

## SİNEMADA ANLAM YARATAN BİR ÖĞE OLARAK IŞIK TASARIMI VE ÖRNEK ÇÖZÜMLEMELER

Mustafa Sözen\*

### ÖZET

*Sinema, anlam üretme mecralarından biri olarak oldukça güçlü bir dil yapısına sahiptir ve her film, sahip olduğu metnin anlamını, görselleştirme yöntemleriyle var eder. Sinemada görüntünün oluşturulmasında, doğal ışık kadar aydınlatma da yaşamsal öğelerden biridir, çünkü yönetmen, sinematografinin diğer unsurlarıyla beraber ışık ve aydınlatma üzerinde biçimsel düzenlemeler yaptığı görüntülerle anlamı yaratabilir. Sinemada ışık tasarımının amacı, belli bir aydınlatma düzeyi elde etmek değil, istenilen etkiyi sağlayan estetik bir yapı kurabilmektir. Bilinçli bir tasarım aracılığıyla, korku, üzüntü, sevinç gibi duygular ışık yoluyla anlam bağıntıları içinde örgülenerek seyircilere aktarılır. Bu çalışmada aydınlatmanın sinemada anlam yaratmak için nasıl kullanıldığı ele alınmış; örneklem olarak seçilen üç filmin içerik analizi yöntemiyle anlamsal çözümlemesi yapılmıştır.*

*Anahtar kelimeler: Sinema, ışık, aydınlatma, tasarım, anlatım, dil yetisi, içerik analizi.*

### LIGHTING DESIGN AS A COMPONENT THAT PRODUCES MEANING IN CINEMATOGRAPHY: SOME SAMPLE ANALYSES

### ABSTRACT

*As one of the media which produce meaning, cinema has a considerably potent linguistic structure. Every film reproduces the content of its text through methods of visualization. During the production of image in cinema, artificial lighting is an indispensable element just as naturel lighting because the director is able to create meaning in visual images by conducting formal operations on light and its effects. The objective of lighting design in cinema is not obtaining a certain lighting level but constructing an aesthetic structure which reflects the desired effect. Through a conscious design and light effects, feelings like horror, sorrow and happiness can be represented within a web of meanings. This study analyses the methods of using lighting to create meaning in cinema and presents semantic analyses of three films selected as samples through content analysis method.*

*Keywords: Cinema, light, lighting, design, narrative, language, content analysis.*

### GİRİŞ

Bir görüntü sanatı olan sinema ışıksız düşünülemez, çünkü görüntüyü oluşturan en temel öğe ışığın varlığıdır. Mekânların, nesnelerin veya figürlerin yeterli netlikte görülebilmesi için kameranın belli yoğunluktaki ışığa gereksinimi vardır, ama hemen belirtmek gerekir ki, görüntünün asal olarak oluşturulmasında, ışık teknik bir gereklilik olduğu kadar, aynı zamanda anlatımın estetik boyutunun yaratılmasında kullanılan asal bir öğedir de (Şenyapılı 1998: 91). Bir başka deyişle, sinemada, ışık, aksiyonun görülmesini sağlayan salt aydınlatma işlevinden daha fazlası olduğu; oluşturulmuş anlamlı

bütünler olan sahnelerin etkisinin büyük bölümünün, ışık tasarımının estetik biçimlenişinden geldiği bilinen bir gerçekliktir (Bordwell ve Thompson 2009: 124). Bu nedenledir ki, yönetmenler, yarattıkları görüntüleri, sadece bir şeyleri gösteren imgeler olarak değil de, anlam yüklenmiş imgeler haline dönüştürebildikleri ölçüde sanatçı konumuna yükselebilmektedirler. Burada da en büyük payı ışık tasarımının niteliği almaktadır.

Aydınlatma tasarımıyla estetik ve psikolojik etkiler yaratılabildiği için, gerçek mekânlarda çekim yapılırken bile o mekanların doğal aydınlatmalarına ek olarak yapay ışık kaynakları

\* Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

da kullanılabilir. Bunun genel nedeni, sahnenin duygusunu verecek ışığı tam anlamıyla kontrol altına almaktır. Hatta bazen gündüz gün ışığında yapılan çekimlerin birçoğunda yapay ışık kullanılarak ambiyans ya da psikolojik etki yaratımı elde edilmek istenilebilir.

Ambiyansın resimsel (pictorial) bağlamında yaratımı, ışık tasarımının hangi bağlam içinde ele alınacağıyla doğrudan ilintilidir. Doğal, sembolik, soyut veya dekoratif ışıklandırma tekniklerinin kullanımıyla resmin/ingenin niteliği ve anlamı belirlenmektedir (Millerson 2002: 244). Aydınlatmada ilk öne çıkan 'ışık' ve 'gölge' kavramlarıdır. Çerçeve içindeki daha aydınlık ve daha karanlık alanlar her çekimin bütün kompozisyonun yaratılmasına yardım eder ve böylece belirli nesnelere ve aksiyonlara seyircinin dikkat etmesi sağlanır (Bordwell ve Thompson 2009: 124).

Resimsel ambiyansın yaratımındaki temel belirleyici olan şey, tasarımının nasıl biçimlendirildiğidir. Dolaylı/dolaysız (direkt), sert/yumuşak, olduğu gibi gelen/dağılan, ortam ışığı/belli bir kaynaktan gelen, tesirli (kesin)/sarıcı (sarmalayıcı), serpiştirme/vurucu, dairesel (cismin etrafından)/cepheden, düz/gölgeli, gölgeli/ince (net), modüle edilmiş (ayarlanmış)/sade, dolaylı/direkt odaklanmış/genel, canlı/loş vb. ışık konum ve biçimleri ambiyans yaratımında uygulanabilecek ışıklandırma konumlarından bazılarıdır (Brown 1996:59). Bir başka deyişle tasarım, çeşitli tekniklerle, farklı türdeki ışıkların konumlandırılması ve yönlendirilmesi yoluyla oluşturulur ve onu belirleyen temel öge, filmin ne tür bir anlatıya sahip oluşudur. Komedi, korku ya da romantik tarzdaki filmlerin aydınlatma yöntemleri kuşkusuz ki birbirlerinden farklı olmaktadır (Barnwell 2011: 138). Bu farklılıklar, mizansenin hiçbir bileşeninin, ışığın dramasından daha önemli olmadığını gösteren verilerdir.

## 1. SİNEMADA AYDINLATMA

Sinatografinin asal unsurlarından biri olan aydınlatma tasarımına, hem teknik bir gereklilik hem görsel estetiği elde etmek ve hem de öyküye anlam yaratıcı boyutlar kazandırmak için başvurulduğuna daha önce değinilmişti. Bu anlayış, neredeyse sinema tarihinin ilk dönem-

lerinde bile görülebilir. Örneğin sinema dilinin gelişiminde ilklerin başlangıcını yaratan Griffith, film sanatını 'ışıkla oyun' diye tanımlamış; zıtlaşan, bütünleşen ışık yoğunluklarını, öteki görsel öğelerle bir arada yaratıcı biçimde kullanmıştır. Işık kaynaklarının farklı ışık şiddetleriyle elde edilen aydınlatmadan, bütünleşik görsel bir dünya yaratmanın ne anlama geldiğini gören bu öncü sanatçı, anahtar ışık, alt açılı aydınlatma ve arka aydınlatma uygulamalarının sinemadaki ilk örneklerini vermiştir. Özellikle 'Bir Ulusun Doğuşu/The Birth of a Nation' (1915) filmindeki gece görüntüleri oldukça başarılı ışıklandırma tasarımlarından biridir. Sinema tarihinin ilk gece çekimlerinde top güllerinin karanlıkta gökyüzüne doğru patlayışları, bir balo sırasında sokakta yakılmış şenlik ateşi vb. görüntüler, buldukları sahnelerin gerçekliğini ve duygusal etkinliğini arttıran dönemin çok ötesindeki uygulamalardır (Abisel 1989: 57). Kuşkusuz ki, sinemanın ilk dönem filmlerinde, ışık tasarımlarıyla yaratılan görsel dünyanın başka örnekleri de vardır. Sözelimi Carl Dreyer'ın 'Jeanne Dar'c'ın Tutkusu/Le Passion de Jeanne Dar'c' (1929) filminde kullanılan yakın yüz çekimleri ve Maria Falconetti'nin zindan içerisindeki Tanrıyı bulma ve ağıtsal yakarılarındaki ışık ve gölge oyunları, sinemada görsel ifade gücünü kanıtlayan ışık tasarımlarından bir diğeridir (Abisel 1989: 166).

Aydınlatmanın dramatik ve psikolojik yaratıma getirdiği katkı anlayışı, ilk günden, günümüze değin kesintisiz olarak süregelmektedir.

### 1.1. Çeşitli Örnekler

Filmlerdeki her sahne bir ışık problemidir ve çözümler de ona özgü olarak üretilir. Francis Ford Coppola'nın 'Baba/The Godfather' (1972) filminde mafya ailesi gündelik hayat içinde naturel çağrışımı uyandıracak bir ışıklandırma içinde verilirken, mafya toplantıları az ışıklı ve insan yüzlerinde koyu gölgeler oluşturan bir aydınlatmayla verilir. Stanley Kubric'in 'Barry London' (1975) adlı filmdeki saray salonlarının aydınlatılmasında sadece mum ışığı kullanmış ve sahneler bu şekilde çekilmiştir. Her sekansı barok görseleğe göndermede bulunan anlatı, bu ışıklandırma tasarımıyla seyircisinde şiirsel bir duygulanım yaratmaktadır.

Terrence Malick'in 'O Güzel Günler/Days of Heaven' (1978) filminde, 1900'lü yılların Amerika'sında göçebelik ve fakirlik içinde aç kalmamak için köle gibi çalışan, Bill, Aby ve Linda adlı karakterlerin bir tarlada çalışmaya başlamalarıyla değişen hayatları ve bu süreçte hırslarına yenik düşerek trajik bir sonun parçaları olmaları anlatılmaktadır. Görüntü yönetmeni, bazı sahnelerde duygu-durumları'nı daha iyi yansıtabilmek için gece çekimlerinde gemici fenerlerinin içine güçlü ampuller yerleştirerek çekimi sadece bunlarla yapmıştır ve bu yaratıcı uygulama, filme, 1979 yılı Akademi Ödülleri kapsamında en iyi sinematografi dalında birincilik ödülü getirmiştir. Bir başka örnek yine Francis Ford Coppola'dan verilebilir: 'Kıyamet/Apocalypse Now' (1979) adlı filmde ışığı anlam yaratıcı öge olarak kullanmış, Amerikan askerlerine ait alanları yapay ışıklarla, Vietnamlılara ait olanları ise doğal ışıklarla görüntülenmiştir. Amerikalı askerlerin bulunduğu ortamların sert ışık ve kontrast tonlarla aydınlatılmasıyla onların hegomonik varlıkları ve anlayışları metaforik bir biçimde görselleştirilmiştir.

### **1.2.Bir Aydınlatma Tasarımı Örneği: Doğuştan Yetenekli/The Natural**

Blain Brown, 'Sinematografi' (2008) adlı kitabında, Barry Levinson'un 'Doğuştan Yetenekli/The Natural' (1984) filmine yaptığı ışık çözümlemesini verir. Çözümleme örnek olma bağlamında buraya alınmıştır.

