

Büyük Budapeşte Oteli Filminin Renkler Üzerinden Fenomenolojik Mekânsal İncelenmesi

SELÇUK İLETİŞİM

DERGİSİ 2022;

15(1): 286-322

doi: 10.18094/JOSC.986147



İdil Ece Şener, Hikmet Eldek Güner

ÖZ

Mimarlık ve sinema her zaman birbiriyle etkileşimli ve ilişkili iki disiplin olmuştur. İki disiplinin de mekân, insan ve zamanla olan ilişkisi mimarlık ve sinemayı birbirine bağlamış, birbirini var eden farklı bir ortaklık yaratmıştır. Sinema ve mimarlığın en büyük benzerliği tanımlanmış/tasarlanmış mekanları sunarak, izleyiciye/kullanıcıya bu alanları deneyimletiyor olmalarıdır. Mekân, sinema için zihinsel ve görsel olarak aktarımı kolaylaştırmakta ve anlatılmak istenileni doğrudan göstermektedir. Filmler, mekânlar ve mimari imgeler aracılığıyla duygu ve düşünceleri, anlatmak istedikleri dertleri, sevinçleri, zaferleri, üzüntüleri yer ile kurulan bağlantı üzerinden seyirciye aktarabilmektedir. Kısaca, yapılan her film görsel, düşünsel olarak mimarlığa da katkı sağlamak ve mekânın tasarlanması, algılanması konusunda yeni ufuklar açmaktadır. Sinemada mekânı en iyi şekilde yorumlayan/kullanan yönetmenlerden biri de Wes Anderson'dur. Wes Anderson filmlerinin önemi, film temalarına uygun şekilde hazırlanan müziklerle, mekânı ve olayları ustalıkla seyirciye aktarmasıdır. Ayrıca Anderson'ın filmlerinin öne çıkan en önemli özelliği filmlerde kullandığı renklerdir. Film mekanlarında renk kullanarak anlatmak istediği dünyayı çarpıcı bir şekilde aktarmış ve kullandığı renk paletleriyle özgün bir anlatım dili yakalamıştır. Gerçek ve gerçeküstünün birleşimiyle mucizevi ve sıradan olayları kendi üslubunda anlatmayı başarmıştır. Çalışmada, fenomenolojik film analizi yöntemi ile Wes Anderson'ın yönettiği Büyük Budapeşte Oteli isimli film, renk-mekân anlatım ilişkisi bağlamında incelenerek mekânsal ve anlamsal çözümlemesi yapılacaktır. Böylece Budapeşte oteli aracılığıyla mekânsal algının renkler üzerinden okuması yapılacaktır. Her film izleyicinin algısı ile bambaşka biçimlere dönüşmektedir, benzer biçim her mekânda kullanıcının algısı ile değişir. Anderson'nun filmde kullandığı renkler ile mekânsal algının nasıl okunacağı çalışmanın temel amacı olacaktır.

Anahtar Sözcükler: Büyük Budapeşte Oteli, Sinemasal Mekân, Sinema ve Mekân, Sinema ve Renk, Mimarlık ve Renk

İDİL ECE ŞENER

YÖK 100/2000 Burslu Doktora

Öğrencisi

İzmir Demokrasi Üniversitesi

idilecesener@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-4067-4144

HİKMET ELDEK GÜNER

Doç. Dr.

İzmir Demokrasi Üniversitesi

hikmeteldek@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3284-9928

SELÇUK İLETİŞİM DERGİSİ 2022; 15(1): 286-322

doi: 10.18094/JOSC.986147

Geliş Tarihi: 23.08.2021 Kabul Tarihi: 11.02.2022 Yayın Tarihi: 15.04.2022

Spatial Sensation of the Grand Budapest Hotel Through Colors

JOURNAL OF SELÇUK
COMMUNICATION 2022;
15(1): 286-322
doi: 10.18094/ JOSC.986147



İdil Ece Şener, Hikmet Eldek Güner

ABSTRACT

Architecture and cinema have always been two interactive, related disciplines. The relationship of two disciplines with space, people and time has connected architecture and cinema, creating a different partnership that brings each other into existence. The biggest similarity of cinema and architecture is that they present defined/designed spaces and make the viewer/user experience these spaces. Space facilitates mental, visual transfer for cinema and directly shows what is wanted to be told. Films can convey feelings and thoughts, the troubles, joys, victories and sorrows they want to tell, to the audience through connection established with place, through places, architectural images. In short, every film made visually and intellectually contributes to architecture and opens new horizons in the design and perception of space. One of directors who best interprets/uses space in cinema is Wes Anderson. The importance of Wes Anderson films is that they skillfully convey the place, events to the audience with music prepared in accordance with the film themes. In addition, the most prominent feature of Anderson's films is the colors he uses in films. He strikingly conveyed world he wanted to tell by using color in film locations, and he captured a unique expression language with color palettes used. With combination of real and the surreal, he managed to tell the miraculous, ordinary events in his own style. In the study, movie named The Grand Budapest Hotel, directed by Wes Anderson, will be analyzed in context of the color-space expression relationship, its spatial and semantic analysis will be made with phenomenological film analysis method. Thus, spatial perception will be read through colors through he Budapest hotel. Each film transforms into different forms with perception of audience, similar form changes with perception of the user in every place. How to read the spatial perception with the colors Anderson used in the film will be main aim of the study.

Keywords: Grand Budapest Hotel, Cinematic Space, Cinema and Space, Cinema and Color, Architecture and Color

İDİL ECE ŞENER
PHD Student with YOK 100/2000
Scholarship
İzmir Demokrasi University
idilecesener@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-4067-4144

HİKMET ELDEK GÜNER
Assoc. Prof.
İzmir Demokrasi University
hikmeteldek@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-3284-9928

JOURNAL OF SELÇUK COMMUNICATION 2022; 15(1): 286-322
doi: 10.18094/ JOSC.986147

GİRİŞ

Mekân kavramıyla ilgilenen tüm disiplinlerin aralarındaki iletişim ve etkileşim yadsınamaz bir gerçektir. Mimarlık kendi tasarım kuramını üretirken diğer disiplinlerle de ilişkiye geçmiş ve mekânın sınırlarının ve tanımının muğlaklaşma süreci böylece başlamıştır. Mimarlığın disiplinler arası etkileşimi, kültürel ve kuramsal farklılaşma ile yapması gereken özeleştirici için, farklı araçlardan elde edilen veriler kullanılmaya başlanmıştır. (Balamir & Erkal, 1999, s. 5-6).

Çok disiplinli bir alan olan mimarlığın görsel iletişim biçimleri ile olan ilişkisi, estetiğin ve tasarımın odak olmasından dolayı kaçılmazdır. Mimarlığın etkileşim halinde olduğu temel görsel iletişim alanlarından birisi de sinemadır. Mimarlık ve sinema, mekânı cisimsel ve cisimsel olmayan şekilde temsil etme konusunda her zaman birbiri ile etkileşim ve iletişim halinde olmuşlardır. Sinema sanatının ortaya çıkışından itibaren bu iki disiplin birbirlerine eklemlenebilmiş, farklı katmanlar halinde iç içe geçmiş ve birlikte gelişmişlerdir. Mekân, sinema için zihinsel ve görsel olarak aktarımı kolaylaştırmakta ve anlatılmak istenileni doğrudan aktarmaya olanak sağlamaktadır. Filmlerde mimariye ve sosyal yaşama dair birçok bilgi mekân aracılığıyla edinilebilmektedir. Filmler, mekânlar ve mimari imgelerle duygu ve düşünceleri, anlatmak istedikleri dertleri doğrudan veya dolaylı gösterimler ile seyirciye aktarabilmektedir. Bu bağlamda sinema ve mimarlık birbirini etkiler ve besler, Yapılan her filmin görsel, düşünsel olarak mimarlığa katkı sağlayabilir ve mekânın tasarlanması, algılanması konusunda yeni ufuklar açabilir. İnsan-mekân-algı üçlüsü ve bu üçlünün etkileri, bu iki disiplinin de en temel ortak noktaları olmuş ve iç içe geçmelerine olanak tanımıştır.

Sinemanın en etkileyici taraflarından biri mekanları/yerleri iki boyutta sunarak, izleyiciye deneyimleme hissi yaşatmasıdır. Juhani Pallasmaa (2001)'ya göre sinemanın mimarisi üzerine çalışmak, mimarlara, hayatın ve kendi sanat formlarının sembolik yönlerini yeniden keşfetmelerine yardımcı olmaktadır. Hem sinema hem mimarlık yaşanan mekânı anlatması sebebiyle mekânın özünü ve boyutlarını tanımlar, hayat durumlarının deneysel sahnelerini yaratırlar (Pallasmaa, 2001).

Sinema, mimarlık ilişkisini destekleyen bir diğer önemli öge de mekânlarda kullanılan renk paletleridir. Mekânın algılanmasına katkı koyan, verilmek istenilen düşüncenin seyirciye aktarılmasında renk seçimlerinin çok büyük bir etkisi bulunmaktadır. Her nesnenin kendine özgü bir rengi bulunmaktadır. Her renk farklı bir anlama sahip olmakla beraber, bulunduğu mekânda kullanıcılar üzerinde kullanıcının

önceki deneyimlerine, algılarına göre farklı hissiyatlar da yaratmaktadır. Sinemada renk kullanımı ve renk-anlatım ilişkisi açısından Wes Anderson önde gelen yönetmenlerdendir (Ma, 2019). Wes Anderson filmlerinde kullandığı renk paletleriyle özgün ve zengin bir anlatım dili yaratmaktadır. Film mekanlarında kullandığı renk paletleri ile filmlerinde anlatmak istediği dünyayı daha çarpıcı bir şekilde aktarır (Karaca & Agocuk, 2021). Anderson filmlerinde renk kullanımının yanında mizansen kurmada simetri, denge, çerçeve gibi kendine özel elemanlar da kullanılmaktadır. Ancak filmlerine bakıldığında diğer yönetmenlerden ayrılan en büyük özelliklerinden birisinin de renkler olduğu kuşkusuzdur (Erbay, 2015). Nesnelerin bir araya gelişlerinde renk öncelikli olmakta ve seyirci etkileyici o görselin içinde kaybolmaktadır. Anderson'un kullandığı renklerin teknik ve anlamsal çözümlenmeleri farklı yöntemler kullanılarak yapılabilir. Bu çalışma kapsamında renkler fenomenoloji bağlamında incelenerek ve seyircinin olası algı penceresi ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Fenomenoloji'nin temeli filozof Edmund Husserl'in yirminci yüzyıldaki çalışmalarına dayanmaktadır (Öktem, 2005, s. 28). Husserl'e göre fenomenoloji, canlının herhangi bir durumu değil bütünü algılandığı ve algıları algı olarak, duyguları duygu olarak ele almasıdır (Husserl, 1969, s. 16-17). İnsan deneyimini anlamayı amaçlayan fenomenoloji, insanların belirli bir fenomen veya kavrama karşı duygularını, bakış açılarını ifade eden ve nasıl deneyimlediklerini tanımlamak için kullanılan bir nitel araştırma yöntemidir (Rose, Beeby, & Parker, 1995, s. 1124). Fenomenolojik yaklaşımda katılımcıların kişisel deneyimleriyle ilgilenilmektedir. Bireyin algıladıkları ve olaylara yükledikleri anlamlar incelenmektedir. Tamamlayıcı bir araştırma olup, bu bağlamda genelleme yapmayı değil, olguları tanımlamayı amaçlar (Akturan & Esen, 2008).

Fenomenolojik çalışmalar mekânı maddeleştirmeden ya da idealize etmeden anlamaya çalışmaktadır. Mekân, soyut bir kavramdan ya da deneyimden bağımsız olarak vardır ve varlıktan ayrı kabul edilemez. Mekâna bu açıdan yaklaşmak, mekânın dünyanın bütünü için ya da deneyimleyen kişi için önemini anlamaya çalışmaktır. Fenomenoloji mimari formun anlamının sorgulanması, insan ve çevre ilişkilerinin anlaşılmasını sağlayan yöntemlerdendir (Bognar, 1985).

Fenomenolojik yaklaşım, mekânın etkileşim ve deneyim yeri olarak görmesi nedeniyle, sinemadaki görsel anlatımın temelini oluşturan mekân ve mimarlık çalışmalarında benimsenmesi gereken yaklaşımlardan birisidir. Mimarlığın temelindeki salt ve fiziksel matematiğin ele alınmasının

sinemada mümkün olmaması sebebiyle insan üzerindeki etkisi ve insanla olan ilişkisinin etkileri fenomenolojik yaklaşımla ele alınabilmektedir.

