaroscuro aydınlatma' olarak iki ana başlık çıkar.

**Temel Aydınlatma:** Temel aydınlatma olarak ele alınan aydınlatma biçimine, üç temel ışık kaynağından faydalandığı için, 'Üç nokta aydınlatma' da denilmektedir. Bu üç ışık kaynağı; anahtar ışık, dolgu ışık ve arka ışık olarak sıralanabilir.

Anahtar ışık; genellikle en önemli ve en yoğun ışık kaynağıdır ve genelde sert gölgeler yaratan sert bir ışık kaynağıyla yapılır (Mamer, 2008, s.253) bkz. Resim 4. Anahtar ışığın, aydınlatılan kişinin yüzünü hayali olarak soldan sağa dört parçaya böldüğümüzde, yüzün üç parçasını aydınlatacak şekilde kameranun sağına ya da soluna ve kameraya 45 derece açı yapacak bir mesafeye yerleştirilmesi gerekir; bkz. Resim 5. Anahtar ışık, aydınlatılan şeyin ne olduğu bilgisini açığa çıkaracak asıl ışık kaynağı olduğundan ilk olarak anahtar ışık kurulur ve sonrasında onun pozisyonuna göre diğer ışık kaynakları yerleştirilir.

Dolgu ışığı, anahtar ışığın oluşturduğu sert gölgeleri yumuşatmak amacıyla, anahtar ışığın ters tarafına koyulan yumuşak bir ışık kaynağıyla yapılır (Hall, 2015, s.230). Dolgu ışıktaki dikkat edilmesi gereken nokta; dolgu ışığın ikinci bir gölge yaratmayacak kadar yumuşak olması gerekliliğidir. Bkz. Resim 6.

Arka ışık ise aydınlatılan kişinin arkasından gelmelidir ve kişiyi fondan ayırarak derinlik ve üçüncü boyut etkisi yaratmalıdır. (Zettl, 2017, s.37). Doğru kurulmuş bir arka ışıktaki aydınlatılan kişinin saç ve omuzları aydınlatılırken kişinin yüzü karanlık olmalıdır. Bkz. Resim 7.

Bu üç ışık arasındaki oran şu şekilde örneklenebilir: Anahtar ışık üç birimse, dolgu ışık bunun yarısı kadar; yani bir buçuk birimdir. Arka ışık ise bir birimden üç birime kadar ışık şiddetinde olabilmektedir. bkz. Resim 8.

**Chiaroscuro Aydınlatma:** Aydınlatmanın kullanım amaçları dahilinde estetik yönelimlere cevap verme niteliği bağlamında 'Chiaroscuro aydınlatma' öne çıkar. Zettl'in da bahsettiği gibi; Chiaroscuro aydınlatma, kelime anlamı bakımından aydınlık-karanlık zıtlığı anlamına gelir ve temel amacı mekânı tanımlamak, nesnelerin ve içinde bulunduğu ortamın üç boyutluluk hissini güçlendirmek, sahneye etkileyici bir ifade kazandırmak, sahneye derinlik ve duygu katmaktır (2017, s.38). Diğer bir deyişle Chiaroscuro aydınlatma; "Görüntü boyutu içinde 'aydınlık-ışıklı' ve 'karanlık-gölgeli' alanların oluşturulmasıdır" (Kılıç, 1995, s.31). Bu aydınlatma biçimi kendi içinde 'Rembrandt aydınlatma', 'Cameo aydınlatma' ve 'Silüet aydınlatma' olarak üç ana biçime ayrılır.

**Rembrandt aydınlatma:** Görüntü düzleminde estetik kaygılarla aydınlatmaya başvuran yönetmenler ve görüntü yönetmenleri nazarında öne çıkan aydınlatma şekillerinden birisi Rembrandt aydınlatmadır. Bu aydınlatmanın öne çıkan özellikleri; seçici bir şekilde kompozisyon içinde sadece önemli olan belirli kısımların aydınlık olması, ışıktan gölgeye hızlı geçişlerin görülmesi, arka planın parçalı olarak derinlik yaratacak biçimde aydınlatılmasıdır (Zettl, 2017, s.42). Rembrandt aydınlatmada içerik ve kompozisyon açısından sahnedeki temayı destekleyen alanların aydınlatılması anlatımın güçlendirilmesini sağlamaktadır (Kılıç, 1995, s.34) bkz. Resim 9.

**Cameo aydınlatma:** Cameo aydınlatma türünde arka alan tamamen karanlık bırakılarak sadece görüntülenen konu aydınlatılır ve konunun ön plana çıkması sağlanır (Zettl, 2017, s.43). Cameo aydınlatma sayesinde nesnenin mekânla ilişkisinden çok nesne ya da kişi özellikleri önem kazanmaktadır ve gölgeler sadece aydınlatılan nesnenin üzerinde hissedilebildiğinden kompozisyon içindeki diğer bütün alanlar karanlık kalmaktadır (Kılıç, 1995, s.35). Rembrandt aydınlatmayla kıyaslandığında Cameo aydınlatmada aydınlık-karanlık zıtlığı daha fazladır; bkz. Resim 10.

**Silüet aydınlatma:** Silüet aydınlatma, fonun aydınlatıldığı ve konunun karanlık kaldığı aydınlatma biçimidir. Kılıç'ın tanımına göre Silüet aydınlatmada nesne, aydınlık arka alan önünde karanlık bir leke olarak belirmektedir (1995, s.35) Sonuç görüntü üzerinden kıyaslama yaptığımızda Cameo aydınlatmanın tam tersidir diyebiliriz. Vardar, Silüet aydınlatmanın, Chiaroscuro aydınlatma türleri içinde aydınlık-karanlık zıtlığının en keskin şekilde vurgulandığı aydınlatma türü olduğunu dile getirmektedir (2012, s.57) bkz. Resim 11.

### ***Aydınlatmanın Atmosfer ve Duygu Üzerindeki Etkisi***

Görüntülerle fikir, duygu ve öyküyü anlatma yükümlülüğünde olan bir yönetmen için izleyicide ilgi uyandırmak ve izleyiciyi kasten hazırlanmış bir dünyaya çekmek başlıca amaçlardandır. Bu noktada önemli olan husus; izleyiciyi 'hazırlanmış' dünyaya çektikten sonra sinema dilinin tüm unsurlarıyla birlikte izleyici üzerindeki etkiyi devam ettirmektir. Bu süreç içerisinde yönetmen tarafından iletilmek istenen enformasyonun yerine ulaşması gerekir. Bu iletim sürecinde ışık gerek atmosfer, dolayısıyla duygu oluşturmada ve gerek kompozisyon içinde gözü yönlendirmede birçok görev üstlenir. Vardar, aydınlatmanın estetik amaçları, psikolojik algıya etkisi ve atmosfer oluşturma yetkinliği üzerine şunları söyler:

Teknik olmayan ya da estetik aydınlatmanın amacı şu ilkelere dayanır: biçim ve boyutu göstermek, gerçek ya da gerçek dışının yanılması yaratmak ve psikolojik ortamı sezdirmek. Bu sahnelemenin, kendine özgü zaman ve mekanıyla ilişkilidir. Örneğin; uzun gölgeler akşamüstü veya sabah erken saatleri akla getirir, sert, parlak ışık, dış çekimdeki gün ışığını kanıtlar. Aralıklı olarak, panjurları kapalı karanlık bir motel odasından yapıp sönen ışık hızlıca ne tür bir mekân olduğu hakkında ipucu verebilir.