Film, resimsel yönden öylesine bütünleşmiş ve iyi tasarlanmış ki, her sahnesindeki ışıklandırma biçimlenişini, anlatı açısından birer metafor olarak okumak mümkündür. Filmin ilk sahnesinde, hüzünlü ve yaşlı başkarakter bir tren istasyonunda otururken görülür. Belirsiz geleceği ve karanlık, bulanık geçmişini işaret eden bir metaforla, adam yarı ışıkta, yarı gölgededir. Tren gelir ve perdeyi karartır. Adam trene biner.

The Natural, genç ve yetenekli beysbol oyuncusu olan Roy Hobbes'in öyküsünü anlatmaktadır. Roy, bir rastlantı sonucu karşılaştığı gizemli genç bir kadın tarafından mesleğinden koparılır, ama yıllar sonra dönüş yapar ve aynı zamanda yeniden bulduğu gençlik sevgilisiyle de aşka kavuşur. Klasik anlamda iyiyle kötü-

nün hikâyesidir. Bu öyküyü anlatmak için Levinson ve görüntü yönetmeni, çok çeşitli sinemasal ve anlatsal araçlar kullanmışlardır.

Öykü başladığında Roy, enerji dolu gelecek vadeden ve her zaman beyazlar giyen sevgilisi İris'e kara sevdıyla tutkun bir çiftlik delikanlısıdır. Bu bölüm, öğleden sonrasının parlak güneş ışığında çekilmiştir. Doğanın titreşen enerjisini yansıtan görüntülerde hafif bir yumuşatıcı filtre etkisi vardır. Güneş ışığı ile arkadan aydınlanan sahnede her şey sıcak ve altın renginde görünmektedir.

Roy'un babası, kalp krizi sonucu bir ağacın altında can verir ve o gece müthiş bir fırtına patlar: Güçlü şimşek parlamalarıyla parçalanmış mürekkep mavisi bir renk ortama hakim olur. Bir yıldırım ağacı devirir. Roy, devrilen ağacın göbeğinden kendi beysbol sopasını yapar ve üzerine bir şimşek işareti kazır. Bu, en yoğun, en ilkel ve en saf sekliyle doğanın gücünün simgesi gibidir. Beysbol ligindeki büyük takımların birinden davet alan Roy gitmeden önce İris ile son bir kez buluşur. Bir tepenin üzerinde, siluet halinde görünürler. Arkalarındaki deniz mavisi gök, geceyi ve baştan çıkarıcılığa göndermeler yapmaktadır. Bu renk bütünüyle doğaya aykırıdır (mavi filtreyle çekilmiş Amerikan gecesi) ama onların ruhsal durumlarını çok iyi yansıtmaktadır.

Ambardaki sevişme sahnesinde yer yer ay ışığına ve karanlıklara girerler. Işıksızlık burada tehlike işaretleriyle dolu bir zamanı simgeler. Roy, takıma katılmak için trene binerken, her şey biraz kararır. Tek ışık kaynağı olan oldukça küçük tren pencereleri, bol ışık girmesine izin verir ama alt açılı planlar oldukça gölgelidir ve kötücül imalar taşır gibidirler.

Roy'un yaşamına baştan çıkarılmayı ve kötülüğü getiren kadınla tanıştığı sahnede, siyahlı kadın ilk kez sırtı dönük ve gölge halinde görülür. Kötü yaratılışına uygun olarak genellikle ters ışıkla aydınlatılan ya da karanlıklar içinde kalan kadın, sonunda Roy'u otel odasına çağırır, pencereden atlayıp intihar etmeden önce onu vurup yaralayarak beysbol umutlarının sönmesine yol açar.

Roy, on altı yıl sonra New York Knights stad-yumuna geldiğinde, çıkış koridorunda ilerler-

ken bütünüyle karanlıktır. Sonra sahaya girdiğinde, gün ışığına boğulur, çünkü evinde, ait olduğu yerdedir. İlk kez oynama şansının verildiği sahne, önemli simge olacak olan bir görüntüyle, sahanın aydınlatma kuleleriyle başlar. Projektörler sönmüştür ve siyah fırtına bulutları önünde görülen kuleler leke haline dönüşürler. Alacakaranlıktır, geceyle gündüz arasındadır. Topa vururken bir şimşek çakar ve yağmur başlar. Şimşek, ışığın en güçlü şekli, film boyunca yinelenen bir simgedir.

İzleyici, takımın borsa hisselerinin yarısının sahibi olan yargıçla tanışır. Bu iğrenç ve kötü adamın bürosu hep karanlıktır, kapalı jaluzilerin arasından yalnızca birkaç günışığı lekesi içeri sızabilmektedir. Yargıcın yüzü karanlık gölgeler içindedir; takımın tüm hisselerini satın alabilmek için Roy'dan maçı kaybetmesini ister. Roy onu tersleyerek reddeder ve odadan çıkarken meydan okurcasına ışıkları yakar. O anda müşterek bahisçi, gölgelerin arasından ortaya çıkıp, görünür olur.

Yargıç'ın rüşvet teşebbüsleri başarısız olunca, Roy'un üzerine, hep siyahlar giyen bir kadın olan Memo'yu sarar. İkisinin buluştukları şık lokantada, Roy (safılık) ve Memo (ham güzellik) için dolgu ışığı kullanıldığı halde içerdeki tek aydınlatma aracı olan masa lambaları, uğursuzluk duyumsaması yaratan ışıklara dönüşürler. Kadın onu sahile götürür ve Roy ile Iris arasındakine benzer bir sevişme sahnesine benzeyen mavi ay ışığı altında yüzerler; ama bu, biraz farklı; soğuk, sert ve romantik olmayan bir ay ışığıdır. Onu baştan çıkarmayı başaran kadın hep silüet halindedir, çekici ama gizemli...

Sonra art arda patlayan flaşların sekansı görülür. Bu flaşlar, Roy'un dikkatini beysboldan uzaklaştıran hızlı yaşamın baştan çıkarıcılığın, şöhretin, ünlü kişiliğin simgesidir. Roy bir batağa düşmekte, takımı da kendisiyle sürüklemektedir. Bu düşünüş sırasında flaşlar yine patlamaktadır ama olağanüstü bir kurnazlık söz konusudur: Flaş patlamaları yüksek kare çekilmiştir ve yanma süreçlerinin sonunu, giderek sönmüşmelerini izler. Iris, Roy'dan habersiz, onun bir maçı izlemeye gelir. Roy'un takımı oyunu kaybetmektedir. Iris ayağa kalkar; arkadan gelen güneş ışığıyla aydınlanan ışık, geçiren beyaz şapkasıyla ona bir melek görünümü

verir. Roy'un vurduğu top, stadyumun saatini kırar ve böylece zaman gösterimi durur (metaforik anlamda da). Roy, dikkatli bakışlarla kalabalığın içinde Iris'i ararken patlayan flaşlardan gözleri kamaşır ve onu göremez olur; daha sonra buluşup birlikte yürürler. Roy, karanlık geçmişini Iris'e anlatırken, bütünüyle silüet halindedirler. İtirafı sona erdiğinde, parlak gün ışığına çıkarlar.

Roy, midesindeki gümüş mermi yüzünden hastaneye yatar. Doktorların kesin olarak yasaklamasına karşın gizlice antrenmana başlar; bir gazeteci fotoğrafını çekmeye kalkışır. Roy'un nişanlayarak attığı top, gazetecinin fotoğraf makinesine çarparak yere düşürür, bu arada flaş patlar: Neredeyse onu mahvedecek olan şöhretin parıltısına dersini vermektedir.

Kritik final maçı gece oynanacaktır ve stadın ışıkları pırıl pırıl yanmaktadır. Yargıç ve bahisçi, maçı yargıcın özel locasından izlemektedirler. Alt açıdan görülen yargıç, jaluzilerin arasından giren lekeli bir ışıkla aydınlanır. Lekeli ışık, maçın üstünde salınan kötülük ve yolsuzluğun görüntüsünü yansıtan bir metafordur. Roy, başına dert olan yarası yüzünden zorlukla oynamaktadır ve her şey oyunun galibini belirleyecek son bir vuruşa kalmıştır. Roy'un vurduğu top stat ışıklarına gider, kısa devre oluşturur, lambaları patlatır ve sahaya bir kıvılcım yağmuru dökülür. Çağdaş sinemanın gerçekten harika görüntülerinden birinde yüksek kare çekimde zafer koşusunu yaparken, Roy ve zaferi kutlayan takım arkadaşları, sanki üzerlerine minik, görkemli yıldızlar akıyormuşçasına yağın kıvılcım yağmuru içindedirler. Film sona ererken yumuşak, altın parlaklığında bir ışık, onları içine çeker. Bu, saf iyiliğin ışığıdır.

Sahneyi ölümsüz kılan daha zekice bir görsel metafor vardır. Bu sahneyi büyü kılan şey, ışığın her yerde oluşudur, her yerden gelen ışık banyosudur. Beysboldaki saf ve basit bir zafer anının ve paragözlülüğüyle beysbolu lekelemek isteyen yargıcın sinsi çabalarına karşı zaferlerinin tadını çıkarırlarken, ışık nerdeyse onların içinden fişkirir gibidir (Brown 2008: 194-199).

## 2. ÖRNEK FİLMER VE ÇÖZÜMLEMELER

Filmsel görüntünün anlam yaratımındaki etkisi, çoğu kez konunun kendisinden daha bir öne

çıkarmakta ve belirleyici olmaktadır. Bir başka deyişle, öykü ve öyküleme ne kadar çarpıcı olsa da, anlam, görüntülerin taşıdığı yüklerle oluşmaktadır. Çalışma, bu gerçeklikten yola çıkarak, sinematografinin asal belirleyicilerinden biri olan ışık ve aydınlatma tasarımının öykünün anlatım boyutuna ne denli etki ettiğini, örnek çözümlerle göstermeyi amaçlamaktadır.

Çalışmanın evrenini sadece kurmaca filmler oluşturmaktadır. Bunun nedeni, belgesel film çekimlerinde yönetmenlerin -çoğu kez- gerçek mekânlardaki mevcut ışıkları kullanmak zorunda kalmalarıdır; oysa kurmaca filmlerin tümünde imgenin estetik ve anlamsal biçimlenişini daha iyi verebilmek için yapay ışık kaynakları kullanılarak aydınlatma tasarımları yapılmaktadır.

Çözümlemesi yapılacak ilk film Ingmar Bergman'ın 'Kış Işığı', ikinci film Nuri Bilge Ceylan'ın 'Üç Maymun' ve üçüncü film de Yavuz Turgul'un 'Av Mevsimi'dir. Bu filmlerin seçilme nedeni, ilkinin siyah/beyaz ve metafizik anlamlara sahip olmasıdır. İkinci film, fotoğraf sanatçılığında gelen bir sinemacının yaptığı ışık tasarımında, bu iki alanın kesişimindeki ilginçliktir. Üçüncüsü ise bir Türk polisiye filmi olarak -nitelik anlamında- örnek olma vasfını taşımaktadır. Bu filmler, her birinin kendilerine özgü aydınlatma tasarımlarının olduğu ön kabulünden yola çıkılarak seçilmişlerdir. Dolayısıyla burada çözümlemesi yapılan filmlerden genellemeler elde etmek gibi bir amaç söz konusu olmayıp, filmler salt bilgi nesnesi olarak ele alınmışlardır. Her üç filmde de ışık uygulamaları, anlatıları tamamlayan, açımlayan, anlamlandıran ve bu bağlamda doygunluk yaratan boyutlara sahiptirler.