Çalışmada, fenomenolojik film analizi yöntemi ile Wes Anderson'ın yönettiği *Büyük Budapeşte Oteli* (2014) isimli film, renk-mekân anlatım ilişkisi bağlamında incelenerek mekânsal ve anlamsal çözümlenmesi yapılmıştır. Wes Anderson, filmde izleyiciye/oyuncuya duyguları kendince kurduğu dünya içerisinde kendi renk paletleri ile anlatmaya çalışmış, yorumu da seyircinin algısına bırakmıştır. Yönetmen filmlerini en ince detayına kadar biçimlendirmekte ve bu biçimlendirme de rengi önemli bir eleman olarak kullanmaktadır (Altun, 2019). Bu çalışmanın amacı daha önce yapılan çalışmaların ötesinde filmin mimari kimliğini renk üzerinden yorumlamaktır. Literatüre bakıldığında çalışmaların Anderson'nun mizansen kurmasına, denge- simetri ilişkisine, çalışmalarının tamamına odaklanıldığı görülmektedir. Renk çalışmasına yönelik hazırlanan metinlere bakıldığında ise sadece renk paleti bilgisinin verildiği, seyirci üzerindeki etkisi üzerine herhangi bir çalışma yapılmadığı görülmüştür. Bu çalışmanın temel amacı izleyicinin filmin kurgusunun, hikayesinin ötesinde mekânsal olarak nasıl algıya sahip olduğunu, renkler üzerinden çözümlenmeye çalışmaktır. Yönetmen tarafından seçilen renklerin izleyici tarafından nasıl algılanacağı, renk çözümlenmesi yapılarak ortaya konmuştur. Her rengin anlamı, hissettirdiği farklı algılara, deneyimlere neden olurken sinema perdesinden izleyiciye ulaşanların izleyici üzerine etkisi renklerin kendi dili ile anlatılmıştır. Özellikle *Büyük Budapeşte Oteli* üzerine yapılan çalışmalarda filmin konusunun, hikayesinin ve anlatma biçiminin öne çıktığı görülmüştür. Farklı zaman aralıklarında geçen olay dizgisinin örüntüsü üzerine birçok çalışma yer almaktadır. Hikâyenin gerçeklik ile kurduğu ilişki (ikinci dünya savaşı, Nazi askerleri, Stefan Zweig gibi) de oldukça yoğun bir biçimde çalışılmıştır. Ayrıca filmin teknik açıdan çekim yöntemi ve kullandığı uygulamalar, sahnelerde kullandığı denge elemanlarına odaklanan birçok yayın bulunmaktadır. Ayrıca yönetmenin diğer filmleri üzerinden de benzer konularda çalışmalar yer almaktadır. Filmden ve yönetmenden bağımsız olarak sinema da renklerin kullanımı ve çözümlenmesi de farklı yönetmenlerin çalışmaları üzerinden yürütülmüştür (Demirer, 2020). Bu çalışmanın literatüre katkısı, bütün bu literatür bilgisi üzerine, *Büyük Budapeşte Oteli* filminin mekanlarında kullanılan renklerin izleyicinin algısını nasıl biçimlendirdiği fenomenolojik olarak ortaya koymasındır. Sinema perdesinden izleyiciye geçen duygu kişinin kişisel algısına ve deneyimine göre değişebilir, renkler de anlamları bağlamında bu ilişkinin yorumlanmasını sağlayan bir parametredir. Bilimsel ve anlamsal olarak renklerin ne ifade edebileceği nettir ancak izleyene geçen duygu değişkendir.

Fenomenolojinin en temel konularından olan kişisel algı, renkler gibi görece sabit anlamlı bir parametre ile incelenmiştir. Çalışmada yöntem olarak film farklı zaman aralıklarında (toplam iki yıl içerisinde) farklı gruplarla izlenmiş ve sonrasında film üzerine tartışmalar yapılmıştır.¹ Tartışmalar ile filmin renk algısı farklı izleyiciler ile nasıl çeşitlendiği ortaya konmuştur. Yapılan bu çalışmanın ötesinde detaylı bir literatür çalışması yürütülerek, çalışma metin haline dönüştürülmüştür.

MİMARLIĞIN SİNEMAYLA İLİŞKİSİ VE MEKÂN ALGISI

Mimarlık, basit bir tanımla “yapı yapma sanatı ve bilimi”dir, (Soygeniş, 2006). Mekân “mimarlığın baş aktörü” (Zevi, Barry, & Gendel, 1957) olarak ve fiziksel, görsel sınırlarla tanımlanır. Renk, malzeme, ışık kalitesi ise mekâna biçim ve karakter kazandırır. Film mekânı için de benzer özellikler ve gereklilikler geçerlidir. Mekân sadece görülebilen boşluk değil, işitsel olarak algılanan, dokunma duyumuzu tetikleyen, kokusu ile belleğimizde kalandır. Mimarlık ile sinemanın en önemli ortak noktası, fikri yoktan var ederek birden fazla parametreyi göz önüne alarak kurgu oluşturmalarıdır. Mimari mekânlar, çevreler, kentler hayatın içine aktığı sahneler olarak tanımlanabilir (Aksel, 2006). Sinemanın kullandığı görsel dilin temel parametrelere de bakıldığında; çerçeve, kamera açıları, bakış açısı, perspektif, çekim ölçekleri, ışık-renk ve zaman ile karşılaşılır ki bunların birçoğu mimarlıkta da öne çıkan ve çalışılan terimlerdir (Çinici, 1996). Üretme ve türetme odaklı bu iki disiplinin ürünlerinin tasarımcısı mimar ve yönetmen bazı kavramsal arakesitlerde ortak noktalara sahiptirler.

Sinemanın temel bileşenlerinden olan mekânın sinemadaki en basit tanımı, anlatının geçtiği yerdir. Filmde mekân, bazen beden ve hareketin fonunu oluştururken, bazen de ön plana çıkar, sahnenin odağı olur (Adiloğlu, 2005). Sinema mekânının fiziksel öğelerinin mekânın ideolojisiyle birleşip algısal boyutta istenen mesajı verebilmesi ve yorumlamasıyla mekâna farklı bir kimlik kazandırmaktadır. Mimarlık ve sinema arasında bu bağlamda en etkili kavramlardan biri tartışmasız mekandır (Ersoy, 2010). Henri Lefebvre mekân için şöyle demektedir: “Mekân hiçbir zaman boş değildir; her zaman bir anlam içerir (Dear, 1994).” Sinema da mekânın tam da bu özelliğini kullanmaktadır.

Mekân algısı ele alınırken, ilk olarak görme duyusu öne çıksa da diğer duyular da ihmal edilmemelidir. Algı, tüm duylardan farklı oranlarda etkilenmektedir. Mekânın algılanabilmesi fiziksel,

¹ İzmir Demokrasi Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, 2019-2021 Eğitim Öğretim Yarıyılarında iki dönem açılan Sinema ve Mimarlık Doktora dersi kapsamında film izlenmiş ve dersi alan öğrenciler ile tartışılmıştır.

çevresel, psikolojik şartlara bağlı olduğu kadar kişinin o zamana kadar elde ettiği bilgi birikimi ve deneyimleri ile de ilgilidir. Mekânın fiziksel özellikleri somut olarak ifade edilebilmekte, onu oluşturan geometrik formlar bu somutluğu pekiştirmektedir. Bu yüzden mekânın formu, mekânın ışıkla ve kullanıcı hareketleri ile bağlantılı olarak biçimlenişi somut değerler ile tespit edilebilmektedir. Mekân kişi tarafından öncelikle duyumsal olarak, daha sonra kişinin mekân içerisinde geçirdiği süreye ve mekândaki deneyimlerine bağlı olarak hem zihinsel hem de fiziksel olarak algılanmakta ve deneyimleyen üzerinde nicel etkiler bırakmaktadır (Ersoy, 2010). Bu tür etkiler mekâna ilişkin yapılan fenomenolojik çalışmalar olarak incelenmektedir.

Fenomenolojik mekân anlayışına paralel olarak mimarlığın iletişimsel gücü hakkında çalışmalar yapan Pallasmaa'ya göre, mekân tekdüze ve değersiz değildir. Yaşanan olay- bir öpüşme ya da bir cinayet-farklı mekânlarda geçmesine bağlı olarak tamamen başka hikayelere dönüşebilir (Pallasmaa, 2007, s. 20-21). Bu sebeple, filmde kullanılan mekânların oluşturdukları etki de yönetmenin gözü, yorumu ve izleyicinin algısı ve deneyimi ile bambaşka olabilir.

Sinemanın mekânın, fenomenolojik açıdan algılanmasını sağlayan önemli öğelerden biri de renk kullanımıdır. Filmin aktarmak istediklerini, mekân tasarımı, kostüm, makyaj gibi öğelerde kullanılan renklerle izleyiciye aktarabilmesi olasıdır. Sinemadaki birçok karar gibi renklerin kullanımı da çoğu zaman görüntü yönetmenine veya yönetmene bağlı olabilmektedir (Kırık, 2013). Renklerin taşıdığı anlam bireysel algılara göre değişiklik gösterebilmekle birlikte, sinemanın toplumsal bir sanat olduğu düşünüldüğünde ortak bir renk algısından da söz edilebilir (Anger & Allison, 2005).

SİNEMASAL MEKÂNDA RENK KULLANIMI VE RENK PSİKOLOJİSİ

Sinemada, siyah beyaz filmde renkli filme geçiş keskin bir şekilde değil yıllar içerisinde gerçekleşmiştir. Sinemanın renklenmesi ve sesli filmlere geçiş, ilk başta usta yönetmenlerin bile karşı çıktığı bir gelişme olmuştur (Kutlar, 1991, s. 159). Renkli filmler, sinemanın icadından hemen sonra bulunmuş olmasına rağmen maliyetinin yüksek olması sebebiyle uzun yıllar tercih edilmemiştir. Hatta sessiz filmlerin ilk zamanlarında renk kullanabilmek adına bazı sahneleri renklendirmek için boya kullanılmıştır. Dış mekânda gece sahneleri için fon maviye veya mora boyanırdı. '*Life and Passion of the Christ*' (1903) ve '*Aya Seyahat*' (1902) gibi filmlerde kullanılan bir başka renklendirme tekniği ise, her sahnenin elle boyandığı şablonlar oluşturmaktır (Bekdemir, 2018). Ancak, sinemanın ilk renklendiği

dönemde yönetmenler renkleri sadece renk olarak kullanmakta, bir anlam ifade ettiği düşünülmemektedir. Sinema sanatının gelişimiyle, renk sanatsal biçimde kullanılmaya başlanmış, renklerin taşıdığı anlamlar üzerinden sahneler yaratılmıştır (Kırık, 2013, s. 2).

Renklerin Psikolojik Etkileri

Renkler, insanları psikolojik ve fiziksel olarak yoğun bir biçimde etkilemektedir. Bazı renkler iç sıkıcı, bunaltıcı etki yaratırken bazı renkler de ferahlatıcı ve rahatlatıcı etkiler yaratmaktadır. Renkler durgun-hareketli, yapıcı-yıkıcı veya itici-çekici etkiler göstermektedir (Çetinbaş, 2012, s. 42). Görme eyleminde, nesneden göze gelen ışık fiziksel, ışınların gözde oluşturduğu eylemler fizyolojik, nesneninse beyinde algılanması psikolojik bir süreçtir. Renklerin fizyolojik olarak algılanması kadar psikolojik olarak algılanması da değerlendirilmelidir. Renk otonom sinir sistemini, kalp atışını, solunumu ve hormonal aktiviteyi etkilediği gibi yaydığı enerji sebebiyle psikoloji üzerinde de etkili olmaktadır. Her rengin ayrı bir psikolojik etkisi vardır (Canbolat & Salan, 2020). Işığın yarattığı renkleri görmeye kalmayan insanoğlu aynı zamanda algıladığı renkleri çeşitli duyu tepkimelerine dönüştürmektedir. Mekânda kullanılan renk kullanıcı üzerinde sakinlik, neşe, sıkıntı, gerginlik gibi duygular yaratmaktadır.