Penceresiz bir iç mekânda, oldukça parlak yapılmış bir aydınlatma, dışarda gündüz olduğuna ilişkin bir izlenim yaratır. Fakat, aynı iç mekânda zayıf bir anahtar ışık aydınlatması (seçilmiş aydınlatma ve her yerde düşük ışık seviyesi) geceyi akla getirir. Mantiğa aykırı ya da özel efekt aydınlatmaları gerçekdışını yaratabilir (2012, s.48)

Aydınlatmanın, kompozisyon içinde seyircinin gözünü, yönetmenin istediği noktaya taşıması ve yönlendirebilmesi özelliği de bulunmaktadır.

Göz, doğası gereği kompozisyon içindeki aydınlık alanlara yöneldiğinden aydınlatma, izleyicinin nereye bakması gerektiğini yönlendirme hususunda da söz sahibidir. Bunun yanında izleyiciye günün hangi zamanında ve hangi mevsimde bulunduğu konusunda ipuçları verir. Işığın bir nesneye ya da yüze gelme açısı, o nesne ya da yüzün, biçim ve doku özellikleri bakımından görünme şeklini de etkiler. (Ascher ve Pincus, 2012, s.234)

Sinemanın duygu paleti, ışık sayesinde görüntüye yansıtılabilmektedir ve en basit ifadeyle; karanlık sahneler gizem, tehlike, romantizm, ya da hüznün hissi uyandırabilirken, aydınlık sahneler; neşe, ıssızlık, ihtişam gibi hisler uyandırabilmektedir (Douglass, Harnden, 1996, s.76). Aydınlatma ve atmosfer oluşturma adı altında birçok akademik tanım yapmak ve kaynaklara göz atmak mümkündür fakat konunun tam olarak kavranması veya anlaşılmasını sağlayacak en etkili yol; açıklayıcı bir görsele başvurarak hikaye-görüntü birlikteliğine katkı sağlayan sinematografik altmetri örneklemek olacaktır. *Blade Runner* (1982) filminden verilebilecek bir örnekle bu düşünce açığa kavuşturulabilir: Blain Brown, Resim 12'deki *Blade Runner* filminden alınan kare üzerine; bıçak gibi keskin ışık huzmelerinin ve penceredeki demir çubukların silüetinin, adamın üstün teknoloji dünyasında kaçışı olmayan bir kapana kısılmışlığını hemen aktardığı okumasını yapar (2014, s.8). *Schindler's List* (1993) filminden verilebilecek diğer bir örnekte ise; Resim 13'teki kare, Alman generalin, Oskar Schindler ile, bir tren dolusu insanın hayatı üzerine pazarlık yaptığı bir sahneden alınmıştır. Generalin yüzünün çoğunun gölgeyle kapatılması, gözlerinin neredeyse görünememesi, sahneye bir gizem, tekinsizlik duygusu katmış ve generale de nasıl davranacağı öngörülemeyen bir karakter izlenimi kazandırmıştır. Aydınlatmanın, atmosfer yaratmak ve izleyiciye duygusal birtakım ön fikirler sunabilmek konusunda önemi büyüktür.

## Amaç ve Yöntem

Bu çalışmanın amacı bir sahnenin aydınlatma özelliklerini teknik olarak açıklarken aydınlatmanın aynı zamanda ilgili sahnenin içerik ve anlatı bütünlüğüne nasıl katkı sunduğunu betimlemektir. *Kış Uykusu* örneği üzerinden yapılan analizlerde şu soruların cevapları aranmıştır:

1. Seçilen sahnelerde hangi aydınlatma yöntemleri kullanılmıştır?
2. Kullanılan aydınlatma yöntemleri dramatik yapı bağlamında oluşturulmak istenen duyguyla tutarlı mıdır?
3. Kullanılan aydınlatma yöntemleri sahnenin duygu ve fikir ve kompozisyon boyutuna ne tür katkılar sağlamaktadır?

Çalışma çerçevesinde belirlenen sorunsal kapsamında Türk Sinemasının anlatım olanaklarını ileri düzeyde temsil ettiği varsayılan '67. Cannes Film Festivali Altın Palmiye Ödülü' sahibi "*Kış Uykusu*" filmi örnek olarak seçilmiştir. İncelenecek sahnelerin sınırlamasında hikâye bağlamında karakterlerin aralarındaki gerilim nedeniyle duygu yoğunluğunu ön plana çıkardığı varsayımından hareketle 'Nihal' ve 'Aydın' karakterlerinin bir arada bulunduğu iç mekân sahneleri tercih edilmiştir. İç mekân sahnelerin tercih edilme sebebi ise aydınlatma tasarımının iç mekânlarda daha yoğun kullanıldığı varsayımından kaynaklanmaktadır. 'Nihal' ve 'Aydın' karakterlerinin bulunduğu iç mekân sahneleri harflerle sınıflandırılmış, filmin süresi içinde nerede yer aldığı belirtilmiş, içerikleri ve duygu durumları betimlenmiş, kullanılan teknikler, aydınlatma biçimleri, ışığın niteliği ve renk ısısı gibi değişkenler baz alınarak belirtilmiştir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemi tercih edilmiş olup betimsel analiz yapılmıştır. Sinemada aydınlatma konusu kapsamında temel kategoriler belirlenmiş olup kategorisel içerik analizi gerçekleştirilmiştir. Kategoriler aydınlatmanın iki ana başlığına göre belirlenip daha sonra kendi içinde alt başlıklara ayrılmıştır. Ayrıca, ışığın niteliği ve renk ısısı da iki alt başlıkta ele alınmıştır. Çalışma kapsamında ele alınan sahneler; ışığın niteliği, ışığın renk ısısı, aydınlatma biçimi öğeleri kapsamında analiz edilmiştir. Tartışma ve sonuç başlığında sahnelerdeki aydınlatmanın, sahnenin dramatik yapıyla ilişkisi ve sahneye, dolayısıyla filme kattığı anlam üzerinde durulmuştur.