Çalışmanın yöntemi içerik analizi üzerine kurulmuştur. Bu yöntemde veriler, çalışmanın yaklaşım düzlemine göre düzenlenir ve yorumlanırlar. Burada da değişkenler, 'ışık tasarımı ve filmin anlam boyutu', 'tasarımın estetik niteliği', 'tasarımın teknik niteliği' ve 'ışığın biçimlenişi' başlıkları altında ele alınmış ve yorumlanmıştır. Örneklem olarak ele alınan bu üç filmde -bu anlamda- yeterli veriler elde edilebilmiştir.

## 2.1. Ingmar Bergman ve 'Kış Işığı' (Nattvardsgästerna)

Yönetmen: Ingmar Bergman. Senaryo: Ingmar Bergman. Görüntü Yönetmeni: Sven Nykvist. Oyuncular: Maxvon Sydow, Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom, Gunnar Björnstrand, Olof Thunberg, Elsa Ebbesen, Kolbjörn Knudsen, Allan Edwall. Müzik: Ewald Andersson. Yıl: 1962. Tür: Dram. Süre: 91 dk. Renk: Siyah-Beyaz.

### 2.1.1. Bergman Sineması

Bergman sineması, birçok alt metin üzerinden okunabilecek boyutlara sahip filmlerden oluşmaktadır. Bu filmografi, ticari yapının taleplerini önemsemeyen, kişisel üslup ve anlatım içinde, felsefi dilin hâkim olduğu, alegori ve sembolik öğelerle örülü özgün bir sinema dilinin örneklerine sahiptir.

Bergman'ın filmsel anlatıları birer öykü olmayı aşarak birer felsefe haline almıştır. Varoluşa dair bu bakışta, sessizlik, suskunluk ve yalnızlık kavramları birer ifade biçimi olagelmıştır. Anlatılar birey üzerine kurulmuş; neredeyse bütün öykülemeler bireyin yeryüzündeki konumunu ele almıştır. Yalnızlık ve umutsuzluk çemberi ile kuşatılmış öznenin trajedisini anlatan bu filmlerin asal özelliği, karamsar hava taşımalarıdır.

Bireyin hayata ve inanca dair kaygılarını odağına alan filmlerinin bütünlüğü sağlayan sorunsal ise, iletişimsizlik ile inancın ve imanın sorgulanmasıdır. İnsanın kendisiyle, dünyayla ve başkasıyla iletişimsizlik problematiği büyüyerek, giderek daha da karmaşık bir yönelime, tanrının sorgulanmasına kadar uzanmaktadır. Bu sorgulanmaları odağına alan filmleri, Bergman 'oda filmleri' diye tanımlamaktadır; çünkü bunlar, oda tiyatrosu oyunları gibi oldukça dar bir ortam içinde, genellikle bir avuç insandan oluşan kişilerin çok karmaşık ilişkileri aracılığıyla, çağdaş yaşamın en dramatik sorunlarını tartışmaya yönelmiş anlatılardır (Gevgilili 1989: 135).

Bergman, öznenin bu trajik sorgulamalarını benzeri görülmemiş bir gerilim duygusuyla yansıtırken, İskandinav coğrafyasının kendine özgü puslu ışığını, filminin anlam boyutu yaratımında da özel bir başarıyla kullanmaktadır.

### 2.1.2.Filmin Konusu

Tanrı sevgisini ararken, bu kez yanı başındaki gerçek insan sevgisinden uzaklaşmayı odağına alan filmde, inancını kaybetmiş bir rahibin Tanrı hakkında kendini sorgulayışıyla yaşadığı gelgitler anlatılmaktadır. Rahip Tomas ailesinin hayalini gerçekleştirerek papaz olmuş, gençliğinde idealleri olan, karısına âşık olarak evlenmiş, karısı öldükten sonra hayatın ortasında şaşkına dönerek yaşamın anlamını kaybetmiş bir rahiptir. Martha ise Tomas'ı kaybolduğu bu anlamsızlık çemberinden çıkarmaya, yaşamın gerçeklerine, sevgiye döndürmeye çalışan ve ona âşık olan genç bir kadındır. Öykü son çözümlemede Tanrının ancak sevgi ile özdeş olarak var olabileceğini söylemektedir.

### 2.1.3.Işık Tasarımı ve Filmin Anlam Boyutu

Genel olarak bir filmde renk ve ışık tasarımı baştan sona kadar süren bir temel aydınlık derecesiyle ve buna bağlı olarak da her sahnenin anlam boyutuna özgü, farklı ışık tasarımlarıyla yapılır. Filmde bu ilkenin kusursuzca yapılandırıldığı görülmektedir. Işık, anlamın bir taşıyıcısı, hatta anlamın yaratıcısı olma amacıyla biçimlendirilmiştir. İnancın sorgulanması gibi bir alt metne de sahip olan ve ağırlıklı olarak kilisenin iç mekânlarında geçen filmde, ışık hem siyah-beyaz görüntünün estetik boyutunu hem de sahnelerin duygusal atmosferini yaratmak için çok bilinçli bir şekilde tasarlanmış; hatta bir çok sahnede aydınlatma görsel metafor yaratımına yönelik olarak kullanılmıştır.

Öyküde, insanın kendisiyle, dünyayla ve başkasıyla kurduğu ilişkiler temelinde, bir rahibin hayatı, evreni ve özellikle de imanı sorgulayışı ele alınmaktadır. Rahip Tomas, tanrıya yakarışından bir cevap alamamasından, tanrının sessizliğinden dolayı bir iman krizi yaşamaktadır. Filmin görsel yapılanması, büyük ölçüde bu öykülemenin sorgulayıcı temasını destekleyici niteliktedir. Soğuk kış ışığıyla basit stüdyo aydınlatması birlikteliğinin oluşturduğu görüntüler, hem siyah-beyaz'ın resimsel estetiğiyle hem de sembolik anlamlarla yüklenmiş olarak imgelere dönüştürülmüşlerdir.

### 2.1.4.Tasarımın Estetik Niteliği

Işıklandırma, teknik yeterlik kadar, anlamla birlikte inşa edilen bir düzenleme olduğuna

göre, filmin aydınlatma tasarımında bu asal öğenin oldukça bilinçli bir şekilde kullanıldığı görülmektedir.

Bir filmin görüntülerindeki belli bir duyumun, seyirciye, yönetmen tarafından istenilen mesajı iletmek için düzenlenmesi gerekliliği ön kabulünden yola çıkıldığında, İskandinav coğrafyasının kendine özgü donuk ve çığ ışığının yarattığı duyumsamayı, aydınlatma tasarımıyla filmin bütününe loş, yumuşak ve homojen bir yapıda oluşturulmasına çalışılmıştır. Sözelimi filmin hiçbir sahnesinde belirgin gölgeler görülmez. Low-key denilen bu ışıklandırmada görüntünün büyük bir bölümü aydınlık-karanlık dengesi üzerine kurulmuştur. Seyirciye görmesi gereken gösterilirken; seçilemeyen ayrıntılar karakterlerin yaşadığı hayata dair sorgulamaların getirdiği kaotik dünyayı duyumsatmaktadır.

Siyah-beyaz arasındaki çatışma ve gidip gelen kontrastlar, belirgin bir şekilde sembolik anlam üretimi boyutunda kullanılmıştır. Böylece seyircinin karakterler ile özdeşim kurmadan, onların hayata, inanca ve imana dair sorgulamalarındaki ruhsal salınımlarının duyumsanması istenmektedir.

Dış mekân kullanımına olabildiğince az yer verilen öyküdeki olaylar, ağırlıklı olarak kilisede ve farklı birkaç iç mekânda geçmektedir. Mekânsal olarak kilise ortamında yaratılan ışık ve karanlık dengesinin sürekli değişime uğraması, başta rahip Tomas olmak üzere tüm karakterlerin varoluşa dair ruhsal salınımlarının sembolik birer yansıması gibidir. Bu yapılanma, özellikle kostümler, insan yüzünün en doğal haliyle gösteriyormuş gibi yapılan makyajlar ve dekorlar ile de açığa çıkmaktadır.

Hayata dair ruhsal/düşünsel salınımlar yaşayan Jonas intihar eder. Rahip Tomas cesedin başına geldiğinde yerde yatan ceset net ve aydınlık iken, Tomas ise neredeyse bir silüet halinde gösterilir. Tomas, Jonas'ın öldüğünü söylemek için onun evine gider, karısına onun öldüğünü söyler. Kadın "ben şimdi tam yalnız kaldım" derken, aynı mekânda olmalarına karşın, Tomas aydınlık bir figür olarak gösterilirken, Jonas'ın karısı yarı aydınlık yarı gölge içinde verilir. Bilindiği üzere figür veya nesnelerin konumunu ortaya çıkartan ışık değil, ışığın oluşturduğu gölgelerdir. Işıklı-gölgeli alanların

bilinçli düzenlenmesiyle, estetik etkiler yanında seyircilerin duygusal olarak etkilenebilecekleri ortamlar yaratılabilir. Bu sahnede de böylesi bir ışık-gölge kullanımına yer verilerek, rahip ve kadının o an yaşadıkları ruhsal farklılık bir metafor olarak yansıtılmaktadır.

Başka bir sahnede zangoçla rahip odada otururlar; zangoç ilahideki İsa'nın acısı bölümü üzerine kendi yorumunu yapmaktadır; bu konuşma esnasında ışık, natürel konumdan olabildiğince çıkıp, yapaylık duygusu uyandıran bir görünüme bürünerek, inanç/yorum bağlamında sahnenin ambiyansını oluşturmaktadır.

### 2.1.5. Tasarımın Teknik Niteliği

Sinemanın en temel ışıklandırma tekniklerinden biri olan chiaroscuro aydınlatmada, konunun belirli yerleri aydınlatılırken, diğer yerler tümüyle karanlık kalmayacak şekilde görel bir koyuluk içerecek şekilde tasarlanır. Temel ilke, aydınlık ve karanlık alanların arasındaki geçişlerin yumuşak olmasıdır. Aydınlık ve karanlık alanlar arasındaki geçişler, dramatik ortamlar yaratımını sağlarken aynı zamanda görüntüler aracılığıyla anlam katmanlarının oluşmasını sağlamaktadır (Millerson 2002: 238).