Mimari mekanlar tasarlanırken kullanıcının mekânı nasıl algıladığı göz önünde bulundurulur. Bruno Zevi'ye göre mekân, bizim isteğimiz dışında bizleri etkiler ve benliğimize hükmeder (Altan, 1983). Tasarlanan mekanlar kullanıcıya psikolojik mesaj aktararak mekânın kullanım amacına olumlu veya olumsuz etkilerde bulunmaktadır (İncekara, 1999). Renklerin taşıdığı anlam bireysel algılara göre değişiklik göstermekte olup kişinin geçmişi, edindiği tecrübeler ve hayata bakış açısı renkleri farklı algılamasına neden olmaktadır (Anger & Allison, 2005, s. 6). Bu sebeple her insanın mekân algısı farklılaşmaktadır. Fiziksel olarak algılanan her mekân, insanlara duygusal olarak bir izdüşüm de bırakmaktadır. Görsel algının en belirleyici özelliğinin nesnelere renklerine göre geçmiş deneyimlerimize bağdaştırıp anlamlandırmak olduğu belirtilmektedir (Zengel & Kaya, 2007). Mekânı algılamada kişisel deneyimler etkin olmakta ve mekandaki uyarıcıların oluşturduğu etkiler duyu organlarımız yardımıyla bellekte bir imge oluşturmaktadır. Daha önceki deneyimlerle elde edilmiş olan ve hafızada depolanan bilgi birikimiyle, yeni edinilen hisler birleştirilmektedir. Böylece zihinde algısal bir organizasyon oluşturulmaktadır.

Renkler, psikolojik etkilerine göre sıcak ve soğuk olarak sınıflandırılmaktadırlar. Örneğin mekânın renkleri mavi-gri tonlarından seçildiğinde, bu mekân soğuk algılanmaktadır. Yine sarı renge boyanmış bir tavan odayı daha yüksek, sarı renkli duvarlar ise daha geniş göstermektedir. Mekânın renkleri sıcak renklerden seçildiğinde ise mekân sıcak algılanmaktadır. Sıcak renklerin ruhsal etkisi neşe, canlılık ve hareket olarak belirtilmektedir (Zengel & Kaya, 2007). Sıcak renkler, mekânın küçük ve sıcak, ses düzeyinin yüksek, dokunun yumuşak, işlevin aktif ve dışa dönük, sarf edilen fiziksel gücün az, mekânda geçirilen sürenin kısa algılanmasını sağlamaktadır. Soğuk renkler ise tersi etkilerde bulunmaktadır (Zengel & Kaya, 2007).

Sinemasal Mekânda Renk Kullanımı ve Psikolojik Etkileri

Mimari mekânda olduğu gibi sinemasal mekânda da renk kullanımı izleyici üzerinde psikolojik etki yaratmaktadır. Her nesnenin kendine özgü bir rengi bulunmakta ve sahip olduğu renk sayesinde farklı bir anlam yükü ve derinliği taşımaktadır. Bu sebeple sinemasal bir mekânda kullanılan her renk izleyici de bir algı oluşturmaktadır. Renklerin filmlerin içinde var olan psikolojik anlam ve etkileri ile ilgili kullanımları yanında filmin yönetmenin de kendi bakış açısından renklere yüklediği özgün anlamlar da görülmektedir. Bazı yönetmenler hüzünlü bir sahneyi alışılmış bir renkle anlatırken, bazılarıysa alışıla gelmişin dışında sıra dışı ve özgün renkleri bir arada kullanarak anlatmayı seçmektedirler. Ancak, sinemasal mekânda kullanılan renklerinde, kabul edilen normları bulunmaktadır. Sinemada her renk kendine özgü, farklı anlam ve derinliğe sahip bir anlatı dili oluşturmaktadır.

Kırmızı: Ana renklerden birisi olan kırmızı sıcak renk grubundadır. Hareketli, coşkulu, heyecanlandırıcı, dinamik, canlılık, hırs, dışa dönüklük, güç ve ihtiras gibi anlamlar taşıyan bir renktir. Kırmızı insan üzerinde canlandırıcı, heyecan verici, kışkırtıcı bir etki bırakmaktadır. Büyük bir enerjiye sahiptir. Bu sebeple karşı konulamaz bir etki yaratmakta ve zaman zaman huzursuzluk verici olmaktadır. Güçlü etkisi sebebiyle istesek de istemesek de bakışlarımızı üzerine çekerek ilgi odağı olmaktadır. Bu renk, biyolojik olarak göz retinasının hemen arkasında oluşmakta ve kırmızıya bakan izleyici rengin üzerine geldiği hissine kapılabilmektedir (Çağan, 1997, s. 54). Aynı zamanda aşkın ve sevginin rengi olan kırmızı, aşk-sevgi temalı dizi, filmlerde de çok sık kullanılmaktadır (Hartman, 2008, s. 67-70). Kırmızının yapısında egoizm, kendini tatmin, elde etme ve sahiplik öğeleri bulunmaktadır. Kanı, ölümü, ateşi anımsattığı için korku filmlerinde sıkça kullanılmaktadır (Üster, 1996, s. 80-81).

Sarı: Ana renklerden olan sarı sıcak bir renktir. Sarı renk, mental çabayı, zihinsel parlaklığı, bilgeliği, iyimserliği, sevgiyi ve merhameti simgelemektedir. Uçarı bir renk olan sarı, psikolojik olarak çılgınca duyguları simgelemektedir. Kullanıldığı mekânda uyarıcı, neşe ve mutluluk veren, dikkat çekici etkiler yaratmakta ve genişlemeyi, iletişimi ifade etmektedir. Sarı renk; sevinç uyandırır, rahatlatır ve zekâ geliştirici bir renktir. Sinema ve televizyon sektöründe sıkça kullanılan bu renk kişilerin ruh hallerini olumlu yönde etkilemektedir (Çağan, 1997, s. 55). Sarı renk görkemli bir renk olması sebebiyle insanlarda ilgi yaratmaktadır (Üster, 1996, s. 72). Sarı; temel olarak neşe ve keyif verici bir renktir. Altın tonlardaki sarı, ruhsal kusursuzluğu anlatmaktadır. Sarı, gençliğin, memnuniyetin ve sevincin rengi olmasına rağmen fazla kullanıldığında akli, ruhu ve sinir sistemini uyarmaktadır. Negatif titreşimlerde; korkaklığın, on yargının ve yıkıcı biçimdeki egemenliğin rengidir. Bu açıdan gerilim filmlerinde sarı bazı sahnelerde kullanılmaktadır (Sharma, 2007, s. 24-25).

Turuncu: Kırmızı ve sarı renklerinden oluşan ara bir renktir. Psikolojik olarak insanı ısıtan bir renk olan turuncu, insanda heyecan, enerji cesaret, dinamik kuvvet, coşku ve neşe gibi duygular ortaya çıkartmaktadır. Depresif, kızgın ve gergin durumlarda ise insanların daha fazla sinirli olmasını sebep olmaktadır (Çağan, 1997, s. 56). Neşe, heyecan yaratması gibi sebeplerden dolayı komedi filmlerinde sıkça kullanılmaktadır. Her renkte olduğu gibi tonlarına göre yarattığı etki değişmektedir. Koyu tonları asabiyeti yansıtırken, açık tonları sakinlik duygusunu yansıtmaktadır. Özellikle koyu turuncu korku ve gerilim filmlerinde kullanılabilir (Kırık, 2013, s. 4).

Mor: Ara renk olan mor, sıcak renk olan kırmızı ve soğuk renk olan maviden oluşması sebebiyle sıcak ve soğuk psikolojik etkiler yaratmaktadır. Kolayca açıklanamayan mistik bir enerjisi bulunan rengin ruhsal enerji, sezgi ve vizyonla barışık olduğu görülmektedir. Ağırbaşlılık, asalet, soyluluk, zenginlik, kudret, saygı, saygınlık, kibir, hüznün ve içe dönüklük gibi anlamlar da taşımaktadır (Sun & Sun, 1994, s. 54). Morun negatif etkileri arasında hastalık, hüznün görülmekte ve melankolik karakterlerin rengi olarak görülmektedir. Esrarengiz durumların, kontrolsüz gücün sembolü olması sebebiyle insanlar üzerinde karamsarlık, üzüntü, pişmanlık, korkaklık gibi duyguları uyandırmaktadır (Yılmaz, 1991). Bu gibi sebeplerle, korku filmlerinde tercih edilen bir renk olmuştur (Çağan, 1997, s. 59). Yüksek titreşime sahip mor tonları ise manevi düşleri, özelemleri desteklemektedir. Mor renk insanın manevi doğasını uyandırmaktadır. Bu açıdan mistik konuların anlatıldığı gerilim filmlerinde mor renk sıkça kullanılmaktadır (Sharma, 2007, s. 28-29).

Mavi: Ana renkler arasında tek soğuk renktir. Psikolojik olarak insan üzerinde temizlik, rahatlık ve dinlendirici bir etkisi vardır. Mavi, sakinliği, sükûneti, huzuru, rahatlamayı ve üretkenliği simgelemektedir. İnsanların asabi anlarında sakinleşmesini ve özgür hissetmelerini sağlamaktadır. Sessizliğin ve sakinliğin rengi olması sebebiyle filmlerin içerisinde sıklıkla kullanılmaktadır. Mavi; ciddiyet, sadakat, gerçeklik ve bağlılık anlamlarını da taşımaktadır (Çağan, 1997, s. 53).

Yeşil: Soğuk ve ara renk olan yeşil, mavinin ve sarının birleşiminden oluşmasına rağmen bu iki rengin etkilerini taşımamaktadır. Doğanın rengi olan yeşil pozitif etkiler yaratmaktadır. Sinirleri yatıştırıcı, iyileştirici, huzur veren sakin ve dinlendirici bir renktir. Ancak, yeşil renk zaman zaman kıskançlık ve tembelliği de simgelemektedir. Koyu yeşil tonlar, iç karartıcı ve güçten düşürücü olabilmektedir. Sarımsı yeşil ise, cömertliği, sakinliği yansıtmaktadır (Sharma, 2007, s. 25-26).

Beyaz: Bu renk fiziksel olarak incelendiğinde güneş ışınlarının tümünün birleşmesinden oluşmaktadır. Beyaz renk insanlarda sevinç, neşe, ferahlık, temizlik, aydınlık ve samimiyet gibi hisleri uyandırmaktadır. Aynı zamanda saflığın, masumiyetin ve doğruluğun temsilcisidir. Görsel sanatlarda beyaz renk ve beyaz mendil iyi niyetin sembolüdür. Beyaz güven verici ve uhrevi bir renktir. Dürüst ve temiz bir imaj yaratmak isteyen insanlar bu rengi daha çok tercih etmektedir (Çağan, 1997, s. 59). Beyaz renk kullanıldığı mekânı ya da film sahnesini büyük göstermektedir. Gümüş rengine yakın olan beyaz ise inancı ve kutsallığı simgelemektedir (Hardin & Maffi, 1997, s. 295-300).

Gri: Siyah ve beyazın karışması ile elde edilen bir renktir. Depresyon, düşük enerji, korku, bencillik, suskunluk ve melankoli duygularını temsil etmektedir (Sharma, 2007, s. 42). Bu sebeple sıkıntılı duyguları ve olumsuzlukları yansıtmaktadır. Bilim kurgu filmlerinde kullanılan gri rengi uzay ve teknoloji ile bütünleştirilmektedir (Kırık, 2013, s. 7).

Siyah: Işık kaynağından gelen ışınların çarptığı nesne tarafından soğurulmasıyla oluşmaktadır. Siyah; gücü, tutkuyu, resmiyeti, soyluluğu ve otoriteyi temsil etmektedir. Bazı toplumlarda keder, korku ve üzüntüyü de temsil etmektedir. Aynı zamanda fesatlık, gazez, kötü niyet ve karamsarlığı da çağrıştırmaları sebebiyle insanlar üzerinde olumsuz etkiler oluşturmaktadır. Filmlerde siyah renk genellikle kötü adamlar ve karanlık işlerle uğraşan kişiler tarafından gücü ve otoriteyi temsil etmesi sebebiyle tercih edilmektedir. Gizemi de ifade eden siyah ayrıca kötülüğün, korkuların ve kargaşaları da simgelemektedir. Bu sebeple korku filmlerinde siyah kullanılmaktadır (Kırık, 2013, s. 6-7).

Pembe: Sevgi, masum, sağlık, mutluluk, rahatlık, romantik ve kadınsı bir renktir. İnsanları rahat hissettiren ve dinlendiren bir renktir. Türk kültüründe pembenin mutluluğu simgelemesi sebebiyle Türk Sineması'nda "pembe panjurlu" tarifi kullanılmaktadır. Pembe renk insanda olumlu ve mutluluk verici bir his uyandırmaktadır (Kırık, 2013, s. 8).

Kahverengi: Toprağın rengi olan kahverengi kasvetli ve ağır bir renk olarak yorumlanmasına rağmen doğurganlığı, dünyayı, yeryüzü ve verimliliği temsil etmektedir (Sharma, 2007, s. 29). Otorite ve kendine güven hissi vermektedir. Pozitif etkisiyle bireyler üzerinde gerçekçi bir etki oluştururken negatif etkisiyle değişkenlik ve güvensizlik hissi uyandırmaktadır (Sun & Sun, 1994, s. 170).