### *Kategoriler*

Aydınlatmada İki Ana Başlık:

1- Temel Aydınlatma

2- Chiaroscuro Aydınlatma

Chiaroscuro Aydınlatma'nın Alt Başlıkları

- Rembrandt
- Cameo
- Silüet

Işığın Niteliği:

- Sert
- Yumuşak

Işığın Renk Isısı:

- Sıcak
- Soğuk

### **Bulgular**

Film, anlatı yapısı bakımından 'Nihal' ve 'Aydın' karakterlerinin aralarındaki gerilim ekseninde kurulmuş olmasından dolayı bu iki karakterin bir araya geldiği sahneler duygu yoğunluğu bakımından en yüksek değere sahip sahneler olarak varsayılmış ve iç mekanda aydınlatma tasarımının yoğun olarak kullanıldığı varsayımıyla bu iki karakterin bulunduğu iç mekân sahneleri tercih edilmiştir. Belirlenen kategoriler kapsamında film içinde 'Aydın' ve 'Nihal' karakterlerinin bir arada bulunduğu iç mekan sahneleri aydınlatma ögesi yönünden incelenmiş ve filmdeki karakterlere nasıl uygulandığı ortaya konulmuştur.

#### *Sahne A (00.29.30)*

Aydın'la Suavi, Aydın'ın çalışma odasında sohbet etmektedirler. Aydın bir köyde Halk Eğitim Merkezi'nde çalışan bir kızın yardım isteği için yazdığı mektuptan bahseder. 'Samimi mi anlayamadım' diyerek Suavi'nin fikrini sorar. Sonrasında, 'aslında Nihal de böyle yardım işlerini çok sever onu da çağırsak mı acaba' diyerek Nihal'i çağırır. Nihal gelir. Aydın mektubu ona da okumak ister ve asıl niyeti açığa çıkar. Aydın aslında Nihal'e fikrini sor-

ma derdinde değildir. Nihal'in mektuptan haberi olmasını ve genç bir kadının kendisine yazdığı övgüleri duymasını istemektedir. Aydın'ın düşüncükleriyle söyledikleri arasında bir tutarlılık yoktur ve söylediklerinde dürüst değildir.



Resim 14 (Kış Uykusu, 2014)

**Karakter:** Aydın

**İşğın Niteliği:** Sert ışık

**İşğın Renk Isısı:** Kişinin yüzünde baskın gün ışığı, duvarlarda sıcak ışık

**Aydınlatma Biçimi:** Rembrandt Aydınlatma

Bkz. Resim 14



Resim 15 (Kış Uykusu, 2014).

**Karakter:** Nihal

**İşğın Niteliği:** Sert ışık

**İşğın Renk Isısı:** Kişinin yüzünün ve duvarın yarısı soğuk gün ışığı, yarısı sıcak ışık

**Aydınlatma Biçimi:** Rembrandt Aydınlatma

Bkz. Resim 15



Resim 16 (Kış Uykusu, 2014).

**Karakter:** Suavi

**Işığın Niteliği:** Sert ışık

**Işığın Renk Isısı:** Kişinin yüzünde sıcak ışık, başının arkası ve saçları soğuk gün ışığı

**Aydınlatma Biçimi:** Rembrandt Aydınlatma

Bkz. Resim 16

Sahne A'da Aydın'ın düşündükleriyle söyledikleri arasındaki tutarsızlığı desteklemek için aydınlatmadan da yardım alınmış ve Aydın'ın yüz aydınlatması 'tungsten'e göre daha soğuk renk ısısına sahip olan gün ışığıyla yapılmıştır; bkz. Resim 14. Sahnede Chiaroscuro aydınlatmanın altında yer alan Rembrandt aydınlatma kullanılmış olup, masa lambasının sıcak renk ısısıyla aydınlanan masanın yarısı, sandalye ve duvara karşın, soğuk renk ısısına sahip gün ışığıyla aydınlanan Aydın'ın yüzü ve odanın diğer yarısı, Aydın'ın görünürde söyledikleri ve asıl niyeti arasındaki kontrast ve tutarsızlıklara kompozisyon boyutunda destekleyici bir zemin oluşturur.

Nihal'in Aydın'a karşı olan soğukluğu ve Suavi'nin yanında bunu dışarı vurmak istememesi sebebiyle yüzünün Aydın'a bakan ve gerçek duygularını temsil eden yanı sıcak renk ısısına sahip bir ışıkla aydınlatılmış, Suavi'ye bakan ve gerçek duygularını bastırmaya çalıştığı dürüst olmayan tarafı ise soğuk renklere sahip pencereden geldiği varsayımıyla gerekçelendirilmiş 'gün ışığıyla' aydınlatılmıştır. İlgili görsel Resim 15'te verilmiştir.

Suavi bu gizli çekişmenin dışındadır ve her şeyden habersiz bir şekilde sohbet içinde gerçek duygu ve düşüncelerini dışa vurduğundan yüzü sıcak renk ısısına sahip bir ışıkla aydınlatılmıştır. Aydın ve Nihal'in ondan gizledikleri gerçek duygu ve düşünceleri Suavi bilmemektedir, bu yönüyle Sua-



vi'nin göremeyeceği şekilde başının arkasına vuran ve pencereden gelen soğuk gün ışığı Suavi'nin hissedemediği ve ona sunulan dürüst olmayan duyguları simgeler bir halde verilmiş olabilir. İlgili görsel Resim 16'da verilmiştir. Sahnenin genelinde öne çıkan sert ışık özelliği, Aydın ve Nihal arasında sahne içinde yaşanan tekinsiz ve gerilimli havayı destekleyici niteliktedir.

### **Sahne B (00.51.51)**

Aydın, Nihal ve Necla kahvaltı masasında sohbet etmektedirler. Necla 'kötülüğe karşı koymamak' üzerine bir fikir öne atmıştır. Bu fikir görünürde Necla'nın felsefi bir tartışma olarak ortaya attığı bir düşünce gibi gelse de işin özünde Necla'nın ayrıldığı kocasına geri dönmek için bir bahane arama yöntemidir ve konuştuklarıyla gerçekte düşündükleri farklıdır. Kahvaltıda ki sohbet gerçek duyguları ifade etmeyen bu düşünce üzerinden yürümektedir, Nihal bu sohbette her şeyden habersiz görünmektedir.



*Resim 17 (Kış Uykusu, 2014).*

**Karakter:** Aydın, Nihal, Necla

**Işığın Niteliği:** Yumuşak ışık

**Işığın Renk Isısı:** Kişilerin yüzlerinde ve ortamda soğuk gün ışığı

**Aydınlatma Biçimi:** Rembrandt Aydınlatma

Bkz. Resim 17 (00.53.53)

Nihal, sırf Aydın'ın düşüncelerine katılmış olmamak için tartışmada, Aydın'ın düşüncelerine karşı taraflı durmaktadır ve Necla'yla arasında geçen

sonraki bir sahnede (zaman kodu: 01.08.48) görülebileceği üzere savunduğu düşünceler gerçek düşüncelerini yansıtmamaktadır.