Siyah-beyaz çekilen bu filmin genel ışıklandırma niteliğine bakıldığında, chiaroscuro aydınlatma yönteminin uygulandığı görülmektedir. Filmin genelinde ağırlıklı olarak yer alan iç mekan sahneleri, loş bir ışık altında görülmektedir. Sahnelerin çoğunu kilisenin iç mekânları oluşturduğu için doğaldır ki yapay bir aydınlatma söz konusudur ve low-key tekniğine yer verilmiştir. Kapalı mekanlardaki gündüz çekimlerinde mekan içindeki pencere ve kapılar birer ışık kaynağı olarak kullanılır, buradan içeri giren ışığın yansıdığı düşünülerek diğer açılar yumuşak ışık ile takviye edilir. Filmde de böylesi bir kullanım söz konusudur. Mekana bağlı olarak biçimlenen aydınlatmada dinsel yapılara özgü ruhaniliği duyumsatan loş ve yaygın bir ışık vardır. Filmin neredeyse tümü gündüz geçmektedir. Gündüz çekimlerinin ağırlıkta olduğu sahnelerde, doğal ışık varmış yanılsamasını yaratacak şekilde günışığı ve yapay ışık birlikteliğiyle oluşan bir ışıklandırma tasarımı yapılmıştır.

Natürel etki yaratımı istenen iç mekan ışıklandırma tasarımında, pencereden gelen kuvvetli

gün ışığı ana aydınlatma kaynağı olarak düzenlenir -eğer gerekiyorsa- bunu bozmayacak ve görsel düzenlemeyi daha iyi yansıtabilecek şekilde yapay ışık kaynaklarına da yer verilebilir. Bu filmde de benzer bir uygulamanın başarılı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Rahibin odasının yer aldığı sahnelerde ışık tek yönlü olarak pencereden gelir. Bu ışık, dramatik karamsar bir duygu yaratımına hizmet eder gibidir. Huzme şeklinde gelen ışık hem uzamsal gerçekliği daha bir duyumsatmayı getirmekte hem de metaforik olarak anlamlar yüklenmektedir: Rahibin pencereye gidip yaslandığı zamanlar, onda, hep umutsuzluğun hakim olduğu anlardır ve pencerenin güçlü ışığı yüzünü aydınlatır. Işığın bu şekilde biçimlendirilişi metaforik anlamda rahibin içinde yaşadığı ruhsal salınımdan çıkmak, 'aşkınlamış' bir dünyaya yönelmek olarak okunabilir. Böylece yapılan çekimler birer görsel estetik anlara, unutulmaz sekanslara dönüşmektedir.

Rahip ile Jonas rahibin odasında konuşurlarken, önceleri ikisinin de yüzü aydınlık gösterilir. Pencereden gelen ışık onlara eşit bir aydınlatma sağlar. İki erkek oturup konuşurlar, Tomas kendi içinin karanlığını söylerken yüzünün bir tarafı az aydınlatılarak gölgede bırakılmıştır. Jonas ise -rahibe göre- daha az aydınlatılmıştır. Rahip, konuşma esnasında pencereye (yani ışığa) doğru gider, döner ışığı arkasına alır. Bu esnada kendi imanını sorgulamaktadır. Sırtı pencereye dönük olarak söylediği bu sözler esnasında yüzü karanlığa düşer ve bu karanlık da sembolik olarak yeni anlam boyutlarına bürünür.

Kilisenin orgcusu, Martha ile kilisede konuşurken "Tanrı aşktır, aşk tanrıdır, aşk tanrının varlığını kanıtlar" der. Bu esnada yüzünü pencereye döndürür; yüzünü döndüğü tarafta alabildiğince ışık vardır; yüzü aydınlanmıştır. Işık, tanrının çağrıştırıcısı gibidir.

### 2.1.6. Işığın Biçimlenişi

Filmde gerçek mekânlar kullanılmıştır ve gündüz çekimleri ağırlıktadır. Böylece gündüz doğal ışıktan yararlanılabilmektedir. Doğal günışığı yaratımı, filmin gerçekçiliğine katkıda bulunur. Doğrudan gelen ve huzme halinde yansıyan ışık kullanımları ise, aydınlattığı yerlerdeki yarattığı parlamalarla güçlü etkiler yaratımı için kullanılmışlardır. Derin tutkuların

ve trajik duyguların olduğu anlarda hep bu ışık biçimlenişine başvurulmuştur.

Düz (notan) aydınlatma, sinemada sadece ve sadece sahneyi görünür kılmak için kullanılan bir tekniktir, oysa bu filmde bir adım öteye taşınarak ona anlamlar da yüklenmiştir. Filmde, kiliseye gelen insanların yüzleri, genel olarak derinlik duyumsaması vermeyen imgelerle gösterilmektedir, bu ışıklandırma, onların sıradanlığına bir gönderme olarak okunabilir. Rahip ise -seyircide dramatik etki yaratımı için- daha çok yandan aydınlatılmıştır. Anlam boyutundaki düz aydınlatmaya bir başka örnek ise Tomas'ın kendisine âşık olan kadının (Martha) yazdığı mektubu okurken, birden kadının yüzünün ekrana gelmesi ve seyircinin kadın yazdıklarını kendi sesinden dinlemeye başlama sahnesidir. Görüntüdeki yakın plan yüz, hiçbir doku duygusu uyandırmayan gri bir duvar önünde konuşurken görselleştirilmiştir. Kadının yüzü, tam cephedenmiş gibi yanılısama yaratacak şekilde, düz ışık altında gösterilmektedir. Bu, kadının yaşadığı trajik aşk ve onun bir dışavurumu olan sözlerinin sahiciliğinin göstergesi gibidir. Dramatik etkiler yaratmanın diye bu sahnenin ışıklandırılmasında, doğal olanın dışına bile çıkmıştır. Doğal olan, cepheden yapılan bir aydınlatmada başın 'atılı gölge'sinin duvara düşmesi gerekliliğidir. Burada, atılı gölgenin olmaması, bir müdahale olsa da sahiciliği vermek için ışığa yapılmış bilinçli bir uygulamadır.

Martha bir başka sahnede Tomas'a "acı çekmenin bir anlamı varsa söyle bana" veya "hayatıma bir anlam ver, senin itaatkâr kölen olayım" der. Bu konuşma esnasında da kadının ışıklandırılması yine yakın planda (baş çekim) neredeyse yapay fon gibi duran gri bir duvar önünde cepheden yapılmıştır. Amaç yine açık, sade ve net bir duygu yaratımı elde etmektir. Bu duygu yaratımı, onun tanrıyla olan çatışmasında, iç dünyasının çok karmaşık olmadığı, bu çatışmanın Tomas'ın duyarsızlığına yapılan bir sitem olduğu perspektifinden okunabilir.

### 2.1.7. İnsan Yüzleri ve Işıklandırma

Bergman filmlerinin hemen hepsindeki ortak paydalardan biri de, yakın plan yüz çekimleridir. Sessiz, sakin kameranın çoğu kez yakaladığı yakın plan yüz ve el çekimleri ile bazen de

uzak plan sekanslar, onun sinematografisinin değişmez unsurları gibidir.

Açılış sekansında yüzler hem dua esnasında hem de kutsal şarabı içerken (İsa'nın kanı senin için akıtıldı) teker teker gösterilir. Bu sahnede Rahip Tomas'ın yüzünün bir tarafı diğerine göre daha aydınlık gösterilir (gerçeklik yanılısaması). Yüzün solu aydınlanırken sağ tarafı tam karanlıkta kalmaktadır. Bu da fona uygulanan yüz ışığının dörtte biri kadar bir ışığın, sağ taraftan itibaren giderek azalan degrade (modulation) bir fon yaratımı ile elde edilmiştir. Bu yaratım, seyircinin, Tomas'ın üzüntülü ve duygusal yüz ifadesini etinde kemiğinde hissetmesine yaramaktadır.

Bir başka sahnede, komünyon ayinine gelmiş kişilerin yüzleri yakın planda gösterilirken, kilisenin loş ışığına karşın yüzler daha aydınlık bir şekilde yansıtılır. Kameranın odakladığı yüzlere düşen ışık ve gölge, onlardaki umudu, umutsuzluğu, boşluğu, korkuyu, sevgiyi, sevgisizliği anlatan bir araca dönüşür.

Benzer bir örnek, Jonas ve karısının rahibin odasına konuşmak için geldikleri sahnedir. Kadın, kocasının hayata ve varoluşa dair kuşku-kular yaşadığını söyler. Tomas'ın yüzü yakın planda gösterilirken "tanrıya güvenmeliyiz" der; yüz ifadesinde söylediğine kendisi de inanmayan bir insanın duygu görünümü vardır. Ortam sadece pencereden gelen tek yönlü ışıkla aydınlanmıştır. Her iki erkek de iman krizi ve tanrı kuşkusu yaşamaktadırlar. Buna rağmen Jonas'ın yüzü rahibe oranla daha bir aydınlıktır. Metaforik bir anlatımla bu, Jonas'ın kuşkusunun daha derinliksiz olduğunu göstermektedir. "Yaşamaya devam etmeliyiz" der rahip, Johan ise "neden yaşama devam etmeliyiz" diye sorar. Bu anlarda her yer siyaha gömülmüş, sadece yüzler ve eller aydınlatılmıştır.

### 2.2. Nuri Bilge Ceylan ve 'Üç Maymun'

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan. Senaryo: Nuri Bilge Ceylan, Ercan Kesal, Ebru Ceylan. Oyuncular: Yavuz Bingöl, Hatice Aslan, Ahmet Rıfat Şungar, Ercan Kesal, Cafer Köse. Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki. Türü: Dram. Süre: 109 dk. Yıl: 2008.

#### 2.2.1. Ceylan Sineması

Nuri Bilge Ceylan, yeni kuşak Türk sinemacılarından biri olarak kendi anlatım dilini yarata-



bilen birkaç yönetmenden biridir. Bu dilin en önemli özelliği, hem öyküleme hem de anlatım olarak yalınlık üzerine kurulmuş olmasıdır. Filmlerin konuları üç beş satırda özetlenebilir, çünkü O, filmlerinde öykü anlatmaktan çok belli bir yaşanmışlık kesitini ele almakta ve bunu da yalın bir öyküleme biçimiyle (slight narrative) gerçekleştirmektedir. İmge ve çağrışımlarla yüklü bir anlatım içinde; sınırlı kamera hareketleri, olabildiğince kısıtlı müzik kullanımı, diyalogların azlığı, amatör oyuncular kullanımı, az maliyet ile filmlerini kotarma ve biçime önem verme gibi unsurlar, Ceylan'ın, minimalist sinemacılardan biri olarak kabul edilmesine yol açmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan, sinemaya girmeden önce fotoğraf sanatıyla uğraşmıştır. Bu nedenle Türk sinemasında ışığı yetkin biçimde kullanan yönetmenlerin başında gelmektedir. Öyle ki minimal estetiğe dayanarak anlattığı öykülerinde, fotoğrafçılığının da etkisiyle görüntüye daha bir önem verdiği, öyküyü baskılayan bu yaklaşımıyla filmlerinin görsel bir şölene dönüştürdüğünü ve bu anlamda da sinema dilinin fotoğraf estetiğe yenik düştüğünü söyleyenler bile vardır. 'Kasaba' (1998), 'Mayıs Sıkıntısı' (1999) ve 'Uzak' (2002) ilk uzun metrajlı filmleridir. Her üç filmin konuları ayrı ayrı olsa da, benzer hayatların içinde olan insanların öyküleri anlatılmaktadır. Siyah/beyaz olarak çekilen bu filmlerde, siyah/beyaz rengin sinematografye getirdiği bütün imkânlar değerlendirilmiş, gölge ve ışık olağanüstü bir görselliğe dönüştürülerek kullanmıştır.