Tablo 1 Renklerin Psikolojik Analizi

SICAK RENKLER	KIRMIZI	Hareketli, coşkun, heyecanlandırıcı, dinamik, canlılık, hırs, dışa dönüklük, güç ve ihtiras gibi anlamlar taşıyan bir renktir. Kırmızı insan üzerinde canlandırıcı, heyecan verici, kışkırtıcı bir etki bırakmaktadır.
	SARI	Mental çabayı, zihinsel parlaklığı, bilgeliği, iyimserliği, sevgiyi ve merhameti simgelemektedir. Uçarı bir renk olan sarı, psikolojik olarak çığınca duyguları simgelemektedir.
TURUNCU	Psikolojik olarak insanı ısıtan bir renk olan turuncu, insanda heyecan, enerji cesaret, dinamik kuvvet, coşku ve neşe gibi duygular ortaya çıkartmaktadır.	
SOĞUK RENKLER	MOR	Ağırbaşlılık, asalet, soyluluk, zenginlik, kudret, saygı, saygınlık, kibir, hüznün ve içe donukluk gibi anlamlar da taşımaktadır.
	MAVİ	Psikolojik olarak insan üzerinde temizlik, rahatlık ve dinlendirici bir etkisi vardır. Mavi, sakinliği, sükuneti, huzuru, rahatlamayı ve üretkenliği simgelemektedir.
YEŞİL	Sinirleri yatıştırıcı, iyileştirici, huzur veren sakin ve dinlendirici bir renktir. Ancak, yeşil renk zaman zaman kıskançlık ve tembelliği de simgelemektedir	
AKROMATİK RENKLER	BEYAZ	Beyaz renk insanlarda sevinç, neşe, ferahlık, temizlik, aydınlık ve samimiyet gibi hisleri uyandırmaktadır. Aynı zamanda saflığın, masumiyetin ve doğruluğun temsilcisidir.
	GİRİ	Depresyon, düşük enerji, korku, bencillik, suskunluk ve melankoli duygularını temsil etmektedir
	SİYAH	Siyah; gücü, tutkuyu, resmiyeti, soyluluğu ve otoriteyi temsil etmektedir. Bazı toplumlarda keder, korku ve üzüntüyü de temsil etmektedir. Aynı zamanda fesatlık gazez, kötü niyet ve karamsarlığı da çağrıştırmaları sebebiyle insanlar üzerinde olumsuz etkiler oluşturmaktadır.

BÜYÜK BUDAPEŞTE OTELİ RENK KULLANIMI VE MEKÂNSAL ANALİZİ

Sinemada renk kullanımını en iyi uygulayan yönetmenlerden olan Wes Anderson, Amerika Birleşik Devletleri'nde, 1969 yılında doğmuştur. Boşanmış bir anne babanın ortanca çocuğu olan Anderson filmlerinde, kendi hayatına dair dolaylı göndermelerde bulunmaktadır (Wes Anderson, 2021). Anderson, genelde aile/kuşaklar arası konulara olan takıntısı ve hayranlığını çalışmalarına yansıtmakta ve çoğunlukla karakterin erken yaşta hayatta olgunlaşması konusu üzerinden filmleri ilerler (Dilley,

2017). Ancak, çoğu zaman kırılğan, hüzünlendirici ve yıpratıcı konular işliyor olsa da filmlerinde her zaman yeniden bir araya gelme, kavuşma ve umut vardır. Anderson, filmlerinde/sahnelerinde mimarinin de en önemli tasarım prensiplerinden, simetriyi sıklıkla kullanır (Brinkema, 2020). Karakteri veya nesneyi mekânın ve kadrajın her zaman tam ortasına yerleştirerek görüntüyü ikiye bölmektedir. Merkezde bulunan ana karakterin sağ ve soluna eşit olarak kapı, pencere gibi mimari öğeleri yerleştirerek odağı merkezde tutmayı sağlar. Yönetmen çoğunlukla kuşbakışı sahneler kullanır. Bu şekilde sahnenin kalabalık görünmesini ve sahnenin tablolaşmasını sağlamaktadır (Köksal, 2015). Wes Anderson filmlerinin diğer önemli bir unsuru da filmin temalarına uygun şekilde hazırlanan müziklerle, mekânı, kurguyu ve olayları ustalıkla seyirciye aktarmasıdır. Ancak, Anderson'ın filmlerinin en ayırt edici özelliği filmlerde kullandığı renklerdir (Brinkema, 2020). Genellikle pastel tonlar tercih eden yönetmen, bunları kostümden, makyaja, dekora ve tüm mekâna uygulamaktadır. Filmin bütünlüğünü renk kullanarak sağlamakta, filme masalsi bir hava katmaktadır (Dilley, 2017, s. 2). Film mekanlarında renk kullanarak filmlerinde anlatmak istediği dünyayı çarpıcı bir şekilde vurgular. Ünlü yönetmen, filmlerinde kullandığı renk paletleriyle özgün bir anlatım dili yakalamıştır. Tercih ettiği renk paletleriyle istediği büyümlü etkiyi izleyicisine aktarmış ve gerçek ve gerçeküstünün birleşimiyle mucizevi ve sıradan olayları kendi üslubunda yorumlamayı başarmıştır. Anderson sinema mekanlarını ve mekânın renklerini kimi zaman karaktere kontrast olacak şekilde kullanarak, karakteri ön plana çıkartmayı amaçlarken, kimi zaman mekânın renginde kaybolmasını amaçlar (Dilley, 2017, s. 53).

Büyük Budapeşte Oteli

2014 yılında seyircisiyle buluşan *Büyük Budapeşte Oteli* filminde de yönetmenin özgün bakış açısı görülmektedir. Diğer filmlerinde olduğu gibi yalın bir dille anlatılan film, tek kaçışlı perspektifleri, görkemli sinemasal mekanları ile klasik bir Wes Anderson filmidir. Film 87.Akademi Ödülleri'nde; En İyi Yapım Tasarımı ve Set Dekorasyonu, En İyi Özgün Film Müziği, En İyi Kostüm Tasarımı ve En İyi Saç ve Makyaj dallarında ödüle layık görülmüştür. Şubat 2014 tarihindeki 64. Berlin Film Festivali açılış filmi olmuştur. Festivalde Jüri Özel Ödülü Gümüş Ayı ödülünü kazanmıştır (Scott, 2014) Filmde Ralph Fiennes (Gustave), F. Murray Abraham (Mustafa- Zero), Mathieu Amalric (Serge X) gibi ünlü oyuncular rol almıştır.

İlk olarak film günümüzde bir yazarın büstünün yanına "Büyük Budapeşte Oteli" isimli kitabı getirmesiyle başlar. Daha sonraki sahnede kitabın yazarı 1985 yılında kitabın hikayesini anlatmaya

başlar. Böylece 1968 yılına gidilen filmde kitabın yazarı Mustafa (Zero) Karakteri ile karşılaşır. Yazar, Mustafa (Zero) 'dan otelde 1932 yılında yaşanmış olan olayları dinlemeye başlar.

Film Nazi Dönemin'de Stefan Zweig'in eserlerinden ilham alınarak senaryolaştırılmıştır. Bu sebeple filmde üstü kapalı olarak minik detaylarla Stefan Zweig'in hayatına dair göndermeler bulunmaktadır. Nazi döneminde intihar eden Zweig'in karamsarlığı ve o dönemde Avrupa'nın içinde bulunduğu savaşın izleri filmde ustaca, seyirciyi rahatsız etmeden anlatılmaktadır (Brinkema, 2020). Genel anlamda film 2. Dünya Savaşı sırasında Büyük Budapeşte Otel'inde çalışan iki karakterin başına gelen olayları anlatmaktadır. Ana karakterler olan, zeki ve nevi şahsına münhasır Mösyö Gustav ve otelde belboy olarak çalışan Mustafa (Zero)'nun yaşadıkları olayları konu alan filmde, karakterler ülkenin içinde bulunduğu savaş durumunun farkında olmayıp kendi yaşadıkları olaylar doğrultusunda hareket etmektedirler. Bir sahnede Mustafa (Zero) bir gazete yazısını görerek telaşla Mösyö Gustave'a götürür. Gazetenin manşetinde 'Yeniden Savaş Çıkabilir' yazmasına rağmen Mösyö Gustave altta kalmış yaşlı bir kadının öldüğü bir haberle ilgilenmektedir. Dünya için oldukça önemli bir haber kişisel bakış açısı ile geri planda kalmış, kişisel ilişkilere dayalı minik bir duyuru öne çıkmıştır. İki karakterinde ilgisini bu haber çekmiştir, ölen kadın Mösyö Gustave'ın sevgililerinden birisidir. Bu haberin görülmesiyle beraber filmin olay örgüsü başlamış bulunmaktadır (Dilley, 2017, s. 7).

Şekil 1 Büyük Budapeşte Otel'i nin 1932 Yılındaki Görünümü (Büyük Budapeşte Otel'i filminden alınmıştır.)



Şekil 2 Büyük Budapeşte Otel'i nin 1968 Yılındaki Görünümü (Büyük Budapeşte Otel'i filminden alınmıştır.)



Film boyunca aynı mekânların 1932 ve 1968 yıllarındaki durumları izlenebilmektedir. Filmin ismini aldığı ve olayların büyük bir çoğunluğunun içinde geçtiği Büyük Budapeşte Otel'i, Zubrowka Cumhuriyeti isimli bir ülkenin, Alp Dağları yamaçlarında konumlanmış ıssız, gözden uzak bir bölgesinde bulunmaktadır. Otelin 1932 yılına ait halinde, ışıl ışıkları ile parlayan, sürekli müşteri akışı olan popüler bir otel olarak görülmektedir. Otelin 1932 yılındaki durumu mimari açıdan incelendiğinde ise Art Nouveau üsluba sahip kıvrımlı ve kemerli pencerelere sahip, zarif bir dekorasyonu olan pembe tonlarıyla boyanmış dış cephesiyle görüntülenmektedir (Şekil 1) (Tuğan, 2018). 1968 yılındaki görünümü ise daha rasyonel bir tavırda karşımıza çıkmaktadır. 1932 yılındaki durumundaki kemerli pencerelerin yeni keskin hatlara sahip dikdörtgen pencere açıklıkları ve dış cephedeki pembe tonların yerini ise kahve-sarı tonlar almıştır (Şekil 2). Bu tür renk değişimleri yıllar içinde otelin iç mekanlarında da görülmüştür (Erbay, 2015).

Şekil 3 Büyük Budapeşte Otel'i nin 1932 Yılındaki Görünümü İçin Yapılmış Olan Maket (Murphy, 2014)



Şekil 4 Gözlem Kulesi İçin Yapılmış Olan Maket (*Murphy, 2014*)



Şekil 5 Otel İç Mekânı Set Görüntüsü (*Cinematography, 2020*)



Şekil 6 Otel İç Mekânı Set Görüntüsü (*Cinematography, 2020*)



Mekanlar

Filmde birçok farklı mekân kullanılmasına rağmen ana mekân otel yapısı olmuştur. Çalışma kapsamında filmin temel mekânı olan Büyük Budapeşte Oteli'nin 1932 yılındaki dış mekanları, 1932 ve 1968 yıllarındaki otelin iç mekanları analiz edilmeye çalışılmıştır. Filmin dış mekanları çeşitli Avrupa şehirlerinde çekilmiştir. Filmde gördüğümüz sokaklar Almanya'da bulunan Gorlitz isimli bir şehirde çekilmiştir. Ancak, filmde görünen gözlem kulesi, 1932 yılına ve 1968 yıllarına ait otellerin dış cephe görüntüleri yapılmış olan maket üzerinden çekilmiştir. Otelin minyatürünün yapılmamasının sebebi yapılan araştırmalar sonucunda hayal ettikleri otele gerçekte ulaşamamış olmalarıdır. Bu sebeple, hayal edilen mekânın mimari özellikleri bir araya getirilerek maket oluşturulmuştur (Gross, 2014).

Otel sahnelerinin geçtiği mekanlar ise yine gerçek bir otelde çekilmemiştir. Ekibin Gorlitz kentinde buldukları büyük bir mekâna kurulmuş olan sette çekilmiştir. 1932 yılı ve 1968 yılına ait mekanlar tasarlanırken o yıllardaki otel örneklerinin iç mekanları referans alınmıştır (Gross, 2014).

Filmde maket ve gerçek mekanlar bir arada kullanılarak, gerçekten var olan mekanlarla maketlerin birbiri ile olan mekânsal ilişkileri seyirciye aktarılmıştır. Gerçek mekanlar ve maketlerle oluşturulmuş mekanlar arası geçişler izleyiciye hiç hissettirilmeden aktarılmıştır.