*Resim 18 (Kış Uykusu, 2014).*

**Karakter:** Nihal

**Işığın Niteliği:** Yumuşak ışık

**Işığın Renk Isısı:** Arkada soğuk gün ışığı, kişinin yüzünde hafif sıcak ışık

**Aydınlatma Biçimi:** Temel Aydınlatma

Bkz. Resim 18

Sahne B'de sohbette Nihal her şeyden habersiz görünmektedir ve yüz aydınlatması tepe lambasından geldiği gerekçelendirilen hafif sıcak bir gün ışığı renk ısısına sahiptir, bunun yanında Aydın ve Necla pencereden geldiği görülen gerekçeli gün ışığıyla aydınlatılmaktadır. Necla'nın gerçek duygularını ifade etmediği bu sohbet ortamı soğuk gün ışığı hakimiyetinde sürmektedir; bu yolla Necla'nın gerçek duygularını ifade etmekteki samimiyetsizliği aydınlatmayla da desteklenmiştir. Bkz. Resim 17. Yine aynı sahnenin filme göre 00.53.53 zaman kodunda başlayan kısmında Nihal, sırf Aydın'ın düşüncelerine katılmış olmamak için tartışmada Aydın'ın düşüncelerine karşı tarafı durmaktadır ve Necla'yla arasında geçen sonraki bir sahnede (01.08.48) görülebileceği üzere savunduğu düşünceler gerçek düşüncelerini yansıtmamaktadır. Bu tutarsızlık Nihal'in arkasındaki duvarın sıcak bir renk ısısına sahip şekilde aydınlatılması fakat pencere tarafının ise soğuk gün ışığı renk ısısında aydınlatılmasıyla bir karşıtlık yaratılarak aydınlatmayla da desteklenmiştir. Nihal, masadaki muhabbetin gerçek niyetinden bihaber olması sebebiyle Nihal'in yüz aydınlatmasının görece sıcak gün ışığı renk ısısında ve yumuşak ışık özelliğinde olması tutarlı görünmektedir. Bkz. Resim 18

**Sahne C (01.44.53)**

Nihal bir yardım toplantısı düzenlemektedir ve birçok kişi bu toplantı için evdedir. Aydın da sonradan gelir katılır fakat Nihal, Aydın'ın katılmasını istememektedir ve bir bahaneyle Aydın'ı mutfığa çağırıp bu toplantının özel bir toplantı olduğunu söyleyerek Aydın'dan gitmesini ister. Nihal'in, isteğinin toplantıyla hiçbir ilgisi yoktur; tek sebep Aydın'ın orada olmasını istememesidir ve bu bakımdan Aydın'a karşı tam olarak dürüst değildir. Bu yönüyle Nihal, Aydın'ın gitmesini istemekte samimidir fakat asıl düşüncesini ifade etmemektedir.



*Resim 19 (Kış Uykusu, 2014).*

**Karakter:** Nihal

**Işığın Niteliği:** Yumuşak ışık

**Işığın Renk Isısı:** Arkada ve kişinin saçlarında soğuk gün ışığı, kişinin yüzünde hafif sıcak ışık

**Aydınlatma Biçimi:** Rembrandt Aydınlatma

Bkz. Resim 19



*Resim 20 (Kış Uykusu, 2014).*

**Karakter:** Nihal, Aydın

**Işığın Niteliği:** Yumuşak ışık

**Işığın Renk Isısı:** Hafif sıcak ışık

**Aydınlatma Biçimi:** Rembrandt Aydınlatma

Bkz. Resim 20

Sahne C'deki Nihal'in, Aydın'ın gitmesini istemekte samimi olması fakat isteğinin asıl sebebini açıklamaması da aydınlatma ile desteklenmiştir. Nihal'in dürüst olmamasını destekleyen bir biçimde; Nihal'in arkasındaki mutfak duvarı ve saçı soğuk renk ısısındaki gün ışığıyla aydınlatılırken, Nihal'in, Aydın'ın gitmesini istemekte samimi olması bakımından yüz aydınlatması sıcak renk ısısındaki gün ışığıyla yapılmıştır. Bkz. Resim 19. Nihal'in bir bahaneyle de olsa Aydın'a git demesi ve gerçek isteğinin bu olması sebebiyle genel aydınlatma tam olarak gün ışığı soğukluğunda değil, gerçekleri de su yüzüne çıkarır oranda biraz ısıtılmıştır. Atmosfer açısından Nihal'le Aydın arasındaki konuşmayı toplantıdakilerin duymaması gerekmektedir ve bu gizliliği pekiştirir biçimde loş, yumuşak ışık özelliğinin öne çıktığı, saklayıcı bir Rembrandt aydınlatma biçimi tercih edilmiştir. Bkz. Resim 20.

### **Sahne D (01.51.05)**

Nihal ve Aydın arasında yardım toplantısıyla ilgili bir tartışma yaşanmaktadır. Nihal bir ara Aydın'ı, terk edip İstanbul'a gitmekle tehdit eder fakat bu sadece tehdittir ve Aydın'ın parası olmadan hayatını idame ettiremeyeceğini kendisi de bilmektedir. Bu durumda sözlerinde dürüst değildir.



*Resim 21 (Kış Uykusu, 2014).*

**Karakter:** Nihal

**İşığın Niteliği:** Sert ışık

**İşığın Renk Isısı:** Soğuk gün ışığı

**Aydınlatma Biçimi:** Rembrandt Aydınlatma

Bkz. Resim 21



*Resim 22 (Kış Uykusu, 2014).*

**Karakter:** Aydın

**İşığın Niteliği:** Sert ışık

**İşığın Renk Isısı:** Soğuk gün ışığı

**Aydınlatma Biçimi:** Rembrandt Aydınlatma

Bkz. Resim 22



*Resim 23 (Kış Uykusu, 2014).*

**Karakter:** Aydın

**Işığın Niteliği:** Sert ışık

**Işığın Renk Isısı:** Soğuk gün ışığı

**Aydınlatma Biçimi:** Rembrandt Aydınlatma

Bkz. Resim 23

Sahne D’de Nihal’in dürüst olmayan ve farklı gerçekleri içinde barındıran sözleri ve gitmek tehdidi üzerine kurulan bu sohbette sahne, durumla uyumlu olarak ışık-gölge, görünen-gizlenen birlikteliğiyle Rembrandt aydınlatma biçimine uygun aydınlatılmıştır. Kişi ve ortam aydınlatmalarında kişilerin dürüst olmayan davranışlarını atmosfer olarak da destekleyecek nitelikteki soğuk gün ışığı renk ısısı tercih edilerek ikili arasında geçen samimi olmayan bu tartışma ışıkla da desteklenmiştir. Bkz. Resim 21 ve 22. Aynı sahnenin filme göre 02.00.04 zaman kodunda Aydın, yardım kampanyasındaki muhasebe işlerine yardım etmek istediğini söyler fakat asıl amacı Nihal’i kontrol etmek ve Nihal’in gözünde yitirmiş olduğu değerini, bilgi ve tecrübesini Nihal’e dayatarak kazanmaya çalışmaktır. Bu sahnede de Rembrandt aydınlatmadan yararlanılmıştır. Sahne ve kişi aydınlatmalarında renk ısısı olarak ‘tungsten’e göre daha soğuk olan gün ışığı tercih edilmiş ve kişiler arasında geçen konuşmada hiçbir sözün söylendiği anlamını taşıması, hep altında başka şeyler yatması ve samimi olmaması duygusu ışıkla da desteklenmiştir. Bkz. Resim 23. Sert ışık özelliğinin ağırlıkta olduğu ışık özelliğinin sahnedeki kullanımı; Nihal ve Aydın arasındaki inişli çıkışlı ve gerilimli atmosferi desteklemektedir.