Ceylan, daha sonraki filmlerini renkli olarak gerçekleştirmiştir. Bunların ortak paydası yine minimalist yapıya sahip olmalarına karşın öykülerdeki anlam katmanlarının çoğalması ve sinematografik boyutta daha bir derinleşip, yoğunlaşmış olmalarıdır. 'Üç Maymun' bu anlamdaki yönelimin başlangıç noktasını oluşturan film olarak görülebilir.

Üç Maymun konvansiyonel film malzemesi yerine dijital teknoloji kullanılarak çekilmiştir. Bu da yönetmene her kareyle teker teker oynamaya imkânı getirmiş; gerek renklerle gerekse de ışık-gölge kontrastındaki oynamalarla film görsel yönden çok kuvvetli bir hale dönüştürülmüştür. Görsel boyutun bu denli yetkinleştirilmesi, filmin anlam atmosferini daha bir güç-

lendirmiş ve duygu-durumun aktarılmasında önemli bir rol yüklenmiştir.

### 2.2.2.Filmin Konusu

Servet, yaklaşan genel seçimlerde bir muhalefet partisinden aday olan işadamıdır. Geceleyin arabasıyla ıssız bir yolda giderken kaza yapar ve kazada bir kişinin ölümüne neden olur. Kazanın, politik yaşamına zarar vereceğini düşünen Servet, o sırada yanında olmayan şoförü Eyüp'ü arar, kazayı onun üstlenmesini ister ve bunun karşılığı olarak da ailesine bakaçağını ve hapisten çıkınca da ona toplu bir para vereceğini söyler. Ekonomik olarak sıkıntıda olan Eyüp, teklifi kabul eder ve hapse girer. Eyüp'ün oğlu İsmail üniversite sınavını kazanmaz ve kendi işini kurmak için annesinden, Servet'e gidip, kendilerine verilecek olan paradan istemesini söyler. Eyüp'ün karısı Hacer, parayı ister ve bu gidiş gelişler sırasında Hacer ile Servet arasında duygusal/cinsel bir ilişki yaşanır. Önce İsmail durumu öğrenir ama annesinin kendisine araba alacak parayı vermesiyle susmayı tercih eder. Bir yıl sonra hapisten çıkan Eyüp de karısının davranışlarından kendisini aldattığını anlar. İsmail, ailenin namusunu temizlemek adına Servet'i öldürür. Eyüp oğlunun hapse girmesini önlemek için, daha önce patronunun kendisine yaptığı teklifi bir başkasına yapmaya karar verir. Mahallede gittiği kahvenin çay ocağında çalışan yoksul Bayram'a, İsmail'in suçunu üstlenmesini teklif eder.

### 2.2.3.Işık Tasarımı ve Filmin Anlam Boyutu

Ceylan sinemasının temel özelliğinin öyküyü açık biçimde değil de, görüntülerle, bakışlarla, mimiklerle anlattığına daha önce değinilmişti. Bu sinemanın değinilmesi gereken bir başka özgesi de timing denilen anlatı hızının niteliğidir. 'Yavaş anlatım akışı' Ceylan sinemasının tüm filmlerinin ortak paydasını oluşturur.

Üç Maymun, çıkışsızlık üzerine kurulu öyküye sahiptir ve bunu da hem anlatı yapısı hem de görsel atmosferiyle görünür kılmaktadır. Öyküde, küçük zaafın büyük yalanlara dönüşerek parçaladığı bir ailenin gerçeği örtbas ederek her şeye rağmen bir arada kalma çabası anlatılır. Bu nedenle neredeyse evin içinde geçen tüm sahnelerde, dışarıyı içeriden hep daha

aydınlık olarak gösterilir. Pencere tek (ana) ışık kaynağıdır. Kişilerin bulunduğu yerler ise loştur.

Birbirlerini anlamayan karakterlerin yasadığı trajedi üzerine kurulmuş öyküde, üç maymunu oynamak, tüm bu yaşananların var olduğu gerçeğini ortadan kaldırır mı sorusunun seyirciye sordurulduğu filmin, ışık tasarımı da baştan sona bu duyguyu seyircisine hissettirecek bir biçimleniş içinde kurgulanmıştır. Işığın natürel olduğu yanılması içinde, yapaylık duyumsanması belirgin biçimde hissedilir. Eş deyişle altından kalkamayacağı acılara ya da sorumluluklara maruz kalmamak adına gerçeği bilmek istememek, onu görmemek, duymamak, hakkında konuşmamak üzerine kurulan görsel dil, ana karakterlerin genel olarak omuz ve baş çekim olarak gösterilmesi üzerine inşa edilmiştir. Kişiler mekânın karanlık bölgesinde oturaktadırlar ve yüz çekimlerinin neredeyse tümünde gölgeli bir aydınlatma kullanımı vardır.

#### 2.2.4. Tasarımın Estetik Niteliği

Ceylan sinematografisinin 'görsel gücü'nü farklı kılan şey, imge üretimindeki özgünlüktür. 'Üç Maymun'da da bu özgün sitilin belirtileri açıkça görülebilir. Film, jenerik öncesinde, geceleyin araba farıyla aydınlatma yapılmış bir sekansla açılır. Arabayı kullanan orta yaşlardaki bir adamın yüzü yakın planda gösterilir. Sonra arabanın gidişi genel planda görülür ve arabanın ekrandaki yeri giderek küçülerek ekran yavaş yavaş kararır. Kaza sahnesi tümüyle araba farlarıyla aydınlatılmış bir ortam içinde gösterilir. Yerde yatan cesedin bulunduğu yol, daha sonra kaynağı belli olmayan (ay ışığını refere eden) bir ışık varmış gibi aydınlatılmıştır. Ahlaksız teklif ay ışığı altında yapılır. Bu ışık, umutsuz yüzleri daha bir kararmış hale dönüştürür.

Yönetmen filmin bütününe egemen olan duygu-durumunu görüntülere dayanan bir biçimlenişle anlatmakta; filmin iç çekimleri, seyircide klostrofobik duyumsamalar yaratan görüntülerle sunulmaktadır. Özellikle, iç mekân çekimlerinde sıkıntı, kısırlılık duygusu yaratmak; kişilerde arada kalmışlık düşüncesinin varlığını seyirciye hissettirmek için aydınlatmaya özel bir anlam yüklenmesi getirilmiştir.

Ahlaksız teklifi alan Eyüp durumu karısına söylemek için eve gelir. Ev, tavandan sarkan akkor flamanlı bir lamba ile aydınlatılmakta ve bu da ortamı sarı-sıcak fakat çığ bir görünüme büründürmektedir. Eyüp'ün yüzü yarı aydınlıktadır, elleri yakın plan olarak gösterilir, ellerin duruşu belirgin bir ışıklandırma altındadır. Bu aydınlatma, Eyüp'ün yaşadığı acizlik duygusunu, seyircinin daha somut şekilde duyumsamasına yönelik olarak biçimlendirilmiştir. Eyüp, durumu karısına söyler, karısı evin penceresinin önündedir; dışarı aydınlık içerisi ise alabildiğine loştur, kadın silüete dönüşür.

Özellikle ev içi çekimlerde ekran, kapı ya da duvarlarla bölünür, bölünen ekranda görüntü iyice küçülür. Bu kasvetli ev içi çekimleriyle bir kapalılık, çıkışsızlık duygusu yaratılır. Evin penceresinden deniz gözükmektedir, dışarı aydınlık içerisi loştur. Hayatlarını anne oğul olarak idame ettirmeye çalışan Hacer ve İsmail, evde sık sık pencerenin karşısında yan yana gelirler ve dışarının aydınlığı karşısında birer silüete dönüşürler. Silüet aydınlatması arka planların aydınlık, ön plandaki figür(ler)in ışıktan yoksun olarak sadece konturlarının gözükmesidir. Kişisel doku görülemediği için, kişinin içsel/duygusal durumuna yönelik herhangi bir şeyden söz edilemez. Hacer ve İsmail'in silüete dönüştüğü sahneler bu bağlamda okunduğunda, onların içsel/duygusal durumlarının nasıl bir problematiğe dönüştüğünün göstergeleri olarak anlamlandırılabilir.

Hacer, oğluna Servet'in para vermeyi kabul ettiğini söylerken, İsmail'in yakın planda yüzü görünür, arka tarafında pencere vardır ve yüz ifadesi yeteri kadar net gözükmez. Bir başka sahnede Hacer para istemek için Servet'in ofisine gider. Bu sahnede seyirci -jenerik öncesindeki sahne hariç- Servet'i ilk defa görmektedir. Sahne onun görünümüyle açılır, telefon çalar ve Servet konuşmaya başlar; konuşmalarında seçimi kaybetmesine üzülmediğini vb. şeyler söyler, bunları söylerken ışığa (pencereye) döner. Hacer'le konuşmaya başladığında ise, pencereden gelen ışık Servet'in yüzünün yarısını karanlıkta koyar. Burada 'yanal ışık' kullanımı söz konusudur. Doğal ya da yapay kaynaktan gelmiş olsun, yanal ışıklandırmada, figürün/nesnenin yarısı aydınlatılmış diğer yarısı ise gölgeli görünür. Amaç, daha güçlü, zenginleştirilmiş, dramatik görüntüler elde etmektir. Bu ışıklandırma kişilerde kullanıldı-

ğında, yüzün bir bölümünde gölgeler meydana gelmekte, yüzdeki kırışıklıkların derinliği, burun biçimi ve çene kemiklerinin formu daha bir belirginleşmektedir. Hacer ile Servet'in yer aldığı bu sahnede olduğu gibi, Servet'e kullanılan yanak ışıklandırma, seyircinin, onun yüzündeki belirli belirsiz anlamların dramatik duyumsamasını daha bir hissetmesi içindir.

Anne oğul bir düğüne giderler, düğün sahnesi mat yeşilimsi bir aydınlatmayla verilir. Bu aydınlatma, seyircinin Hacer ve İsmail arasındaki söze gelmeyen iletişimsizliğini, gidilen eğlencenin yaşanılmadığını ve dolayısıyla her ikisini de sarıp sarmalayan ortamın yapaylığını duyumsatmaya yarar.

Hapisteki babasına sigara-çamaşır vb. götürürken geçtiği veya durakladığı mekânların çoğunda İsmail'in arka tarafındaki aydınlık daha fazla olarak gösterilir. Benzer bir uygulama İsmail'in eve gelip annesinin Servet'le seviştiğini anlama sahnesidir. İsmail, mutfaktaki bıçağa bakar; arka tarafındaki pencere ana ışık kaynağıdır. Eş deyişle, İsmail her daim hayatın loş olan bölgesindedir.