Mekanların Renk Kullanıma Dair Çözümlemesi

Sinemaya ilişkin birçok farklı çözümleme elemanları vardır. Bunlar tarihsel, psikolojik, yapısalcı, göstergebilimsel, psikanalitik, sosyolojik çözümler olabilir (Akbulut, 2010). Bu makalede Büyük Budapeşte Oteli'nde kullanılan renkler üzerinden mekânsal ve anlamsal çözümleme yapılması hedeflenmiştir. Sinema mekanlarında renk kullanımı, o sahnede geçen olayın yansıttığı psikolojik durumu da desteklemekte ve seyirciye geçmesini kolaylaştırmaktadır. Çalışmanın konusu olan Büyük Budapeşte Oteli isimli filmde de renklerin bu kadar yoğun bir biçimde kullanılmalarının nedenlerinden biri de budur (Köksal, 2015). Çalışma kapsamında filmde geçen rastlantısal olarak seçilen 28 adet mekân görseli analiz edilerek fenomenolojik yaklaşım ile renk-mekân anlatım ilişkisi bağlamında mekânsal ve anlamsal çözümlemesi yapılmıştır. Yapılan analizlerde renk verileri, mekanlarda yaratılmak istenilen duyguları anlatmak amacıyla referans alınmıştır. Analizlerde seçilen mekanlarda iki adet gözlemlenecek parametre kullanılmıştır. Bunlar mekânın ışığı ve rengidir. Mekânın ışığı var olan rengin farklı algılanmasına ve

anlamının değişmesine neden olur. Bu iki parametre üzerinden mekânın psikolojik ve mimari çözümlenmesi yapılmıştır. Böylece mekânın atmosferi ve duyumsama durumu ifade edilmiştir. 1932 ve 1968 yıllarında yaşanan olaylar çerçevesinde gelişen ve değişen mekânsal duyumsamalar filmde alınan sahneler üzerinden anlatılmıştır.

1. 1932 yılına ait dış mekanlarda yer alan renk tonları değişken olup çeşitli duyguları yansıtmıştır. Çoğunlukla bu mekanlarda kötümser, karamsar bir hava sezilenmektedir. Filmi izledikçe göreceğimiz otelde yaşanan eğlenceli atmosferin gerçekçi olmadığını, dış dünyada bir savaşın kapıda olduğunu ve insanların rahat bir yaşantı içinde olmadıklarını seyirciye aktarmanın bir yolu olarak yorumlanabilir.
 - 1932 yılına ait 1 nolu mekân otelin bulunduğu şehre ait bir mekân olup filmin ilk karelerindedir. Renkler daha pastel tonlarda ve şehir mistik bir havadadır. Kent sokaklarının boş olması da izleyiciye tekinsizlik hissi yaşatmaktadır. Henüz, karakterlerin başına gelecek kötü ve sıkıntılı olayların da yaşanmamış olması kullanılan pastel tonlardan anlaşılmaktadır.
 - 2 nolu mekân; şehre ait bir sokak görüntüsüdür. Kullanılan loş sarı ışık ve koyu tonlar şehrin sokaklarının tekinsizliğini ve tehlikeli olabileceğini anlatmaktadır. Filmin daha ortalarında görülen bu sahnede yavaş yavaş olaylar gelişmeye başlamıştır (Tablo 2, 2 nolu mekân).
 - Filmde yaptıkları tatlılarla önemli yer edinen ve ana karakterlerden Zero'nun kız arkadaşının çalıştığı mekân olan Mendels Pastanesi'dir. Mendels pastanesinde kullanılan renkler pastanede tatlıların insana bir mutluluk ve huzur verdiğini anlatmaktadır. Mekân ve ürettiği tatlıların kişiye verdiği haz ve mutluluk renklerle iyi bir şekilde desteklenerek izleyiciye geçmiş adeta o tatlıları yemiş hissi yaratmıştır (Tablo2, 3 nolu mekân).

Şekil 7 Sırasıyla 1 Nolu Mekan, 2 Nolu Mekan ve 3 Nolu Mekan



- Mendels Pastanesi'nin mutfağı 4 nolu mekandır. Kullanılan pastel kahverengi tonlar üretkenliği temsil etmesi sebebiyle seçilmiştir (Tablo2, 4 nolu mekân). Rengin anlamsal tanımını mekân ile uyum içerisinde.
- Ana karakterlerin peşindekilerden kaçmak için yardım aldığı gözlem kulesi, beyaz ve pastel mavi tonları kullanılmıştır. Bu renkler her ne kadar karakterler zor bir durum içinde olsa da hala huzur ve mutluluk elde edebileceklerini anlatmaktadır (Tablo2, 5 nolu mekân) Sahnede kasvet hissedilmemektedir.
- Bir katil tarafından kovalanan avukatın kaçarken sığındığı müzeye giriş sahnesi neredeyse karanlık ve koyu renklerle tasvir edilmiştir. Durumun tehlikeli ve katilin avukatı öldürme niyetinde oluşunu bu loş ve karanlık tonlar ifade etmiştir (Tablo2, 6 nolu mekân).

Şekil 8 Sırasıyla 4 Nolu Mekan, 5 Nolu Mekan ve 6 Nolu Mekan



- Madam D.'nin evi 7 nolu mekân olarak seçilmiştir. Madam D.'nin ölümünden sonra vasiyetinin açıklandığı sahnede loş ışık ve kullanılan koyu siyaha yakın tonlar matem havasını desteklemektedir. Aynı zamanda bu mekânda tek renkli giyinen kişiler Mösyö Gustave ve Zero'dur. Bu durum sahnede bir tezat oluşturmaktadır. Bunun amacı, sadece karakterlerin

aslında vasiyetle ilgilenmediğini ve masum olduklarını seyirciye aktarmaktır (Tablo2, 7 nolu mekân).

- Kilise mekânı yani 8 nolu mekâna, Mösyö Gustave ve Zero yardım aramak için gitmişlerdir. Kilise'de kullanılan beyaz ve pastel tonlar umudu ve sakinliği temsil etmesi amacıyla seçilmiştir. Aynı zamanda dinin ulvi yönünü ve her zaman yardıma muhtaç kişilere yardım etmeyi amaçladığını da temsil etmektedir (Tablo2, 8 nolu mekân).

Şekil 9 Sırasıyla 7 Nolu Mekân, 8 Nolu Mekan ve 9 Nolu Mekan



- Mösyö Gustave'ı bir hapisanede gördüğümüz akromatik tonlar, hapisanenin kasvetli, soğuk ve negatif enerjisini yansıtmak amacıyla seçilmiştir. Bu mekânda Mösyö Gustave'da kötü, umutsuz bir ruh halindedir (Tablo2, 9 nolu mekân).
- Zero'nun Mösyö Gustave'a hapisaneden kaçışında yardım ettiği mekânda,
- Koyu ve soğuk renklerin seçilmiş oluşu durumun zorluğunu ve karakterlerin içinde bulunduğu kötü durumu aktarmaktadır. Bu durum kullanılan loş ışıkla desteklenmiştir. Aynı zamanda kullanılan kahverengi tonlar karakterlerin hissettikleri güvensizlik hissini aktarmaktadır (Tablo2, 10 nolu mekân).
- Mösyö Gustave ve Zero'nun Madam D.'nin ölüm haberini aldıktan sonra bindikleri tren vagonu 11 nolu mekân olarak seçilmiştir. Sahnedeki koyu renkler ikilinin matem içinde olduklarını anlatmaktadır (Tablo2, 11 nolu mekân). 12 nolu mekânda benzer bir tren vagonu olmasına rağmen, sahnede akromatik renkler kullanılmıştır. Hem sinemanın siyah-beyaz olduğu döneme atıf yaparken hem de filme de içinde bulunulan savaşın başladığını simgelemektedir (Tablo2, 12 nolu mekân).

Şekil 10 Sırasıyla 10 Nolu Mekan, 11 Nolu Mekan ve 12 Nolu Mekan



- 1932 yılında otele ait iç mekanlar ise 1932 yılı dış mekanlarından daha farklıdır. O dönem otelin mimari durumu incelendiğinde Art Nouveau üsluptan ilham alan kıvrımlı ve kemerli pencerelere sahip, zarif bir dekorasyonu olan pembe tonlarıyla boyanmış dış cephesi görüntülenmektedir (Şekil 1) (Tablo 3, 13 nolu mekân). Özellikle otelin müşterilerin kullanımına açık kısımlarında çok canlı kırmızı ve pembe tonları görülmektedir. Bu tonların kullanım amacı otelin her daim hareketli, kalabalık, canlı ve popüler olduğunu simgelemektedir. Otelde çalışanlar için ayrılmış olan mekanlarda ise daha koyu pastel tonlar kullanılmıştır. Bu durum çalışanlar ve müşteriler arasındaki ayrımı simgelemektedir (Tablo 3,). 1932 yılında gördüğümüz lobi renkleri ile daha hareketli, sıcak, heyecan verisi ve neşeli bir mekân olarak hissedilmektedir. Bu dönemdeki lobide Art Nouveau üsluba sahip avize, masa ve sandalyeler, baskın farklı desenlerde kırmızı halılar görülmektedir. Çalışanların giydiği üniformalar ise mor renkte olup döşemeyi kaplayan halılarla bir zıtlık oluşturmaktadırlar. Kullanılan sıcak nötr kahverengi ve kırmızı ağırlıklı tonlardaki renkler, mekânın canlı, mutlu ve eğlenceli her daim hareketli olduğunu göstermektedir. Bu yılda lobi her daim müşterilerle dolu bir mekân olarak gösterilmektedir (Tablo 3, 14 nolu mekân).
- Tabloda 15 nolu mekân olarak numaralandırılan resepsiyon, lobinin tam ortasında yer almaktadır. Zeminde kırmızı renkteki halılar ile çevrelenmiş durumdadır. Resepsiyon ve lobide kullanılan renkler bu iki mekânın da sürekli canlı, dinamik ve hareketli olduğunu otelin merkezi olduğunu simgelemektedir.

Şekil 11 Sırasıyla 13 Nolu Mekan, 14 Nolu Mekan ve 15 Nolu Mekan

- Otelde bulunan asansörler (Tablo 3, 16 nolu mekân) ise tamamı kırmızı yani sıcak bir renkle kaplanmıştır. Kırmızı renk kullanılarak asansörün dinamik ve sürekli hareket halde olduğu anlatılmak istenmiştir. Çalışanların kıyafetlerindeki mor rengi asansörün içi ile karşıtlık oluşturmaktadır. Ancak, Madam D.'nin giydiği kırmızı kıyafet ise Mr. Gustave aralarındaki ilişkiyi ve şehveti simgelemektedir.
- Oteldeki Konsiyerj (Tablo 3, 17 nolu mekân), sıcak nötr renklerden oluşmuş ve iç kısmındaki kırmızılık mekânın sürekli kullanıldığını aktif ve canlı olduğunu simgelemektedir. Çevresinde ise kullanılan daha sıcak nötr tonlar otelin müşterilere kendine güven aşıladığı fikrine kapılmamızı sağlamaktadır.
- Otelin çalışanlarına ait kısımlar müşterilerinin görebildiği mekanlardan daha farklı ve daha az göz alıcı pastel tonlara sahiptir. Kullanılan renkler Mösyö Gustave'in aslında ne kadar yalnız olduğunu simgelemektedir. Mekandaki loş ışık ise bu melankolik havayı desteklemektedir (Tablo 3, 18 nolu mekân).

Şekil 12 Sırasıyla 16 Nolu Mekan, 17 Nolu Mekan ve 8 Nolu Mekan

- Zero'nun Odası, Mösyö Gustave'ın odasıyla benzerdir. Ancak yemek masasının konulması yeterli alana sahip değildir. Mekandaki renkler pastel kahverengi tonlardadır. Kullanılan tonlar aynı Mösyö Gustave'ın odasında da olduğu gibi Zero'nun da yalnız ve yetim bir çocuk olduğunu anlatırken sahnede duvara astığı mor renkli kıyafetler de bu durumu destekler niteliktedir (Tablo 3, 19 nolu mekân).