**Sahne E (02.06.13)**

Aydın, Nihal'in yardım toplantılarıyla ilgili belgelerini incelemekten vazgeçmiştir ve belgelerin bulunduğu dosyaları vermek üzere Nihal'in odasına gelir. Belgeleri incelemekten vazgeçtiğini, bu işe hiç karışmayacağını ve ertesi gün de İstanbul'a gideceğini söyler. Nihal koltukta uzanmış ağlamaktadır ve duygularını saklamamaktadır, bu noktadan sonra Aydın da aralarındaki sorunlarla ilgili duygu ve düşüncelerini dürüst bir şekilde açıklamaya başlar.



*Resim 24 (Kış Uykusu, 2014).*

**Karakter:** Nihal

**İşığın Niteliği:** Yumuşak ışık ve sert ışık

**İşığın Renk Isısı:** Sıcak ışık

**Aydınlatma Biçimi:** Rembrandt Aydınlatma

Bkz. Resim 24



*Resim 25 (Kış Uykusu, 2014).*

**Karakter:** Aydın

**Işığın Niteliği:** Yumuşak ışık ve sert ışık

**Işığın Renk Isısı:** Sıcak ışık

**Aydınlatma Biçimi:** Rembrandt Aydınlatma

Bkz. Resim 25



*Resim 26 (Kış Uykusu, 2014).*

**Karakter:** Aydın

**Işığın Niteliği:** Sert ışık

**Işığın Renk Isısı:** Sıcak ışık

**Aydınlatma Biçimi:** Rembrandt Aydınlatma

Bkz. Resim 26



*Resim 27 (Kış Uykusu, 2014).*

**Karakter:** Nihal

**Işığın Niteliği:** Yumuşak ışık ve sert ışık

**Işığın Renk Isısı:** Sıcak ışık

**Aydınlatma Biçimi:** Rembrandt Aydınlatma

Bkz. Resim 27



Son örneklem olarak seçilen Sahne E'nin duygu devinimi bağlamındaki yapısının aydınlatmayla olan ilişkisi de tutarlıdır. Sahnenin başlangıcında Nihal odasında uzanmış ağlamaktadır. Ateşten geldiği varsayılan gerekçeli sıcak renk ısısına sahip tungsten bir aydınlatmayla oda sıcak bir atmosfere bürünmüştür ve Nihal'in kendini saklamadan gerçek duygularını açığa vurması sıcak renk ısısındaki yüz aydınlatmasıyla da desteklenmiştir bkz. Resim 24. Aydın odaya girip de gideceğini söylediğinde bu atmosfer onu da sarmalar (bkz. Resim 25) çünkü bu Nihal'ininki gibi bir tehdit değildir, gidecektir ve samimidir. Belki Nihal'den 'gitme' demesini beklemektedir fakat Nihal'in susması da bir nevi Nihal'in dürüst olması anlamındadır. Bu açıdan bakıldığında Rembrandt aydınlatma biçiminde yapılmış olan aydınlatmada, sıcak tungsten renk ısısından faydalanılmış olması kişilerin duyguları ve söylediklerinde dürüst olması bakımından tutarlıdır.

Aynı sahnenin filme göre 02.07.13 zaman kodunda Aydın, gerçek düşüncelerini Nihal'le paylaşmaktadır: "Yani demek ki sana karşı suçlu olduğumu düşünüyorsun. Onun için şimdi, soğukkanlılığını yitirmeden, kısa kısa cümlelerle, benim anlayabileceğim bir şekilde, ne bakımdan suçlu olduğumu söyleyebilir misin bana lütfen? Nasıl bir suçmuş ki bu? Ben sana naptım? Ha diyeceksin ki belki ben gencim, güzelim, yaşamak istiyorum. Ben sana göre daha yaşlıyım bunun için nefret ediyorsun benden, bunlar mı benim suçum? Seninle zorla evlenmiş değilim, özgürlüğünü de kısıtlamadım." Bu sözlerde söylenilenden fazlasını ifade eden bir ima yoktur ve bu sebeple Aydın samimi ve duygularını dürüst bir şekilde ifade etmektedir. Bu sebeple sahnedeki aydınlatma; Aydın'ın samimi ve dürüst tavrını, sıcak renk ısısı ve Rembrandt aydınlatma biçimiyle duygu olarak desteklemektedir. Aydın'ın yüzünün yarısı sıcak bir ışıkla aydınlanmışken sözleri ve dile getirdiği duyguları gerçektir, yüzünün yarısını gölgeye saklamıştır ve bu ışık oyunu, Aydın'ın gizemli bıraktığı, göstermediği duygularını açığa vuruyormuş hissini sinematografik olarak da desteklemiştir. Bkz. Resim 26.

Aynı sahnenin filme göre 02.10.20 zaman kodunda Nihal, Aydın'a karşı olan gerçek düşüncelerini açıklamaktadır: "Aslında iyi öğrenim görmüş, dürüst, hak gözeten, adil bir insansın yani genel olarak böyle olduğun söylenebilir buna diyecek bir şey yok; ancak yeri geldiğinde bu erdemlerinle insanı boğan, ezen, küçük düşüren, aşağılayan bir hava taşıyorsun. Bu dürüst düşünme tarzınla bütün dünyadan nefret ediyor gibisin." Bu sözler ve devamındakiler Nihal'in ima etmeden, düşündüğünü direkt olarak söyle-

diği samimi sözleridir ve buna uygun olarak da ateşten geldiğine gerekçelendirilen sıcak renk ısısındaki Rembrandt aydınlatmayla atmosfer ve içerik desteklenmiştir. Bkz. Resim 27.

Sahne genelinde görülen yumuşak yüz hatları ve bununla birlikte yüzlerde yer yer görülen sert ışıktan kaynaklı aynasal yansımalar; sert ve yumuşak ışığın birlikte kullanıldığı bilgisini vermektedir. Bu ağırlıklı birlikte kullanım, sahnedeki kırılğan, samimi fakat bir o kadar da şiddetli tartışmayı destekler niteliktedir.