Eyüp hapisten çıkmıştır. İsmail, aldığı araba ile babasını almaya gider. Yolda bir yerde dururlar, İsmail, geniş kırsal bir alanın önünde arabasıyla poz verir gibi durmaktadır. Gökyüzündeki gri bulutların yarattığı etkiyle ortamdaki ışık, iç karartıcıdır. Evine gelen Eyüp, ailesinin yaşadığı değişikliği derinden hisseder. Bir süre sonra karısının Servet ile ilişkisinden şüphelenmeye başlayan Eyüp ilişkiden emin olduktan sonra odadan çıkar. İzleyici, buzdolabı ve duvar arasındaki bir yerdeyken onu görür, ışık yeteri kadar güçlü değildir ve bu yetersiz ışıkla seyirciye, Eyüp'ün sıkışmışlığı, çaresizliği aktarılır.

Çok aydınlık sahneler high-key (yüksek ışık) olarak tanımlanırlar. Anlamı, ortam ışığının ve dolgu ışığının fazla oluşu ve gölgenin olmayışıdır. Bunun tam aksi olan low-key ışık (loş ışık) ise, karanlık, gölgeli ve dolgu ışığının çok az olması konumudur. Geçmişte, komediler ve hafif yapıtlar high-key, esrarengiz, duygusal yapıtlar ise low-key ışıkla çekilmişlerdir (Brown 1996: 63). Yumuşak ışık (low-key) atmosfer yaratımında sıkça kullanılan bir tekniktir. Işık nesnelere hatlarını belirsizleştirir ve

her zaman olmasa da nesnelere olumsuz bir görünüm kazanmasına neden olur. Acı, mutsuzluk, çaresizlik üzüntü gibi duygular genelde low-key ışıkla anlatılır.

Bu filmde low-key kullanımına oldukça çok yer verilmiştir. Örnekleyelim: Eyüp, sıkıntıyla evden çıkar, kahveye gider, orada geç saatlere kadar oturur. Herkes gitmiş, kahveci çırağı etrafı temizleyip toparlamaya başlamıştır. Bütün bunlar Eyüp kahvenin yarı karanlık bölgesinde otururken gösterilir. Eyüp karanlıklar içindedir. Bir başka low-key uygulaması ise şöyledir: Karakolda Servet'in ölümü hakkında ilk sorgulamalar yapılmaktadır. Normal olarak devlet dairelerinde ortam homojen şekilde ve yeteri kadar ışıklandırılır. Fakat burada polis memurunun odasında Eyüp'ün sorgusu yapılırken yüzünün yarısı karanlıktır. Polis ise tümüyle loş ışıktadır.

Hacer balkonda intihara kalkışır, sahne yine karanlıktır. Eyüp, Hacer'i görür ancak geri çekilir ve ev eşyalarının doğal konumlarını oluşturduğu bir çerçeve içinde gösterilir. İntihara karşı kayıtsız kalan Eyüp'ün yüzüne yakın çekim yapan yönetmen, Eyüp'ün içinde bulunduğu çaresizliği, arada kalmışlığı bu yolla anlatır. Her şeyin öğrenilmesinden sonra Hacer terasta omuz ve baş planda görülürken yüzü belirli belirsiz şekilde aydınlatılmıştır. Hacer'in kendini terastan atmasını beklediği (umduğu/hayal ettiği) sahnede Eyüp'ün yüzü yakın çekimlerle gösterilir ve burada ışık çok özeldir.

Eyüp, Hacer ve İsmail bir aradırlar. İsmail'in Servet'i öldürmesi konuşulmaktadır. Işık belirsiz bir yönden gelmekte ve yüzler yine yarı karanlık yarı aydınlık içinde gözükmektedir. Gün sabaha dönerken Eyüp sokağa çıkar, kahveci çırağıyla konuşmaya gidecektir, camiye yönelir, sokak lambaları ile aydınlatılmış yolda giderken zaman zaman silüete dönüşür. Bu, Eyüp'ün kendi içsel kimliğini adım adım yitirmesi gibidir.

## 2.2.5. Tasarımın Teknik Niteliği

Dijital teknoloji kullanılarak gerçekleştirilen film, adeta bir görsel şöleni andıran görüntülerle oluşturulmuştur. Bunu elde edebilmek için de filmdeki görüntülere müdahale edilmiş, gerek renklerle gerekse de ışık-gölge kontrast

oyunamalarla görsel olarak güçlü ve anlamlarla örülü hale getirilmiştir.

Bir sahnede ışık kaynaklarının nasıl konumlandırıldığı, o sahnede istenilen ambiyansın yaratılmasında büyük rol oynar. Işık tasarımında temel ilke, güzel ve net görüntülerden öte, metnin söylemi, anlatı biçimi ve biçemi ile her sahnenin taşıdığı atmosfer (mood) ile uyumlu olmasıdır. Bu filmde düz aydınlatma ya da notan aydınlatma olarak da tanımlanan amacı 'sadece' nesnelere görüntü boyutu içinde ayrıntılı olarak görülebilmesini sağlayan ve estetik bir kaygısı olmayan aydınlatma ile yapılmış sahneler -neredeyse- yok gibidir. Daha çok chiaroscuro aydınlatma tekniğine yer verilmiştir.

Filmde ışık ve rengin anlama katkı getirecek şekilde müdahaleyle biçimlendirildiği sahneler de vardır. Örneğin, Hacer ile Servet aralarında sorun olan ilişki konusunu konuşmak için ıssız bir yerde buluşurlar, mevsim güzdir ve bulutlar siyahtır. Bu ışık altındaki ortam, iç karartıcı bir duygu yaratır. Bu iç karartıcı ışıklandırılmayı elde etmek için görüntüler, filtre ya da color correction uygulamasıyla özel olarak yeniden biçimlendirilmişlerdir. Benzer bir uygulama son sahnede de görülür; Eyüp terastan denize bakmaktadır; güz havası ve yağmur, ortamı iç karartıcı bir duyguyla yoğurur gibidir.

Görselliğin özel anlamlar yüklenmesi bağlamında başvurulan başka bir teknik boyut ise, birçok sahnede özel olarak ASA yükseltmesi yapılmasıdır. Grenli görüntüler yaşanılanları, suçluluk duygularını, acılı ve gelgitli ruh hallerini, seyircinin daha bir duyumsamasına yol açmaktadır.

### 2.2.6. Işığın Biçimlenişi

Bir sahnede aydınlatma yapılacağı zaman her şeyden önce amacın ne olduğunun saptanması ve buna göre tasarım yapılması gerekmektedir. Amaç olarak kastedilen şey görüntüye yüklenenecek anlamı belirlemek ve buna sanatsal bir biçim kazandırmaktır. Her şey berrak biçimde ve tüm gerçekliğiyle gösterilmeye çalışılacak mıdır, yoksa anlam dramatize edilecek, vurgu arttırılacak, duygu ve atmosfer yaratılacak şekilde görüntüler düzenlenecek midir sorularına verilecek yanıtlar, ışığın nasıl biçimlendirileceğini belirler.

Işığın, sert, parlak, yumuşak ya da monoton oluşu veya soğuk olmasına bağlı olarak, seyirci, mutluluk, üzüntü, rahatsızlık, huzur vb. gibi duyguları daha belirgin biçimde duyumsar. Bu etki, ışığın yönü, miktarı ve türüne göre belirlenir. Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğraf sanatından sinemaya geçtiği, yalın anlatı estetiğine sahip olduğu ve bu nedenle de filmlerinin ağırlıklı olarak 'görüntü'ye yaslandığından daha önce söz edilmişti. Bu filminin her karesinde tablolu görüntüler denilebilecek imgeler vardır. Bundan dolayıdır ki, filmin neredeyse hiçbir anında tümüyle homojen bir ışıkla aydınlatılmış sahnesi yok gibidir.

Yönetmen, anlatısının temelini ne ironik ne de trajik bir anlam boyutu eklememektedir. Loş, karanlık, çürümüş olanın renklerle de anlatıldığı olduğu filmde, mesafeli, empatiye pek de izin vermeyen bir sinematografinin biçimlenişi vardır. İzleyici, perdedeki karakterlerle ne empati ne de özdeşim kurabilmektedir.

Kişilerin iç dünyalarını açığa çıkarmak için yüzler hep yakın çekimde gösterilmekte ve çoğu kez de uzun süren sessizlikler içinde yansıtılmaktadır. Ceylan, kamerayı karakterlerine oldukça yaklaştırmakta; belli anlamlar oluşturma, belli duyguların, düşüncelerin altını çizmek için yakın planlar kullanmayı yeğlemektedir. Bu yakın planlar, konuşulmayan, dile dökülmeyen ancak anlam olarak sahneye dolan duygunun görsel ifadesi olmakta; söz düzleminde yer almayan çıkışsızlık duyguları, görsel düzlemde yakın planlar ve onlara yapılan ışıklar aracılığıyla yansıtılmaktadır.

### 2.3. Yavuz Turgul ve 'Av Mevsimi'

Yönetmen ve Senaryo: Yavuz Turgul. Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak. Oyuncular: Şener Şen, Cem Yılmaz, Çetin Tekindor, Okan Yalabık, Melisa Sözen, Rıza Kocaoğlu, Nergis Çorakçı, Mustafa Avkıran. Tür: Polisiye/Gerilim. Süre: 142 dk. Yılı: 2010.

#### 2.3.1. Turgul Sineması

Yavuz Turgul, Türk sinemasında, kendince oluşturduğu sanat anlayışına dayalı bir anlatım biçimi kuran yönetmenlerden birisidir. Bu biçim, Yeşilçam geleneğinin olduğu dönemden, beslenerek, yönetmenin kendi üslubu ile birleştirilmesi sonucunda ortaya çıkan kişisel bir sinema diline tekabül etmektedir.

Anlatımını Türk seyircisine göre biçimlendiren Turgul, ana akıma bağlı sinema dili içinde, atraksiyonlardan kaçınan, yalın çekimleriyle öne çıkmaktadır. Bu anlayışta söz konusu edilen şey, abartılı görsel düzenlemelerden uzak bir anlatım içinde, oyunculuk ve senaryoya yüklenerek kotarılan bir sinema dilidir. Diyalog esaslı dil, bu topluma dair bir yerellik içinde özellikle de Türk toplumuna dair hikâyelerle inşa edilmektedir.

Turgul sinemasının iki temel aksı vardır. İlk aks, anlattığı öykülerdeki karakterlerin bir eşğin önünde ciddi bir dönüşümle yüzleşmek üzere oluşlarıdır. Turgul, öykünün kahramanlarını hiç tanımadıkları, hatta çeliştikleri bir dünya ile yüzleştirir. Bu, çoğu kez eski ile yeninin çatışmasıyla gösterilirken, bazen de doğru ile yanlışın çatışması içinde yansıtılır. İkinci aks ise filmlerindeki belirgin özellikteki gülmece unsurunun varlığıdır.

Yavuz Turgul, 1996 yılında yazıp yönettiği Eşkıya filmi, hem gişe hem de sinematografi açısından Türk sineması için yeni bir dönemeç yaratmıştır. Son filmi olan 'Av Mevsimi' ise polisiye türüne kattığı yerel karakteristikler ve polisiye türünün ana akımıyla olan uzlaşmaları/farklılıkları açısından özel bir konuma sahiptir. Bir başka deyişle bu film, öyküleme boyutuyla ve yer yer aksiyon sahnelerine yer vermesiyle polisiye türüne ait görünse de, yönetmenin alışıldık sinema biçemi, anlatıda daha bir öne çıkmaktadır. Filmin ortalarından itibaren seyirciye verilen açık ipuçlarıyla, öyküleme, polisiye tür ile gerilim türü arasında salınıp durmaktadır. Son derece titizlikle örülmüş karakterler, kameranın suçun işlenişinden çok karakterlerin yaşam alanlarında ve sahip oldukları ilişkiler üzerine odaklanmaktadır.