Şekil 13 Sırasıyla 19 Nolu Mekan ve 20 Nolu Mekan



- Otelde müşteriler için ayrılan odalar çalışanların odalarından tamamen farklıdır. Otel odalarında kullanılan renkler pembe tonlarında pastel, sıcak nötr renklerdir. Bu renkler mekânda rahatlık, mutluluk ve romantik bir etki yaratmaktadır (Tablo 3, 20 nolu mekân).
2. 1968 yılına ait otel mekanlarındaki değişim çok net bir şekilde anlaşılmaktadır. 1968 yılındaki görünümü ise daha rasyonel, daha az eğlenceli tanımlayabileceğimiz bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. 1932 yılındaki kemerli pencerelerin yerini keskin hatlara sahip dikdörtgen pencere açıklıkları ve dış cephedeki sıcak pembe tonların yerini ise kahve-sarı tonlar almıştır (Şekil 2) (Tablo 4, 21 nolu mekân). 1968 yılında gördüğümüz lobi dış mekânda olduğu gibi sarı-kahverengi tonları hâkimiyetinde daha sadeleşmiş "modernize edilmiş" bir mekân olarak oraya çıkmıştır. Bu durumu vurgulamak adına otelin ölü sezonunda olduğundan bahsedilmekte ve artık eskisi kadarda müşteri çekmediğinden de bahsedilmektedir. 1968 yılında görülen mekanlarda kullanılan renkler melankoli ve yalnızlık duygusunu ortaya çıkartmaktadır 1968 yılındaki lobi mekânı ise sarı-kahve tonlarıyla beraber daha sadeleşmiş, sakinleşmiş, hatta biraz da depresif bir havaya hâkim bir mekân olarak gösterilmektedir. Oturma birimleri azalmış olan gösterişten uzaklaşmış mekânda artık tek tük müşteri görülmektedir. Lobide Mustafa (Zero)' nun da tek başına oturuyor olması bu durumu pekiştiren otelin artık eski popüleritesini kaybettiğini hatta

yavaş yavaş unutulup terk edildiğinin bir göstergesi olarak simgelenebilmektedir (Tablo 4, 22 nolu mekân).

Şekil 14 Sırasıyla 21 Nolu Mekan ve 22 Nolu Mekan



- Asansör mekanında lobiye hâkim olan sarı-kahverengi tonlar kullanılmıştır. Asansörün iç mekânı ise oldukça koyu bir kahverengiyle boyanmıştır. Kullanılan sarı tonları negatif bir etki yaratarak huzursuzluk ve yalnızlık hissi vermektedir (Tablo 4, 23 nolu mekân)
- Oteldeki Konsiyerj'de (Tablo 4, 24 nolu mekân), kullanılan renkler de lobi ve asansör mekânında kullanılmış olan sarı-kahverengi tonlardadır. Bu tonlar da otelin eski popülerliğini yoğunluğunu kaybettiğini simgeler niteliktedir.

Şekil 15 Sırasıyla 23 Nolu Mekan ve 24 Nolu Mekan



- 1968 yılında Zero'nun kullandığı oda ise 1932 yılında sahip olduğu odanın restore edilmiş hali gibidir. Kullanılan tonlar Zero'nun eskiye duyduğu özlemi simgelemektedir (Tablo 4, 25 nolu mekân).
- 1968 yılında müşterilerin kullandığı odalarda ise renkler kahverengi ve koyu tonlarda seçilmiştir. Otelde hâkim olan melankolik ve terk edilmişlik hissi otel odalarına da yansıtılmıştır (Tablo 4, 26 nolu mekân).





Şekil 16 Sırasıyla 25 Nolu Mekan ve 26 Nolu Mekan

- Otelin restoran bölümünde kullanılan kahverengi tonlardaki renkler mekâna daha canlı ve sıcak bir hava katmıştır. Ancak, hâla otele hâkim olan melankoli havası kırılmamıştır (Tablo 4, 27 nolu mekân).
- Hamamda kullanılan renkler ise bu mekândaki huzur ve sakinlik duygusunu ortaya çıkarmaktadır (Tablo 4, 28 nolu mekân).









Şekil 17 Sırasıyla 27 Nolu Mekan ve 28 Nolu Mekan

Mekanların yılla içerisindeki değişimlerine bakıldığında otelde yaşanmış olan kötü olaylar, savaş ve modernleşmenin getirdiği etkilerle otelin popülerliğini yitirmiş olduğu görülmüştür. Bütün bu yaşanan olaylar otelin mekanlarına da renk ve mimari üslup olarak başarılı bir şekilde yansıtılmıştır.

Tablo 2 1932 Yılı Dış Mekanların Mekânsal Duyumsama Analizi

1932 YILI- DIŞ MEKANLAR				
MEKAN NO	FİLM SAHNEŞİ	GÖZLENECEK PARAMETRELER		MEKANIN PSİKOLOJİK VE MİMARİ ÇÖZÜMLEMESİ
1		MEKANIN IŞIĞI	Doğal Işık- Aydınlık	<i>Şehir Gündüz Görüntüsü</i> , Şehirde kullanılan pastel mor tonları, sokaklara mistik bir hava yaratmıştır. Kent sokaklarının boş olması da izleyiciye tekinsizlik hissi yaşatmaktadır.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Renkler	
2		MEKANIN IŞIĞI	Sarı Işık- Loş	<i>Şehir Gece Görüntüsü</i> , Sokakta kullanılan koyu tonlar ve loş ışık şehrin sokaklarının tekensizliğini ve tehlikeli olabileceğini anlatmaktadır.
		MEKANIN RENGİ	Soğuk Nötr Renkler	
3		MEKANIN IŞIĞI	Sarı- Beyaz Işık- Loş	<i>Mendels Pastanesi Görüntüsü</i> , Mendels pastanesinde kullanılan renkler pastanede tatlıların insana bir mutluluk ve huzur verdiğini anlatmaktadır.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Nötr Renkler	
4		MEKANIN IŞIĞI	Sarı- Beyaz Işık- Loş	<i>Mendels Pastanesi Mutfak Görüntüsü</i> , Pastanenin mutfakında pastel kalıverengi tonlar ağırlıktadır. Kullanılan bu ton kalıverenginin üretkenliği temsil etmesi sebebiyle seçilmiştir. Rengin anlamsal tanımı mekân ile uyum içindedir.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Nötr Renkler	

Tablo 3 1932 Yılı Dış Mekanların Mekânsal Duyumsama Analizi

1932 YILI- DIŞ MEKANLAR				
MEKAN NO	FİLM SAHNESİ	GÖZLENECEK PARAMETRELER	MEKANIN PSİKOLOJİK VE MİMARİ ÇÖZÜMLEMESİ	
5		MEKANIN İŞİĞİ	Doğal Işık- Aydınlık	<i>Gözlem Kulesi Görüntüsü.</i> Bu sahne beyaz ve pastel mavi tonları kullanılmıştır. Bu renkler her ne kadar karakterler zor bir durumda olsaydı da hala luzur ve mutluluk elde edebileceklerini anlatmaktadır. Sahne kasvet hissedilmemektedir.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Renkler	
6		MEKANIN İŞİĞİ	Sarı Işık- Loş	<i>Müze Görüntüsü.</i> Bir katlı tarafsızdan kovılan avukat kaçmak amacıyla müzeye girdiği bu sahne neredeyse karanlık ve koyu siyah renklerle tasvir edilmiştir. Durumun tehlikeli ve katil avukatı öldürme niyetinde olduğunu bu loş ve karanlık tonlar ifade etmiştir.
		MEKANIN RENGİ	Akromatik Renkler	
7		MEKANIN İŞİĞİ	Sarı Işık- Loş	<i>Madam D. Evi.</i> Madam D.'nin ölümünden sonra vasiyetinin açıklandığı sahne loş ışık ve kullanılan koyu siyah yakın tonlar matem havasını desteklemektedir. Aynı zamanda bu mekanda tek renkli giyen kişiler Mösyö Gustave ve Zero'dur. Bu durum sahne bir tezat oluşturmaktadır.
		MEKANIN RENGİ	Akromatik Renkler	
8		MEKANIN İŞİĞİ	Beyaz Işık- Aydınlık	<i>Kilise.</i> Mösyö Gustave ve Zero'nun yardım aramak için gittikleri kilise beyaz ve pastel tonlar tonları umudu ve sakinliği temsil etmesi amacıyla seçilmiştir.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Nötr Renkler	
9		MEKANIN İŞİĞİ	Beyaz Işık- Aydınlık	<i>Hapishane.</i> Kullanılan Akromatik tonlar, hapishanenin kasvetli, soğuk ve negatif enerjisini yansıtmak amacıyla seçilmiştir.
		MEKANIN RENGİ	Akromatik Renkler- Soğuk Renkler	
10		MEKANIN İŞİĞİ	Beyaz Işık- Loş	<i>Hapishaneden Kaçış Sahnesi.</i> Sahne koyu ve soğuk renklerin seçilmesi durumu zorluğunu ve karakterlerin içinde bulunduğu kötü durumunu aktarmaktadır. Bu durumda kullanılan loş ışık desteklenmiştir. Aynı zamanda kullanılan kalıverengi tonlar karakterlerin hissettikleri güvensizlik hissini aktarmaktadır.
		MEKANIN RENGİ	Soğuk Renkler	
11		MEKANIN İŞİĞİ	Sarı- Beyaz Işık- Aydınlık	<i>Madam D.'nin cenaze töreni için binilen Tren Sahnesi.</i> Sahnedeki koyu renklerin matem içinde olduklarını anlatmaktadır.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Nötr Renkler	
12		MEKANIN İŞİĞİ	Beyaz Işık- Aydınlık	<i>Mösyö Gustave, Zero ve Agatha'nın Beraber Bindiği Tren Sahnesi.</i> Sahne kullanılan akromatik renkler hem sinemanın siyah-beyaz olduğu döneme atıf yaparken hem de filmde içinde bulunan savaşın başladığını simgelemektedir.
		MEKANIN RENGİ	Akromatik Renkler	

Tablo 4 1932 Yılı Otel Mekanların Mekânsal Duyumsama Analizi

1932 YILI- OTEL MEKANLARI				
MEKAN NO	FİLM SAHNESİ	GÖZLENECEK PARAMETRELER		MEKANIN PSİKOLOJİK VE MİMARİ ÇÖZÜMLEMESİ
		MEKANIN İŞİĞİ	Beyaz Işık- Aydınlık	<i>Büyük Budapeşte Otelİ Dış Cephe</i> , O dönem otelin mimarı durumu ucuzluğunda Art Nouveau üsluptan ilham alan kıvrımlı ve kenedi pencerele sahip, zayıf bir dekorasyonu olan pembe tonlarıyla boyanmış dış cephesi görülmektedir. Cepheye pembe tonları ağırlıkta kullanılmış olması otelin popülerliğini, komakların otelde buldukları zaman mutlu, konforlu hissettiklerini temsil etmektedir.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Renkler	
14		MEKANIN İŞİĞİ	Sarı- Beyaz Işık- Aydınlık	<i>Büyük Budapeşte Otelİ Lobi Görünümü</i> , Art Nouveau üsluptaki avizelerin bulunduğu gösterişli, yüksek tavanlı ve her zaman kalabalık olan bir mekandır. Kullanılan sıcak nötr kalıverengi ve kırmızı ağırlıklı tonlardaki renkler, mekânı canlı, mutlu ve eğlenceli her dam hareketli olduğunu göstermektedir.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Nötr Renkler	
15		MEKANIN İŞİĞİ	Pembe- Beyaz Işık- Aydınlık	<i>Büyük Budapeşte Otelİ Resepsiyon Üstten Görünümü</i> , Lobinin tam ortasında yer alan resepsiyon zeminde kırmızı renkteki halılar ile çevrelenmiş durumdadır. Resepsiyon ve lobi de kullanılan renkler bu iki mekânın da sürekli canlı, dinamik ve hareketli olduğunu otelin merkezi olduğunu simgelemektedir.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Renkler	
16		MEKANIN İŞİĞİ	Sarı- Beyaz Işık- Aydınlık	<i>Büyük Budapeşte Otelİ Asansör Görünümü</i> , Asansör mekânının tamamı kırmızı yani sıcak bir renkle kaplanmıştır. Kırmızı renk kullanılarak asansörün dinamik ve sürekli hareket halinde olduğunu anlatılmak istenmiştir. Çalışanların kıyafetlerindeki mor rengi asansörün içi ile karşıtlık oluşturmaktadır. Ancak, Madam D'nin giydiği kırmızı kıyafet ise Mr. Gustave aralarındaki ilişkiyi ve sevgiyi simgelemektedir.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Renkler	
17		MEKANIN İŞİĞİ	Beyaz Işık- Aydınlık	<i>Büyük Budapeşte Otelİ Konsiyerj Görünümü</i> , Sıcak nötr renklerden oluşan konsiyerjin iç kısmındaki kırmızılık mekânın sürekli kullanıldığını aktif ve canlı olduğunu simgelemektedir. Çevresinde ise kullanılan daha sıcak nötr tonlar otelin müşterilere kendine güven aşıladığı fikrine kapılmamızı sağlamaktadır.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Nötr Renkler	
18		MEKANIN İŞİĞİ	Sarı- Beyaz Işık- Loş	<i>Büyük Budapeşte Otelİ Misyö Gustave'nin Odası</i> , Otelin çalışanlarına ait kısmalar müşterilerinin görebildiği mekânlardan daha fakir ve daha az göz alıcı pastel tonlara sahiptir. Kullanılan renkler Misyö Gustave'nin aslında ne kadar yalnız olduğunu simgelemektedir. Mekandaki loş ışık ise bu melankolik havayı desteklemektedir.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Nötr Renkler	
19		MEKANIN İŞİĞİ	Sarı- Beyaz Işık- Loş	<i>Büyük Budapeşte Otelİ Zero'nun Odası</i> , Misyö Gustave'nin odasıyla benzer olan mekân ancak yemek masasının konulması için alana sahip değildir. Mekandaki renkler pastel kalıverengi tonlardadır. Kullanılan tonlar aynı Misyö Gustave'nin odasında da olduğu gibi Zeromun da yalnız ve yetim bir çocuk olduğunu anlatırken sahne de duvara asılı mor renkli kıyafetler de bu durumu destekler niteliktedir.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Nötr Renkler	
20		MEKANIN İŞİĞİ	Beyaz Işık- Aydınlık	<i>Büyük Budapeşte Otelİ Otel Odası</i> , Otel odalarında kullanılan renkler pembe tonlarında pastel, sıcak nötr renklerdir. Bu renkler mekânda rahatlık, mutlu ve romantik bir etki yaratmaktadır.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Nötr Renkler	