### **Tartışma Ve Sonuç**

Bulgular sonucunda oluşturulan aydınlatmanın teknik analizini içeren tabloya (Tablo 1) bakıldığında seçilen sahnelerde Rembrandt aydınlatmanın baskın bir şekilde tercih edildiği görülmektedir. Seçilen sahneler dışında filmin bütün iç sahnelerinde bu aydınlatma biçimi hakimdir. Duygusal gerilimlerin yüksek olduğu ve uzun diyalog sahnelerine dayalı olan bir filmde Rembrandt aydınlatmanın beklenen bir yaklaşım olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Çalışmanın ortaya koyduğu bulguların analizinde sahnelerin öncelikle aydınlatma biçimleri göz önünde tutulmuş ve sonrasında renk ısısının, kişilerin davranışlarıyla, duygularını ya da düşüncelerini açıklarken dürüst olup olmadıklarıyla ilişkisi üzerinde durularak inceleme yapılmıştır. Bu incelemelerde fark edilmiştir ki; tungsten ve türevleri sıcak renk ısıları genellikle karakterlerin söyledikleri ve hissettiklerinin tutarlı olduğu, dürüst davrandıkları durumlarda tercih edilmiştir, bunun yanında gün ışığı ve türevleri soğuk renk ısıları; karakterlerin düşündükleriyle söylediklerinin tutarsız olduğu ve dürüst davranmadıkları sahnelerde/planlarda tercih edilmiştir. Filmin iki ana karakteri olan Aydın ve Nihal'in aralarındaki çatışma ve duygu yoğunluğu göz önünde tutularak, iki karakterin iç mekân sahneleriyle sınırlandırılmış sahnelerin seçildiği çalışmada genellikle, Chiaroscuro aydınlatmanın altında yer alan ve ışık gölge uyumundan güç alan Rembrandt aydınlatma biçimi kullanıldığı görülmüştür. Bu aydınlatma biçimi hem film içinde çoğu sahnede düşündükleriyle söyledikleri tutarsız olan karakterlerin gizemliliklerini pekiştirmiş hem de filmin düşünsel atmosferini görselleştirmekte fayda sağlamıştır.

Film içinde duyumsatılmak istenen atmosfer ve düşünceyle aydınlatma biçiminin tutarlı olduğu gözlemlenmiştir ve kullanılan aydınlatma biçimleri filmin kompozisyon unsurunu zenginleştirmiş, teknik gerekliliğinin yanında estetik bir öğe olarak da etkin rol oynamıştır. Tüm bu bilgiler ışığında da Nuri Bilge Ceylan Sinemasında sinema dilinin bir öğesi olarak aydınlatmanın, en az senaryo, kurgu, mizansen kadar değerli bir öğe olduğu ve bir anlatım aracı olarak kullanıldığı, bilimsel veriler ışığında söylenebilir.

Çalışma, bir araştırma çıktısı olarak; Rembrandt aydınlatmanın da dahil olduğu Chiaroscuro aydınlatma biçiminin, yönetmenler ve görüntü yönetmenleri tarafından özellikle iç mekânlarda duygu yoğunluğunu taşıyan bir biçim olarak tercih edildiğini ortaya koymaktadır. Bordwell ve Thompson da Film Sanatı: Bir Giriş (2012) isimli çalışmalarında Chiaroscuro aydınlatmanın genellikle hüznü, kasvetli, gizemli sahnelerde kullanıldığını örneklerle vurgulamaktadırlar. Zettl da Sight Sound Motion Applied Media Aesthetics (2017) isimli çalışmasında Chiaroscuro aydınlatma biçiminin duygusallık ve yoğunluk etkisini ortaya koyar.

Kış Uykusu başta Çehov, Shakespeare, Voltaire metinlerinden (kimi zaman bütün olarak) yapılan alıntılara dayalı uzun diyalog sahnelerine sahip bir filmidir. Bu senaryo yapı tercihi üzerine yapılan tartışmalar başka bir çalışmanın konusudur ancak yaptığımız analizler göstermektedir ki bu metinlerin duygu deviniminin sinematografinin ana aracı olan aydınlatmayla kurulan ilişkisi son derece tutarlıdır. Filmin görüntü yönetmeni olan Gökhan Tiryaki'nin, Nuri Bilge Ceylan ve başka yönetmenlerle yaptığı çalışmalar karşılaştırıldığında sinematografik bağlamda ortaya çıkan sonucun farklılığı gözle görünürdür. Bunda Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğrafçılık geçmişine dayalı ışık bilgisinin ve kontrolünün rolü önemlidir. Nitekim filmin kamera arkası çekimlerinde Ceylan'ın yeri geldiğinde ışığa da müdahale ederek görüntü yönetimini nasıl yönlendirdiği açıkça görülmektedir. Kış Uykusu'nun içerik, biçim sentezli sinematografi kullanımının Türk Sineması sinema estetiği için önemli bir sıçrama tahtası olduğu açıktır. Filmin dünyada sinema alanında saygın bir yeri olan 'Altın Palmiye' ödülünü almış olması da bu bütünlüğü destekler niteliktedir.

Aydınlatma üzerine yapılacak akademik çalışmaların teorik olarak üreteceği tartışmalarla film yaratıcılarını yönlendireceği ortadadır. Bu nedenle Türk Sineması aydınlatma estetiğini daha yukarılara taşımak için bu tür çalışmaların detaylandırılarak ilerletilmesi gerekir. Özellikle filmlerin yö-

netmenleri ve görüntü yönetmenleriyle yapılacak olan derinlemesine görüşmeler bu çalışmanın ileriye taşınabilecek noktasıdır. Böylelikle, yapılmış olan betimsel analizle film görüntüsünü oluşturan yaratıcıların niyetleri arasındaki sentez hem teorisyenler hem de uygulayıcılar için yeni tartışmalar açacak, yeni fikirlere öncü olacaktır.

**EXTENDED ABSTRACT**

**The Relationship Between Lighting And Narrative  
In Indoor Scenes Of 'Winter Sleep'**

\*

Fatih Çalışkan - İlkay Nişancı  
*İstanbul University*

In this study, Nuri Bilge Ceylan's film "Winter Sleep" (2014) was chosen as an example of the establishment of the atmosphere through lighting and the use of lighting as a means of expression in Turkish Cinema. It was analyzed via content analysis method that how lighting gets in contact with script and what is the function of lighting on creating emotion and what is the position of lighting on designing a scene and creating a connotation. The aim of this study is to explain the lighting properties of a scene technically and to describe how the lighting contributes to the content and narrative integrity of that scene. The answers to the following questions have been sought in the analyzes made on the "Winter Sleep" sample:

1. Which lighting methods were used in the selected scenes?
2. Are the lighting methods used consistent with the emotion desired to be created in the context of the dramatic structure?
3. What kind of contributions do the lighting methods used to the emotion, idea and composition dimension of the scene?

In the limitation of the scenes to be examined, based on the assumption that the characters emphasize the intensity of emotions due to the tension between them in the context of the story, interior scenes where "Nihal" and "Aydın" characters coexist were preferred. The reason why interior scenes are preferred stems from the assumption that the lighting design is used more intensely in interior scenes. The interior scenes with 'Nihal' and 'Aydın' characters are classified with letters, where the film takes place within the duration of the film, its contents and moods are described, and the techniques used, lighting types, quality of light and color temperature are specified based on variables.

Qualitative research method was preferred in the study and descriptive analysis was performed. Basic categories were determined within the scope of lighting in cinema, and a categorical content analysis was carried out. Categories were determined according to the two main headings of lighting and then divided into subtitles within themselves. In addition, the quality of the light and the color temperature are discussed in two subtitles.