### 2.3.2.Filmin Konusu

Cinayet masasında görev yapan 'avcı' lakaplı Ferman ve 'deli' lakaplı İdris, baba oğul gibi birbirine bağlı olan mesai arkadaşlarıdır. Bataklık bir arazide kesik bir kol bulunur. Cinayeti çözme görevi bu ikiliye verilince teşkilata yeni giren Antropoloji yüksek lisansı yapan Hasan adlı genç polis memurunu da yanlarına alarak çalışmaya başlarlar. Öldürülen Pamuk adında on altı yaşında genç bir kızdır. Cinayetin örgüsünde, kızın Asit lakaplı uyuşturucu

satıcısı sevgilisi, kardeşleri Abbas ve Vakkas ile ailesinin yanında çalıştığı Türkiye'nin önde gelen zenginlerinden biri olan Battal Çolakzade vardır. Söz konusu cinayetin çözülmesi süreci anlatılırken, aynı zamanda hayatını eşine adan, onun hastalığıyla boğuşan Ferman'ın; boşandığı eşine tutkuyla bağlı olduğu için ilişkisini bitirmekte zorlanan İdris'in ve cinayet ve cesetlerin olağan yaşandığı bu dünyaya yabancı olan Hasan'ın kişisel hayatlarındaki değişimler de yansıtılır

### 2.3.3.Işık Tasarımı ve Filmin Anlam Boyutu

Müzikal, korku, komedi, polisiye, savaş, bilimkurgu, vb. gibi örneklendirilebilecek filmlerin kendilerine özgü anlatım yapıları içinde, görsellikleri, mekânları, karakterleri ve türsel temsilleri vardır. Tür filmlerinde ışık tasarımı ikonografi açısından son derece önem taşıyan bir uygulama niteliğindedir.

Av Mevsimi'nin anlatısı, polisiye-gerilim olarak basit alt metinlere sahiptir. Filmin katmanları arasına yerleştirilen sosyal ve ruhsal gerçeklikler seyircisine belirlenmiş gizemler sunmaz. Masal olarak algılanabilecek anlatı metninin içinde, kara film (film noir) anlatı yapısının belirli izdüşümlerini de görebilmek mümkündür.

Polisiye filmlerin gizemli, tekinsiz ve tedirgin edici atmosferinin oluşturulmasında, az ışık kullanımının önemli bir yeri vardır. Bir başka deyişle, polisiye sinemanın en önemli yönlerinden biri, bu doğrultuda efektler, renk ve ışık kullanımıyla bağıntılı olarak stilize bir anlatıma başvurusudur. Bu filmde de doğal ışık kullanımının oldukça az sahnede yer aldığı; görsel boyutu biçimlendiren yoğun dramatik aydınlatmanın, anlam yaratımına hizmet ettiği görülmektedir.

Yavuz Turgul Yeşilçam'ın içinde yetişerek, stilize anlamda Yeşilçam dışı filmler çekebilmiş ender yönetmenlerden biridir. Bu son filmde, sinema teknolojisini ve dilini kullanım biçimi önemli bir özellik olarak öne çıkmaktadır. Gösterişten kaçınan kamera ve ışık, polisiye türünün geleneksel yapısı dışına çıkartılarak, yalın ve işlevsel bir yönelimle kullanılmışlardır ve bu nedenle de seyirciye verilmek istenilen duygular başarıyla yansıtılabilmektedir.

### 2.3.4. Tasarımın Estetik Niteliği

Ormanlık bir alanda açılan filmde ilk görsel planın yarattığı atmosfer, seyirciyi ilk dakikadan itibaren kendine bağlar. Puslu ve gizemli bir hava içinde yansıtılan orman sahnesinde kullanılan renkler, öyküyü masalımsı bir havaya büründürmektedir.

Filmin asıl başlangıcı, bir toplantı salonunda 'Avcı' lakaplı Ferman'ın görüntüye girip, genç polis adaylarına cinayet araştırmasının inceliklerini anlatmasıyla başlar. Cinayet masasının deneyimli polisi, mesleğe yeni katılanlara oryantasyon dersi verdiği bu sahnede ışık, penceleden geliyormuş gibi bir yanılama yaratır. Gerçekte ise böyle mekânda salt pencere ışığı yetersiz kalır ve bu anlamda mekânda bilinçli bir aydınlatma düzenlemesi yapılmıştır.

Filmde yer alan dış mekânların görselleştirilmelerinde de renk ve ışık tasarımı natürel olanın dışına çıkmayla gerçekleştirilmiştir. Söze-gelimi yol ve ormanlık alanda doğal ışık kullanımı vardır ama bu kez de ışığın rengiyle oynanmıştır. Ortamın rengi, puslu-mavi olarak soğukluk duygusu yaratır. Bir başka sahnede, bu üç karakter arabayla kentin sokaklarında dolaşırken geçtikleri yerlerde ortamın ışığı cıva buharlı lambalarla aydınlatılmış gibi yeşilimsi bir tonda, yarı loş, yarı karanlık şekildedir. Bu ışık insanda tekinsizlik duygusu uyarır. Benzeri bir ışıklandırma, özel bir iç mekân olarak otopsi salonu için yapılmıştır. Salona mavi metalik bir ışıklandırma hâkimdir ve bu da mekana soğuk/analitik bir bilimsellik duygusu getirmektedir.

Filmde karakter analizleri çok iyi yapılmış ve buna uygun bir görselleştirme gerçekleştirilmiştir. Ferman, cinayet masasında artık ustalığını kanıtlamış emekliliği gelmiş, işine veda etmeyi düşünen ama bunu yapamayan birisidir. Mesleki sorumluluk duygusunun altında görevini yapmaya çalışırken, hasta olan karısıyla daha çok ilgilenmek istemekte ve bunu gerçekleştirememenin acısını yaşamaktadır. Onun bu duygusunu yansıtmak için, Ferman'ın evindeki sahnede bir tür chiaroscuro ışıklandırma yapılmıştır. Bu ışık altında Ferman üçlü koltukta yatan karısının uyandırmaktan korkarak yanına ilişiverir. Işıktaki beyaz kısa saçları parıldayan yaşlı adamın sevgi, sadakat duyguları seyircide

özel bir duygulanım yaratır. Benzer olarak barmenin evi ve diğer yerlerde Ferman'ın beyaz ve kısa saçlarında yansıyan ışık, onun babacanlığını daha bir belirginleştirmeye yarar. Pamuk hakkında bilgi almak için gittikleri barmenin evinde, diğerlerine nazaran barmen daha iyi aydınlatılmıştır (izleyicide onun dürüst olduğu duygusunun uyandırması). İdris ve çömez diye adlandırılan genç polis Hasan ise daha loş şekilde konumlandırılmışlardır. Avcı'nın saçlarına ışık düşürülmüştür ama yüzünün yarısı koyu gölgeyle gösterilir ve bu da onun avcılığına göndermeler yapmaktadır. Asit adlı karakterin kaçıp saklandığı, uyuşturucu satıcılarının da bulunduğu depoda yaşanan çatışma sahnesinde, ortamın son derece az ışıklandırılmasına karşın Avcı'nın saçlarına yine özel ışık düşürülmüştür. Kısacası, ışık-gölge oyunları ile Avcı'nın yüz hatları, mimikleri görüntülerde belirli anlamlara dönüşmekte ve bütün bunlar da karakter tasarımının görselleşmesine hizmet etmektedir.

İdris, eski karısının erkeklerle olan ilişkilerine karışır ve bir gece eski karısını öldürmek için onun evine gider; koltukta oturmaktadırlar, İdris'in yüzünün yarısı loştadır, kadının yüzü ise eşit aydınlatılmıştır. Sonra birden elektrik kesilir ve onlar, yaktıkları mumları koltuğun önündeki sehpaye ve arkalarındaki duvar konsoluna yerleştirirler. Bu sahnede aynı mum ışığı altında İdris'in yüzü daha loş ve iki yarısı eşit aydınlatma altında değilken, karısının yüzü eşite yakın aydınlatılmıştır. Yakınlaşır ve öpüşmeye başlarlar, bu esnanda arkada mumlar yanar halde olmalarına rağmen fon karanlığa düşürülür: Her ikisi de içinde buldukları gerçeklik dünyasını yitirmişlerdir.

Filmin neredeyse bütün sahnelerinde ve karakterlerin yakın plan gösterimlerinde özel bir ışıklandırma yapılmıştır. Karakterlerin hafif karartılan yüz hatlarında gölgeler oluşmakta ve bu gölgeler içindeki mimikler anlamı belirginleştirmeye yaramaktadır. Hasan ile uyuşturucu satıcılarından birisi, çatışma sonrası vurularak yolda yatar vaziyettedir. Gecenin karanlığında ikisinin de vücutları yoğun loşluk içinde görünür ve sadece başlarına ışık düşürülmüştür. Uyuşturucu satıcısı gerçekten ölmektedir, Hasan ise vücuduna gelen kurşunun çelik yelek tarafından tutulduğunu bilmeksizin öleceğini düşünmekte ve ölme duygusunu yaşamaktadır.

Ölüm karşısındaki insanın, duygu yansıtımını seyirciye daha iyi geçirmek için yapılan ışık düzenlemesi, yüzlerdeki ifadenin belirli belirsiz bir ışıkla vurgulanması, diğer her şeyin karanlıkta bırakılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Bir başka sahnede, Asit adlı uyuşturucu satıcısı sorgu odasında. Işıklandırma klasik sorgu odalarına benzememektedir. Polisler ile sorgulanan kişinin karşı karşıya oturduğu bu yerde kişilere ayrı ayrı ışık düşürümü yapılmıştır. Burada ışıklandırma Asit'in yüz ifadesini vurgulamaya yöneliktir. Benzer bir uygulama, Pamuk'un (ölen kız) evine giden Avcı ve ekibinin, kızın babası ve annesi ile yaptıkları görüşme sahnesidir. Pamuk'un babasının yüzü yarı aydınlık ve yarı loş şekilde gösterilir.

Filmde baskın iki karakter arasındaki hesaplaşma yoğun biçimde seyirciye hissettirilir. Özellikle avcı lakabıyla bilinen Ferman ve avlanmayı bir amaç edinmiş ünlü iş adamı Battal Çolakzade arasındaki hesaplaşma, filmin yarısından itibaren iki egonun çarpışmasına ve iki avcıdan kimin kimi avlayacağı yan teması üzerine kurulmuştur. Örneğin, bir sahnede Battal Çolakzade kendi yaşamı ve iş hayatı hakkında konuşma yapmaktadır. Son derece kendinden emin, özgüveni yüksek bir kişilik profili altında yaptığı bu konuşmada, 'av ve avcı' sembolizmine yönelir. Burada Battal Çolakzade'nin yüzü yeteri kadar belirgin şekilde aydınlatılmıştır. Bu görünüm, seyirciye onun güçlü olduğu duygusunu getirir. Süreç içinde cinayetin bilinmezliği adım adım çözülmektedir. Çözüme gittikçe yaklaşan Avcı, cinayet hakkında konuşma yapmak için Battal Çolakzade'nin evine gider. Battal Çolakzade'nin yüzü pencereden gelen ışıkla yarı aydınlık, yarı karanlıktadır; Avcının yüzü ise daha aydınlıktır.