Tablo 5 1968 Yılı Otel Mekanların Mekânsal Duyumsama Analizi

1968 YILI- OTEL MEKANLARI				
MEKAN NO	FİLM SAHNESİ	GÖZLENECEK PARAMETRELER		MEKANIN PSİKOLOJİK VE MİMARİ ÇÖZÜMLEMESİ
21		MEKANIN İŞİĞİ	Beyaz Işık- Aydınlık	<i>Büyük Budapeşte Oteli Dış Cephe.</i> 1968 yılındaki görünümü ise daha rasyonel, daha az eğlenceyi tanımlayabilecek bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Cepheyi keskin hatlara sahip dikdörtgen pencere açıklıkları ve dış cephedeki kalve-sarı tonlar almıştır. Bunun bu değişim ve kullanılan tonlar otelin eski popülarlığına sahip olmadığını bir göstergesidir.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Nötr Renkler	
22		MEKANIN İŞİĞİ	Sarı- Beyaz Işık- Aydınlık	<i>Büyük Budapeşte Oteli Lobi Görünümü.</i> Otelin lobisi büyük bir değişime uğramış olup sarı kalverengi tonlar hakimiyetinde daha sadeleşmiş "modernize edilmiş" bir mekân olarak ortaya çıkmıştır. sarı-kalve tonlarıyla beraber daha sadeleşmiş, sakinleşmiş, hatta biraz da depresif bir havaya hakim bir mekân olarak gösterilmektedir. Oturma birimleri azalmış olan gösterişten uzaklaşmış mekânda artık tek tek nişli mişten görülmektedir.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Nötr Renkler	
23		MEKANIN İŞİĞİ	Sarı- Beyaz Işık- Aydınlık	<i>Büyük Budapeşte Oteli Asansör Görünümü.</i> Asansör mekânında da lobyeye hakim olan sarı-kalverengi tonlar kullanılmıştır. Asansörün iç mekânı ise oldukça koyu bir kalverengiyile boyanmıştır. Kullanılan sarı tonları negatif bir etki yaratarak huzursuzluk ve yalnızlık hissi vermektedir.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Nötr Renkler	
24		MEKANIN İŞİĞİ	Sarı- Beyaz Işık- Aydınlık	<i>Büyük Budapeşte Oteli Konsiyerj Görünümü.</i> Bu mekânda kullanılan renkler de lobi ve asansör mekânında kullanılan sarı-kalverengi tonlardadır. Bu tonlar da otelin eski popülarlığını yoğunluğunu kaybettirici simgeler niteliktedir.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Nötr Renkler	
25		MEKANIN İŞİĞİ	Sarı- Beyaz Işık- Loş	<i>Büyük Budapeşte Oteli Zero'nun Odası.</i> Zero'nun odası 1932 yılında sahip olduğu odanın restore edilmiş hali gibidir. Kullanılan tonlar Zero'nun eskiye duyduğu özlemi simgelenmektedir.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Nötr Renkler	
26		MEKANIN İŞİĞİ	Sarı- Beyaz Işık- Loş	<i>Büyük Budapeşte Oteli Otel Odası.</i> Otel odalarında kullanılan renkler de kalverengi ve koyu tonlarda seçilmiştir. Otele hakim olan melankolik ve tekdüzelik hissi otel odalarına da yansıtılmıştır.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Nötr Renkler	
27		MEKANIN İŞİĞİ	Sarı- Beyaz Işık- Aydınlık	<i>Büyük Budapeşte Oteli Restoranı.</i> Otelin bu bölümünde kullanılan kalverengi tonlardaki renkler mekâna daha canlı ve sıcak bir hava katmıştır. Ancak, hala otele hakim olan melankolik havası kırılanmıştır.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Nötr Renkler	
28		MEKANIN İŞİĞİ	Beyaz Işık- Aydınlık	<i>Büyük Budapeşte Oteli Hamamı.</i> Hamamda kullanılan olan renkler bu mekânda huzur ve sakinlik duygusunu ortaya çıkarmaktadır.
		MEKANIN RENGİ	Sıcak Nötr Renkler	

SONUÇ

Hayatımızın vazgeçilmez bir parçası olan mimarlığın sosyo-kültürel, tarihsel, psikoloji ve ekonomik bağlamda sürekli bir değişim içinde olması sebebiyle, farklı disiplinler ve sanat dallarıyla olan etkileşimi her zaman vardır. Sinema da mimarlığın varlığından etkilenen ve mimarlığı çok etkileyen bir görsel sanattır. Etkileşim her zaman çift taraflı çalışmış ve mimarlık-sinema ortak dertleri farklı bakış açıları ile sunan benzer disiplinler olmaya başlamıştır Sinema, her zaman mimari mekânın kullanımına ihtiyaç duymuş ve mekânın algılanması içinde mimari öğelerden yararlanmıştır. Bu etkileşim sürecinde kentsel görüntüler ve mimari öğeler aracılığıyla sinemasal mekânın oluşumuna katkı sağladığı görülmüştür.

İki disiplinde inşa-mekân-algı etkisini temel almaktadırlar. Her iki disiplinde mekânı aracılığıyla kişileri duygusal olarak etkilemektedir. Bu da sinema mekanını incelerken fenomenolojik yaklaşımla incelenmesine olanak sağlamaktadır. Fenomenolojik yaklaşım, mekânın etkileşim ve deneyim yeri olarak görmesi nedeniyle, sinemadaki görsel anlatımın temelini oluşturan mekân ve mimarlık çalışmalarında benimsenmesi gereken bir yaklaşımdır. Mimarlığın temelindeki salt ve fiziksel matematiğin ele alınmasının sinemada mümkün olmaması sebebiyle insan üzerindeki etkisi ve insanla olan ilişkisinin etkileri fenomenolojik yaklaşımla ele alınmaktadır.

Filmdeki duyumsal algılamayı aktarabilmek için mekanlarda renk kullanılmaktadır. Her iki disiplinde de mekandaki duyumsamayı renkle aktarmak kolaylıkla sağlanmaktadır. Rengin evrensel bir kod olması duygu durumunun aktarılmasında etkili bir yöntem olmuştur. Bu nedenle, çalışmada fenomenolojik film analizi yöntemi ile Wes Anderson'ın yönettiği Büyük Budapeşte Oteli isimli film renk-mekân anlatım ilişkisi bağlamında incelenerek mekânsal ve anlamsal çözümlemesi yapılmıştır. Filmde geçen sahneler 3 bölümde incelenmiştir.

Filmin başında canlı, hareketli sıcak renkler kullanılırken olaylar geliştikçe renk tonlarının değiştiği canlılığını yitirdiği görülmüştür. Ancak, filmde her zaman şehirde geçen sahneler daha az canlı ve daha çok karamsar etki yaratmaktadır. İç mekanlarda her zaman pembe, kırmızı ve mor tonları kullanılarak otelin popülerliği, dinamizmi yansıtılmıştır. Ancak, iç mekanlarda kullanılan farklı tonlar mekânın kullanıcısının farklılaştığı kimi yerde müşterilere ait mekân olduğunu kimi yerde de çalışanlara ait mekanlar olduğunu anlatmıştır.

1968 yılına gelindiğinde ise artık bütün yaşananların üzerinden zaman geçmiş olmasına rağmen mekanlar hala bunun etkisini göstermektedir. Kullanılan sarı-kahverengi tonları ile otelin melankolik havası yansıtılmaya çalışılmıştır. Başlangıç sahnelerinde sıcak renkler, yaşanan mutlu durumu anlatırken filmin sonuna doğru görülen sahnelerde kullanılan tonlar mutsuzluğu ve yalnızlığı sergilemiştir. Yani, aynı mekanlarda farklı duyguların yaşanması renklerle ifade edilmiştir. Aynı zamanda bu yılda kullanılan iç mekân tasarımları dönemin mimari akımını yani modernizm anlayışını da yansıtmaktadır.

Wes Anderson seçtiği renk tonları ile mekânı başarılı bir şekilde seyirciye yansıtmış ve sadece görme duyusu ile değil bütün duyuları ile algılamalarını sağlamıştır. Seyirci bu yöntemle sahnedeki duygunun içine girmiştir. Aynı zamanda seçilen renkler mekanların kullanıcı profilini de yansıtmaları sebebiyle mekânın işlevini de anlatmıştır. Yönetmenin filmdeki mekanları tasarlarken gösterdiği hassasiyet sonucunda sinemasal mekanlar seyirciye nitelikli mimari mekân örnekleri sunmuştur. Wes Anderson, filmde izleyiciye/oyuncuya duyguları farklı bir fenomenolojik bir okuma olan renk üzerinden deneyimleterek algı paradigması üzerinden anlatmıştır.

EXTENDED ABSTRACT

Architecture and cinema have always been two interactive and related disciplines. The relationship of the two disciplines with space, people and time has connected architecture and cinema and created a different partnership that brings each other into existence. The biggest similarity of cinema and architecture is that by presenting defined/designed spaces, they make the viewer/user experience these spaces. The space facilitates the transfer mentally and visually for the cinema and directly shows what is wanted to be told. Films can convey feelings and thoughts, the troubles, joys, victories and sorrows they want to tell, to the audience through the connection established with the place, through places and architectural images. In short, every film made visually and intellectually contributes to architecture and opens new horizons in the design and perception of space.

The most basic point of both cinema and architecture is that it is designed by considering more than one variable by creating an idea out of nothing. Cinema and architecture use many elements in common such as frame, perspective, light-color and time. However, the most important element in the two disciplines has been space. The simplest definition of space, which is one of the basic components of cinema, is the place where the narrative takes place. In the film, the space sometimes forms the

backdrop of the body and movement, and sometimes comes to the fore in the focus of the audience. Cinema uses architectural space can also give the audience a new/previously unrecognized experience. In addition, cinema gives a different identity to the space by combining the physical elements of the space with the ideology of the space, giving the desired message in the perceptual dimension and interpreting it. In this context, one of the most influential concepts between architecture and cinema is indisputably space.

Another important element that enables the perception of space in cinema is the use of color. It is possible that the film can convey what it wants to convey to the audience with the colors used in elements such as space design, costume, and make-up. With the technological development of the art of cinema, color has begun to be used artistically in cinema. Like many decisions in cinema, the use of colors can often depend on the cinematographer or the director. While the meaning of colors may vary according to individual perceptions, a common color perception can be mentioned when considering that cinema is a social art. In addition, the backgrounds, experiences and perspectives of the audience may cause them to perceive colors differently.

As in the architectural space, the use of color in the cinematic space also creates a psychological effect on the audience. In the cinema, the visual elements are in harmony and the expression between the elements is provided by the use of color. Each object has a unique color and carries a different meaning and depth thanks to the color it has. For this reason, every color used in a cinematic space creates a perception for the audience. There are accepted norms in the colors used in the cinematic space. Each color in cinema creates a narrative language that has its own unique meaning and depth. For example, the color red used in cinema has meanings such as moving, exuberant, dynamic, vitality, power and passion, love and passion. The pink water immediate, the innocent, health, happiness, comfort, romantic and feminine colors. Because pink symbolizes happiness in Turkish culture, the definition of "pink shutters" is used in Turkish Cinema.

One of the directors who best interprets/uses space in cinema is Wes Anderson. The most prominent feature of Anderson's films is the colors he uses in the films. He strikingly conveyed the world he wanted to tell by using color in film locations, and he captured a unique expression language with the color palettes he used. In the study, the movie named The Grand Budapest Hotel, directed by Wes

Anderson, will be analyzed in the context of the color-space expression relationship, and its spatial and semantic analysis will be made with the phenomenological film analysis method.

Phenomenological studies try to understand space without materializing or idealizing it. Space exists independently of an abstract concept or experience and cannot be considered separate from existence. Approaching the place from a phenomenological point of view is trying to understand the importance of the place for the whole world or for the person experiencing it. Phenomenology is a method that enables the questioning of the meaning of architectural form and the understanding of human and environmental relations (Bognar, 1985).

The phenomenological approach is an approach that should be adopted in space and architectural studies, which form the basis of visual expression in cinema, since it sees space as a place of interaction and experience. Since it is not possible to deal with pure and physical mathematics on the basis of architecture in cinema, its impact on humans and the effects of their relationship with humans are discussed with a phenomenological approach.

In the study, the film called *The Great Budapest Hotel* (2014), directed by Wes Anderson, will be analyzed in the context of the color-space narrative relationship, and its spatial and semantic analysis will be made with the phenomenological film analysis method. Wes Anderson, in the movie, told the audience/actress emotions through the perception paradigm, which is a different phenomenological reading, through color.

The original point of view of the director is also seen in the movie *The Grand Budapest Hotel*, which was released in 2014. Narrated in a plain language, as in his other films, the film is a classic Wes Anderson film with its one-shot perspectives and magnificent cinematic settings. Generally speaking, the film deals with the events that happened to two characters working in the Grand Budapest Hotel during World War II. It is about the events of the main characters, the intelligent and unique Monsieur Gustav, and Mustafa (Zero), who works as a bellboy at the hotel.

Throughout the film, the situations of the same places in 1932 and 1968 can be watched. The Grand Budapest Hotel, from which the movie takes its name and most of the events take place, is located in a desolate, secluded part of a country called the Zubrowka Republic, located on the slopes of the Alps.

Although many different venues are used in the film, the main venue has been the hotel structure. Within the scope of the study, the exterior spaces of the Grand Budapest Hotel, which is the main location of the film, in 1932, and the interior spaces of the hotel in 1932 and 1968 were tried to be analyzed. The film's exteriors were shot in various European cities. The streets we see in the movie were shot in a city called Gornitz in Germany. However, the observation tower seen in the movie was taken from a model with exterior images of the hotels from 1932 and 1968. The reason why the miniature of the hotel was not made is that, as a result of the researches, they could not reach the hotel they dreamed of in reality. For this reason, a model was created by bringing together the architectural features of the imagined space.

The places where the hotel scenes take place were not shot in a real hotel. It was filmed on the set set in a large location that the team found in the city of Gornitz. While designing the spaces of 1932 and 1968, the interiors of the hotel examples of those years were taken as reference.

The use of color in movie theaters also supports the psychological state reflected by the event in that scene and makes it easier to pass on to the audience. This method was also used in the movie called The Grand Budapest Hotel, which is the subject of the study. Within the scope of the study, 28 spaces in the film were analyzed and spatial and semantic analysis was made in the context of the color-space expression relationship with the phenomenological film analysis method. In the analyzes made, color data were used to describe the emotions desired to be created in the spaces. Thus, the atmosphere of the space and the state of sensation are expressed. The spatial sensations that developed and changed within the framework of the events experienced in 1932 and 1968 were explained through the scenes taken from the movie.

As a result, at the beginning of the movie, it was seen that while the lively, animated warm colors were used, the color tones changed and lost their vitality as the events unfolded. However, the scenes that take place in the city are always less lively and more pessimistic in the movie. The popularity and dynamism of the hotel is reflected by the use of pink, red and purple tones in the interiors. However, the different tones used in the interiors indicate that the user of the space differs in some places, where it belongs to customers, and in some places there are spaces that belong to employees.

When it comes to 1968, although time has passed since all the events, the places still show the effect of this. The melancholic atmosphere of the hotel was tried to be reflected with the yellow-brown tones used. While the warm colors in the beginning scenes describe the happy situation, the tones used in the scenes towards the end of the movie showed unhappiness and loneliness. In other words, experiencing different emotions in the same spaces is expressed with colors. At the same time, the interior designs used this year also reflect the architectural trend of the period, namely the understanding of modernism.

Wes Anderson has successfully reflected the space to the audience with the color tones he has chosen and has enabled them to perceive not only with their eyesight but also with all their senses. With this method, the audience entered the emotion on the stage. At the same time, the chosen colors also explained the function of the space as it reflects the user profile of the spaces. As a result of the sensitivity shown by the director while designing the spaces in the film, cinematic spaces presented qualified architectural space examples to the audience. Wes Anderson, in the movie, told the audience/actress emotions through the perception paradigm, which is a different phenomenological reading, through color.

KAYNAKÇA

- Adiloğlu, F. (2005). *Sinemada Mimari Açılımlar: "Halit Refiğ Filmleri"*, . İstanbul: Es Yayınları.
- Akbulut, H. (2010). *Film Çözümlemeleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi.
- Aksel, B. (2006). *Bahar Aksel: 'Mimarlık ve Sinemanın Doğasında Yaratıcılık Var*. 07 08, 2021 tarihinde yapı.com.tr: http://www.yapi.com.tr/haberler/bahar-aksel-mimarlik-ve-sinemanin-dogasinda-yaraticilik-var_95445.html adresinden alındı
- Akturan, U., & Esen, A. (2008). Fenomenoloji. T. Baş, & U. Akturan içinde, *Nitel Araştırma Yöntemleri* (s. 83-98). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Altan, İ. (1983). *Mimaride Işık-Gölge İlişkilerinin Psikolojik Etkileri Üzerine Bir Araştırma*,. Mimarlık Bölümü. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Anger, K., & Allison, D. (2005). Ritual Use Of Color. 6. British Film Industry Research Project.
- Balamir, A., & Erkal, N. (1999). Mimarlık Bilgisine İçerden ve Dışardan Bakışlar. *Mimarlık*(289), 5-6.
- Bekdemir, A. (2018, 11 26). *Filmler Siyah Beyazdan Renkliye Nasıl Geçti?* 07 22, 2021 tarihinde Sanatla ART: <https://www.sanatlaart.com/filmler-siyah-beyazdan-renkliye-nasil-gecti/> adresinden alındı

- Bognar, B. (1985). A phenomenological approach to architecture and its teaching in the design studio. Seamon. D. And Mugerauer (Dü.) içinde, *Dwelling, place environment towards phenomenology of person and world* (s. 183-201). Martinus Nijhoff Publishers.
- Brinkema, E. (2020). Colors Without Bodies Wes Anderson's Drab Ethics. B. Herzogenrath içinde, *Practical Aesthetics*. Bloomsbury Academic.
- Canbolat, T., & Salan, Z. (2020). Psikolojik Travmanın Renk Bağlamında Mekânsal Duyumsama Değişimine Etkisinin "L'écume Des Jours" Adlı Eser Üzerinden İncelenmesi. *Tasarım Kuram*(16(29)), 141-152.
- Cinematography, C. o. (2020). *Shooting 'The Grand Budapest Hotel' (with Wes Anderson & Robert Yeoman, ASC)*. 08 01, 2021 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Dqf6YCW07QU>. adresinden alındı
- Çağan, M. (1997). *Rengi Rengine - Renklerin Etkisi*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Çetinbaş, Ş. (2012). *İç Mekan Tasarımında İnsan ve Renk İlişkisi: Konut Örneği*. Karabük Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mobilya ve Dekorasyon Eğitimi Anabilim Dalı.
- Çinicı, A. (1996). *Sinemada Sanat Yönetmenliği ve Bunun Görsel Tasarıma Etkisi*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dear, M. (1994). Between Architecture and Film. M. Toy içinde, *Architecture and Film (Architectural Design)*. Londra: Academy Edittion.
- Demirer, H. (2020). Sinemada Renk Kullanımı: Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı Filmi . *Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 571-580.
- Dilley, W. C. (2017). *Wes Anderson: Bringing Nostalgia to Life*. Wallflower Press.
- Erbay, M. (2015). Sinemadan İç Mimari Yansımalar: Wes Anderson Ve Büyük Budapeşte Oteli Filmi Üzerine Bir Değerlendirme. *1. Ulusal İç Mimari Tasarım Sempozyumu* (s. 275-286). Trabzon : KTÜ Basımevi.
- Ersoy, E. (2010). *Mimarlık ve Sinema Etkileşimi Bağlamında Mekansal İmge Kullanımıyla Durağan Mekanın Dinamik Mekana Dönüşümü*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Gross, T. (2014, Mart 12). *Wes Anderson: 'We Made A Pastiche' Of Eastern Europe's Greatest Hits*. npr.org: <https://www.npr.org/transcripts/289423863> adresinden alındı
- Hardin, C. L., & Maffi, L. (1997). *Color Categories in Thought And Language*. Cambridge University Press.
- Hartman, T. (2008). *Renklerin Şifresi*. İstanbul: Pegasus Yayıncılık.
- Husserl, E. (. (1969). *Ideas*. (W. Gibson, Çev.) London: Fifth Impression.
- İncekara, F. B. (1999). *Mimari mekanın algılanmasında fizyolojik ve psikolojik etmenle*. Edirne: Trakya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Karaca, A., & Agocuk, P. (2021). Cinematic Architecture and Place Perception: A Study on Wes Anderson's Film the Grand Budapest Hotel (2014). *International Journal of Scientific and Technological Research*, 76-86.

- Kırık, A. M. (2013). Sinemada Renk Öğesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 2(6).
- Köksal, C. (2015). *Göstergebilimsel Yaklaşımla Sinemada Mekân Analizi: Otellerde Geçen Filmler Üzerinden Mekânsal ve Anlamsal Çözümler*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kutlar, O. (1991). *Sinema Bir Şenliktir*. İstanbul: Can Yayınları.
- Ma, Y. (2019). A Brief Analysis on the Use of Color in Film Scenes Taking The Grand Budapest Hotel as an Example. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 328-330.
- Murphy, M. (2014). *The Miniature Model Behind The Grand Budapest Hotel*. 08 01, 2021 tarihinde NYTimes: <https://www.nytimes.com/2014/03/02/movies/the-miniature-model-behind-the-grand-budapest-hotel.html> adresinden alındı
- Öktem, Ü. (2005). Fenomenoloji ve Edmund Husserl'de apaçıklık (Evidenz) problemi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*(45), 27-55.
- Özdemir, T. (2005). *Renk Kavramı ve Konut İç Mekânında Tasarıma Etkileri*. İstanbul: MSGSÜ Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Pallasmaa, J. (2001). *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Helsinki: Rakennustieto.
- Pallasmaa, J. (2007). *The Architecture of Image, Existential Space in Cinema*. Helsinki: Rakennustieto Publishing.
- Rose, P., Beeby, J., & Parker, D. (1995). Academic rigour in the lived experience of researchers using phenomenological methods in nursing in nursing. *Journal of Advanced Nursing*, 21(6), 1123-1129.
- Scott, A. (2014). *The Grand Budapest Hotel*. 07 23, 2021 tarihinde NYTimes: <https://www.nytimes.com/2014/03/07/movies/wes-andersons-grand-budapest-hotel-is-a-complex-caper.html> adresinden alındı
- Sharma, R. (2007). *Renklerle Terapi*. İstanbul: Nokta Kitap.
- Soygeniş, S. (2006). *Mimarlık Düşünmek Düşlemek*. İstanbul : Yem Yayınları.
- Sun, H., & Sun, D. (1994). *Renginizi Tanıyın*. İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Tuğan, N. H. (2018). Wes Anderson Sinemasında Görüntü Düzenlemesi ve Mizansen. *Turkish Studies*, 753-763.
- Üster, M. Y. (1996). *Renkler Geri Geliyor*. İstanbul: Zöngür Matbaası.
- Wes Anderson. (2021). 07 23, 2021 tarihinde wikipedia: https://tr.wikipedia.org/wiki/Wes_Anderson adresinden alındı
- Yılmaz, Ü. (1991). *Renk Psikolojisi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zengel, R., & Kaya, İ. (2007). Renk Algisinin Mekân Üzerindeki Etkileri. *Mimarlıkta Malzeme Dergisi*(6), 26-31.
- Zevi, B., Barry, J. A., & Gendel, M. (1957). *Architecture as Space: How to Look At Architecture*. New York: Horizon Press.