Scenes handled within the scope of the study; the quality of the light, the color temperature of the light, the lighting style were analyzed in terms of elements. When we look at the table (Table 1), which is created as a result of the findings obtained through the analysis and includes the technical analysis of the lighting, it is seen that Rembrandt lighting is preferred in the most of selected scenes. Except for the selected scenes, this lighting style is dominant in all interior scenes of the movie. It would not be wrong to say that Rembrandt lighting is an expected approach in a movie that is based on long dialogue scenes and emotional tension is high.

In the analysis of the findings of the study, firstly the lighting styles of the scenes were taken into consideration and then the analysis was made by focusing on the relationship between the color temperature and the people's behavior, whether they are honest or not when explaining their feelings or thoughts.

It has been noticed in these examinations that; tungsten and its derivatives warm color temperatures are generally preferred in situations where what the characters say and feel is consistent and they act honestly, besides, daylight and its derivatives cold color temperatures; it was preferred in scenes / shots where what the characters think and say is inconsistent and they do not act honestly.

Considering the conflict and emotional intensity between the two main characters of the film, Aydın and Nihal, scenes limited to the interior scenes of the two characters were selected, and it was seen that Rembrandt lighting style was generally used. This lighting style not only reinforced the mysteries of the characters, who were inconsistent with what they thought and do in most scenes in the film, but also helped visualize the mental atmosphere of the film. It was observed that the lighting style was consistent with the atmosphere and thought that were desired to be make felt in the film, and the lighting styles used enriched the composition element of the film and played an active role as an aesthetic element besides its technical necessity.

In the light of all this information, it can be said in the light of scientific data that lighting as an element of the language of cinema in Nuri Bilge Ceylan Cinema is at least as valuable as scenario, editing, mise-en-scene and it is used as a means of expression.

As a research output the study reveals that the Chiaroscuro lighting style is preferred by directors and cinematographers as a form that conveys the intensity of emotion, especially in interior scenes. In their work titled *Film Art: An Introduction* (2012), Bordwell and Thompson also emphasize that Chiaroscuro lighting is often used in sad, gloomy and mysterious scenes. Zettl also reveals the sensuality and intensity effect of Chiaroscuro lighting style in his work named *Sight Sound Motion Applied Media Aesthetics* (2017). 'Winter Sleep' is a film with long scenes of dialogue based on excerpts made primarily from Chekhov, Shakespeare, Voltaire texts (sometimes whole). The debates on this scenario structure preference are the subject of another study, but our analysis shows that the relationship between the movement of emotions of these texts and lighting, which is the main tool of cinematography, is very consistent. Comparing the works of Gökhan Tiryaki, the director of photography of the film, with Nuri Bilge Ceylan and with other directors, the difference of the result in the cinematographic context is obvious. Nuri Bilge Ceylan's knowledge and control of light based on his photography background plays an important role in this. As a matter of fact, it is clearly seen in the behind-the-scenes shots of the film how Ceylan directs the image management by intervening in the light when necessary.

It is clear that the use of *Winter Sleep's* content-form synthesis cinematography is an important springboard for Turkish Cinema cinema aesthetics. The fact that the film received the 'Golden Palm' award, which has a prestigious place in the field of cinema in the world, supports this integrity. It is obvious that academic studies on lighting will guide film creators with theoretical discussions. For this reason, in order to raise the lighting aesthetics of Turkish Cinema, such studies should be carried forward in detail. In-depth interviews with the directors of the films and cinematographers in particular are the point where this work can be carried forward. In this way, the synthesis between the descriptive analysis and the intentions of the creators who create the image of the film will open new discussions and lead to new ideas for both theorists and practitioners.

## Kaynakça / References

- Algan, E. (1996). *Görüntü yönetmenliği ve görüntü yönetmenine özgü biçimin sinematografik yapıta yansımaları*. Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Arena, S. (2013). *Lighting for digital photography: From snapshots to great shots*. San Francisco: Peachpit Press.
- Ascher, S. ve Pincus, E. (2012). *The filmmaker's handbook: A comprehensive guide for the digital age*. London: Penguin Books.
- Bayrak, T. (2015). *Türk Sinemasında mekan yaklaşımı: Yılmaz Güney'in "Yol" ve Nuri Bilge Ceylan'ın "Kış Uykusu" filmlerinin mekansal çözümlemesi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bayram, F. (2009). Işık ve aydınlatma: Işığın televizyon ve sinemada işlevsel kullanımı üzerine bir değerlendirme. *Erciyes İletişim Dergisi*, 1(2), 122-131.
- Bilen, M. (2013). *Korku gerilim sinemasında aydınlatma kullanımı ile atmosfer ve duygu yaratımı: Siyah Kuğu film örneği*. Yüksek Lisans Tezi. Maltepe Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2012). *Film sanatı bir giriş* (E. Yılmaz, E.S. Onat, Trans.). Ankara: De Ki Basım Yayım. (Original work published 2010).
- Brown, B. (2010). *Sinema ve videoda ışıklandırma*. Çev. S. Taylaner. İstanbul: Hil Yayınları. (Original work published 2008).
- Brown, B. (2014). *Sinematografi kuram ve uygulama* (S. Taylaner, Trans). İstanbul: Hil Yayınları. (Original work published 2012).
- IMBD. (n.d.). *Cannes 2014*. 9 Ocak 2017 tarihinde <http://www.imdb.com/event/ev0000147/2014> adresinden erişilmiştir.
- Deeley, M. (Yapımcı), Scott R. (Yönetmen). (1982). *Blade Runner* [Sinema Filmi]. California: The Ladd Company.
- Doğru, M. S. (2013). *Sinema yapımlarında görsel eğretilme ve anlatım aracı olarak ışık: Kara Film örneği*. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Douglass, J. S., ve Harnden, G. P. (1996). *The art of technique an aesthetic approach to film and video production*. Needham Heights: Allyn And Bacon.
- Ferncase, R. K. (1995). *Film and video lighting terms and concepts*. Newton: Focal Press.
- Gloman, C., ve LeTourneau, T. (2005). *Placing shadows lighting techniques for video production*. Oxford: Focal Press.
- Hall, B. (2015). *Understanding cinematography*. Wiltshire: The Crowood Press.
- Hurkman, A. V. (2014). *Color correction handbook: Professional techniques for video and cinema*. San Francisco: Peachpit Press.



- Kar Wai, W. (Yapımcı, Yönetmen). (2004). *2046* [Sinema Filmi]. Jet Tone Production.
- Keating P. (2010). *Hollywood lighting from the silent era to film noir*. New York: Columbia University Press.
- Kılıç, L. (1995). *Görüntü estetiği*. İstanbul: Kavram Yayınları.
- Kış Uykusu. (n.d.). *Story*. 9 Kasım 2020 tarihinde <http://www.nuribilgeceylan.com/movies/wintersleep/story.php?mid=3> adresinden erişildi.
- Kış Uykusu. (n.d.). *Credits*. 9 Kasım 2020 tarihinde <http://www.nuribilgeceylan.com/movies/wintersleep/credits.php?mid=4> adresinden erişildi.
- Koca, S. (2011). *Sinematografik görüntünün üretilmesinde görme biçimlerinin rolü ve 2000 sonrası Türk Sineması*. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Lotman, Y. M. (1999). *Sinema estetiğinin sorunları filmin semiotiğine giriş* (O. Özügül, Trans.). Ankara: Öteki Sinema. (Original work published 1973).
- Malkiewicz, K., ve Mullen, M. D. (2005). *Cinematography a guide for filmmakers and film teachers*. New York: Simon & Schuster.
- Mamer, B. (2009). *Film production technique creating the accomplished image*. Belmont: Wadsworth Cengage Learning.
- Özbatur Atakan, Z. ve Yıldırım, M. (Yapımcılar), Ceylan N. B. (Yönetmen). (2014). *Kış Uykusu* [Sinema Filmi]. İstanbul: Zeynofilm.
- Özdemir, V. (2014). *Sinemada görüntü düzenlemesi: Günümüz Türkiye sineması çerçevesinde bir değerlendirme*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Ticaret Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özyazıcı, K. (2019). *Nuri Bilge Ceylan ve yavaş sinema*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Sözen, M. (2013). Sinemada anlam yaratan bir öge olarak ışık tasarımı ve örnek çözümler. *Selçuk İletişim Dergisi*, 7(4), 152-168.
- Spielberg S. (Yapımcı, Yönetmen). (1993). *Schindler's List* [Sinema Filmi]. Amblin Entertainment.
- Sunal, G. (2011). *Sinemada ve televizyonda aydınlatmanın rolü*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şen, Y. M. (1993). *Işığın fotoğrafta estetik araç olarak kullanımı*. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye.
- Uzun, İ. (2014). *Işığın fotoğraf sanatındaki öneminin incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi, Türkiye.

- Vardar, B. (2012). *Sinema ve televizyon görüntüsünün temel öğeleri*. İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Vardar, B. (2014). Aydınlatma. In S. Yıldız (Ed.), *Sinema dili beyaz perdeyi yaratanlar* (217-281). İstanbul: Su Yayınları.
- Yeşildal, A. (1999). *Televizyon-sinema yapımlarında aydınlatma*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Zettl, H. (2017). *Sight sound motion applied media aesthetics*. Boston: Cengage Learning.

## Ekler

### Tablolar

**Tablo 1. Kış Uykusu Filminin Aydınlatma Yönünden Kategorilenmesi**

Sahne	Işığın Niteliği	Işığın Renk Isısı	Aydınlatma Biçimi
Sahne A Resim 14	Sert ışık	Kişinin yüzünde baskın soğuk gün ışığı, duvarlarda sıcak ışık	Rembrandt Aydınlatma
Sahne A Resim 15	Sert ışık	Kişinin yüzünün yansı ve duvarın yansı soğuk gün ışığı, yansı sıcak ışık	Rembrandt Aydınlatma
Sahne A Resim 16	Sert ışık	Kişinin yüzünde sıcak ışık, başının arkası ve saçları soğuk gün ışığı	Rembrandt Aydınlatma
Sahne B Resim 17	Yumuşak ışık	Kişilerin yüzlerinde ve ortamda soğuk gün ışığı	Rembrandt Aydınlatma
Sahne B Resim 18	Yumuşak ışık	Arkada soğuk gün ışığı, kişinin yüzünde hafif sıcak ışık	Temel Aydınlatma
Sahne C Resim 19	Yumuşak ışık	Arkada soğuk gün ışığı, kişinin yüzünde hafif sıcak ışık	Rembrandt Aydınlatma
Sahne C Resim 20	Yumuşak ışık	Hafif sıcak ışık	Rembrandt Aydınlatma
Sahne D Resim 21	Sert ışık	Soğuk gün ışığı	Rembrandt Aydınlatma
Sahne D Resim 22	Sert ışık	Soğuk gün ışığı	Rembrandt Aydınlatma
Sahne D Resim 23	Sert ışık	Soğuk gün ışığı	Rembrandt Aydınlatma
Sahne E Resim 24	Yumuşak ışık Sert ışık	Sıcak ışık	Rembrandt Aydınlatma
Sahne E Resim 25	Yumuşak ışık Sert ışık	Sıcak ışık	Rembrandt Aydınlatma
Sahne E Resim 26	Sert ışık	Sıcak ışık	Rembrandt Aydınlatma
Sahne E Resim 27	Yumuşak ışık Sert ışık	Sıcak ışık	Rembrandt Aydınlatma

*Resimler*



*Resim 1 (Gloman, LeTourneau, 2005, s.134).*



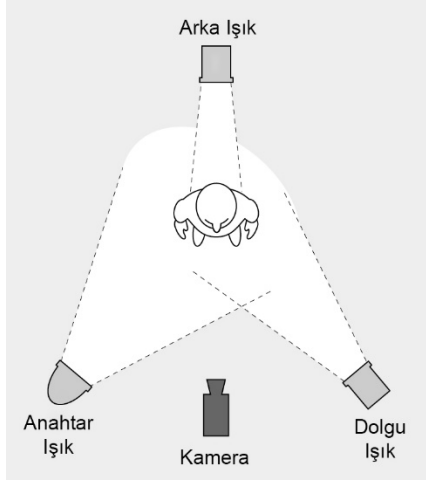
*Resim 2 (Hall, 20155, s.229).*



*Resim 3 (Hurkman, 20145, s.187).*



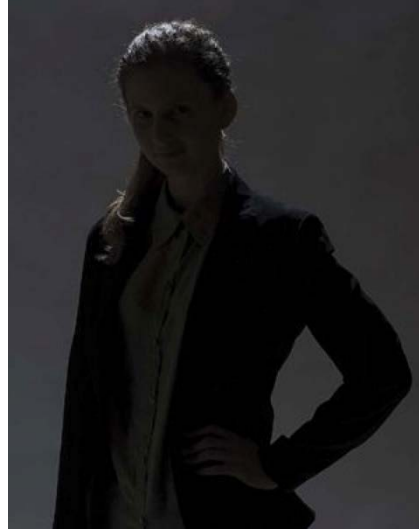
*Resim 4 (Arena, 20135, s.841)*



*Resim 5 (Mamer, 20095, s.253).*



*Resim 6 (Arena, 20135, s.844).*



*Resim 7 (Arena, 20135, s.845).*



*Resim 8 (Arena, 20135, s.841).*



*Resim 9 (2046, 2004)*



*Resim 10 (Zettl, 20175, s.42)*



*Resim 11 (Zettl, 20175, s.46)*



*Resim 12 (Blade Runner, 1982).*



*Resim 13 (Schindler's List, 1993).*

**Kaynakça Bilgisi / Citation Information**

Çalışkan, F. ve Nişancı, İ. (2021). 'Kış Uykusu' filminde iç mekânlarda aydınlatmanın anlatı ile ilişkisi. *OPUS–Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 17(35), 2323-2361. DOI: 10.26466/opus.827726