İdris, öldürülen kız Pamuk'un evinde, Pamuk'un annesiyle konuşmaktadır. Ortamda duvar apliğinden gelen yetersiz ışık vardır. Mekâna tavan ışıklandırması duygusu verilen bir ışıklandırma yapılmıştır ama tavan ışıklandırmasının doğası homojen bir ışık vermesine karşın, sahnede homojen aydınlatma görülmez, anne, Battal Çolakzade'nin kendilerini kullandığını, bunun bilincine vardığını anlatmaktadır. Parçalı ışık, kadının bildiklerini ve bilmediklerini temsil eder.

Hasan, nişanlısı Yasemin'le evlilik hazırlığı içindedir ve bu arada para kazanmak için antropologluk yerine polis olmayı seçmiştir. Sevgilisi Hasan'a polislikten ayrılmasını ve babasının et lokantalarının birinde müdür olarak çalışmasını teklif eder. Hasan iki seçim arasında sıkışmış; hem işi hem de eşi arasında bir seçim yapmak zorunda kalmıştır. İdris ile bir gece meyhaneye gidip içerler. Hasan, kendi durumunu İdris'e anlatır, ancak İdris onu korkak olmakla suçlar. Yakın plan çekimlerde yüzler yarı loştur. Konuşma devam eder, Hasan meslekten ayrılacağını söylemekte, İdris kendi evliliği ve kadınların erkekleri yavaş yavaş zehirlediğinden söz etmektedir. Duygusal atmosfer, yapılan low-key ışıklandırmayla desteklenmiştir. Bir başka sahnede Hasan, iki seçim arasındaki sıkışmışlığın getirdiği duyguyla bunalmış olarak, bir gece, içsel savaşıma girer; kararını verir, Yaseminle telefonla konuşur ve müdürlük görevini kabul ettiğini söyler. Bu esnada yüzüne jalûziden gelen gecenin parçalı ışığı düşmektedir. Parçalı ışık, ruhsal salınımın görsel düzlemdeki yansıması gibidir.

Avcı, katilin kim olduğu problemini çözmüştür. Battal Çolakzade'nin ise süreçten haberi yoktur. Avcı, onun av evinin bulunduğu yere gider; terasta otururlar. Ortam ağaçlar altında olduğu için ışık yaprakların arasından süzülerek gelmektedir. Gölgelemlerin ağırlıklı olduğu bu ortamda, filtre kullanımı veya renk düzeltme (color correction) işlemi yapılarak ortamın rengi yeşilden çok griliğin hakim olduğu grimsi-yeşile büründürülmüştür. Bu ışık, seyircide, Avcı'nın konuşmalarının içeriğini destekleyici bir duygu uyandırır. Son sahnede, Avcı ile Battal Çolakzade ormanda beraber yürürler, Battal Çolakzade sonunun geldiğini Avcı'dan dinlemektedir. Orman, soluk yeşil bir renge bürünmüş gibidir ve bu da, öykünün sonunda yaşanılacak olanın bir göstergesi olarak okunabilir.

### 2.3.5. Tasarımın Teknik Niteliği

Filmin, ışıklandırma tasarımı, anlatım boyutunda özel bir yer alırken, anlam boyutuna da özel katkı getirecek şekilde düzenlenmiştir. Kullanılan yakın planlar, dramatisasyonu üst seviyeye çıkarırken, genel planlar ise polisiye türün ışıklandırma estetiğine yakın düşen bir anlayışla kotarılmıştır. Filmin başlangıcında ve

sonunda gösterilen doğa görüntülerindeki natürel dışı ışık ve renk uygulaması ya da polis merkezinin içerisinde geçen sahnelerdeki ışıklandırma ve renk tasarımları örnek olarak verilebilecek uygulamalardır. Sözü edilmesi gereken bir başka unsur da filmin bütününe egemen olan renk düzenlemeleridir. Çekimlerde filtreler kullanılmış veya görüntü tonlarının değişimi için stüdyoda müdahalelerde bulunulmuştur.

### 2.3.6. Işığın Biçimlenişi

Çeşitli istisnalar dışında kalınarak söylenebilir ki, polisiye türü genel olarak kendine özgü mekânlara, renk, müzik ve ışık kullanımına sahiptir. Bu filmde kullanılan loş ışıklandırma, ışık-gölge düzenlemesi ve solgun renk kullanımı, polisiye film anlatısına yakın düşmekte; ışık kaynaklarının, yönü, şiddeti ve dağılma alanlarının düzenlenmesiyle, seyircide gerilim duyguyu yaratımları belirli bir düzeyin üzerine çıkartılmaktadır. Bir başka deyişle filmde 'özel aydınlatma'ya yönelik bir biçimlendirme yapılmıştır; yani söz konusu olan, görüntünün estetik gereklerini yerine getiren (gerçeğe uygun olanın veya gerçek dışının belirtilmesine dayanan) bir aydınlatma tasarımıdır.

Av Mevsimi, polisiye filmi olmasına karşın oldukça durağan ilerleyen bir anlatı yapısına sahiptir. Görsel olarak bunu destekleyici şekilde inşa edilen bir sinematografi de bu yavaşlığı daha bir duyumsatmaktadır. Görsel atmosfer yaratımı için özel bir ışık ve renk biçimlendirilmesi yapılmasının bir diğer amacı da, hem anlatının duygu yoğunluğunu pekiştirme hem de seyircinin hiçbir karakterle empati kurmasını sağlamaktır.

### SONUÇ

İnsan hayatı her zaman için görüntülerin etkisi altındadır ve görüntülere yüklenen anlamlar eşliğinde hayata dair yorumlamalar yapmaktadır. Işık nesnelere algılamamızda ve anlamlandırılmamızda çoğul işlevlere sahiptir. Farklı ışıklandırma tasarımlarıyla görsel etki güçlendirilebilmekte, duygusal etkiler yaratılabilmektedir.

Sinema, öykü anlatan bir araçtır ve bunu görüntünün biçimsel özelliklerini düzenlemekle

elde etmektedir. Işık, sinemada salt görüntünün oluşumunda rol oynamamakta, aynı zamanda sanatsal bağlamda da belirleyici işlevler yüklenmektedir. Yönetmen, öyküleme aracılığıyla anlatısının biçimlenişini, görüntü ölçekleri, ses boyutu, kamera hareketleri, mekân ve nesnelere düzenlenmesi, ışık, renk, kurgu gibi sinematografinin asal öğeleriyle yapmaktadır. Bu düzenlemede ışıklandırma tasarımı, natürel gün ışığıyla da olabileceği gibi öykünün gerektirdiği özel dramatik aydınlatma yöntemlerini de içerebilmektedir.

Komedi ve müzikaller, figürlerin görünür olduğu, onların genel görünümünü belirgin biçimde ortaya koyulduğu güçlü ışıklandırmalara gereksinim duyarlar. Melodramlarda, duygu yoğunluğunu daha iyi hissettirebilmek için nispeten zayıf ışık kullanılır. Polisiye tür filmlerde ise, ışık zayıf ve nesnelere yeterince belirtmekten uzak şekilde olur; mekânların çok aydınlık görünmemesi tercih edilir. Amaç, ışık-gölge oyunları ile seyircide yarı bilinmezlik duygusu uyandırmak, ışığın anlama hizmet etmesini de sağlamaktır.

Çözümleme yapılmak üzere örneklem olarak ele alınan üç filmin ışık-anlam ilintisi boyutuna bakıldığında, 'Kış Işığı' siyah/beyaz çekilmiş, metafizik anlamlara sahip bir filmidir. Rengin albenisinden yoksun olması ruhani boyutunun daha bir duyumsanmasını getirmektedir. Sahip olunan inanç, bu inanca olan güvensizlik ve bunun yarattığı ruhsal sınımları anlatan öyküde, ışığın biçimlenişi, kilisede (inanç mekanı) yoğun bir loşluk içinde kasvetli, kişinin iç hesaplaşma anlarında ise kontrast tonlarla oluşturulan bir yapıdadır. 'Üç Maymun' toplumsal ve bireysel ikiyüzlülükler arasında yaşanan hayatın, karanlıklarını ve çürümüşlüklerini yansıtan bir görselliğe sahiptir. Aynı evin içinde yaşayan insanların birbirleriyle olan iletişimsizlikleri minimalist bir dil ve görsellikle anlatılmaktadır. Bu görsellik, low-key ışık ve grenli görüntülerle yaratılmıştır. 'Av Mevsimi' ise, bir polisiye filmidir. Polisiye anlatıların hem içeriği hem de görsel dünyası, seyircide karanlık bir duygu-durum yaratmak üzerine kuruludur. Bu nedenle filmde düşük anahtar kullanımıyla, loş ışıklı ortamlar yaratılmakta ve bu da yansıtılan dünyanın dramatik etkisini arttırmaya yaramaktadır. Kısaca, her üç filmde de ışık uygulamalarının, anlatıları tamamlayan,



açımlayan, anlamlandıran ve bu bağlamda doyunluk yaratma boyutlarına sahip çalışmalar oldukları söylenebilir.

Sonuç olarak sinemada ışık tasarımının, -tüm tasarım alanlarında olduğu gibi- ancak ve ancak yaratıcı düşüncenin, mantıksal yapı ve sanatsal dilin örüntüleriyle ortaya çıkabilen estetik bir kurulumla var olabileceği söylenebilir.

#### **KAYNAKÇA**

- Abisel N (1989) Sessiz Sinema, A.Ü. B.Y.Y.O. Yayınları, Ankara.
- Barnwell J (2011) Film Yapımının Temelleri, Literatür Yayınları, İstanbul.
- Bergman I (1990) Büyülü Fener, Afa Yayınları, İstanbul.
- Brown B (1996) Motion Picture and Video Lighting, Focal Press, USA.
- Brown B (2008) Sinematografi- Kuram ve Uygulama, Hil Yayınları, İstanbul.
- Bordwell D ve Thompson K (2008) Film Sanatı, De-ki Yayınları, Ankara.
- Butler A. M (2011) Film Çalışmaları, Kalkedon Yayınları, İstanbul.
- Burnett R. (2006) İmgeler Nasıl Düşünür, Metis Yayınları, İstanbul.
- Gevgilili A (1989) Çağını Sorgulayan Sinema, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Kılıç L (1994) Görüntü Estetiği, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul.
- Millerson G (2002) Lighting for Television and Film, Focal Press, Great Britain.
- Monaco J (2005) Bir Film Nasıl Okunur, Oğlak Yayınları, İstanbul.
- Şenyapılı Ö (1998) Sinema ve Tasarım, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara.