



Bernardo Bertolucci Sinemasında Gölge ve Işığın Estetiği The Conformist Filminin İncelenmesi

The Aesthetics of Shadow and Light in Bernardo Bertolucci's Cinema an Analysis of The Conformist

Melih Tomak^a

^aDokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye.
melihtomak@gmail.com
ORCID: 0000-0001-9945-4878

MAKALE BİLGİSİ

Makale Geçmişi:

Başvuru tarihi: 11.04.2026

Düzeltilme tarihi: 09.05.2026

Kabul tarihi: 01.06.2026

Anahtar Kelimeler:

Bertolucci,

The Conformist,

Işık ve gölge,

Sinematografi,

Görsel anlatı.

ARTICLE INFO

Article history:

Received: 11.04.2026

Received in revised form: 09.05.2026

Accepted: 01.06.2026

Keywords:

Bertolucci,

The Conformist,

Light and shadow,

Cinematography,

Visual narration.

ÖZ

Bernardo Bertolucci'nin 1970 yapımı filmi *The Conformist* (Il conformista), sinema tarihinde anlatım aracı olarak ışık ve gölgenin yetkin kullanımına dikkate değere örneklerinden biridir. Filmin konusu, 1930'lar İtalya'sının otoriter siyasal atmosferinde bireylerin toplumsal normlara uymaya yönelik isteklerine odaklanmaktadır. Bu konu, dramatik yapı ve diyalogların yanı sıra, öncelikle görsel kompozisyonlar, mimari düzenlemeler ve keskin ışık-gölge kontrastları aracılığıyla aktarılmaktadır. Bu çalışma, *The Conformist* filminde ışık ve gölgenin estetik, psikolojik ve ideolojik rollerini ele alarak, filmin görsel dili, karakter analizi ve politik anlamın oluşumu arasındaki etkileşimi incelemektedir. Filmde ışık ve gölge, karakterlerin içsel sorunlarını ortaya çıkaran bir anlatım aracı olarak kullanılmaktadır. Başkarakter Marcello Clerici'nin yüzünün ve vücudunun gölgelerle tekrar tekrar bölünmesi, onun bastırılmış dürtülerini, utancını ve toplumsal normlara uymaya olan takıntısını görsel olarak aktarmaktadır. Jaluzi gölgeleri, pencere ve kapı çerçeveleri gibi tekrarlanan görsel temalar, karakteri sürekli olarak kısıtlayan, yöneten ve hizalayan bir uzamsal düzen oluşturmaktadır. Bu düzen, bireysel psikolojiyi aşan dönemin otoriter siyasal düzeninin disiplin, düzen ve görünürlük anlayışını görsel olarak sembolize etmektedir. Bertolucci'nin sinematik görsel manzarası, yükselen mimari, simetrik kompozisyonlar ve mekânsal bağlamda figürü en aza indirgeyen düzenlemeler aracılığıyla, bireyin ideolojik çerçevelere karşı pasif rolünü vurgulamaktadır. Işık, genellikle özgürleştirici bir güç olarak değil, karakteri ortaya çıkaran, değerlendiren ve hiyerarşi içinde konumlandıran bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda film, dönemin otoriter siyasal atmosferini yalnızca tarihsel bir arka plan olarak değil, aynı zamanda ışık, gölge ve mekânın etkileşimi yoluyla işleyen görsel bir sistem olarak ele almaktadır. Çalışma, ışık ve gölgeyi yalnızca estetik ve psikolojik işlevleriyle değil; mekân algısını, zamansal atmosferi ve izleyicinin görsel yönelimini belirleyen çok katmanlı sinematografik unsurlar olarak değerlendirmektedir.

ABSTRACT

Bernardo Bertolucci's 1970 film *The Conformist* (Il conformista) is one of the notable examples in cinema history of the sophisticated use of light and shadow as narrative devices. The film focuses on individuals' desire to conform to social norms within the authoritarian political atmosphere of 1930s Italy. This theme is conveyed not only through dramatic structure and dialogue, but primarily through visual compositions, architectural arrangements, and sharp contrasts of light and shadow. This study examines the aesthetic, psychological, and ideological roles of light and shadow in *The Conformist*, analyzing the interaction between the film's visual language, character construction, and the formation of political meaning. In the film, light and shadow are used as narrative tools that reveal the characters' inner conflicts. The repeated fragmentation of the protagonist Marcello Clerici's face and body through shadows visually conveys his repressed impulses, shame, and obsessive desire to conform to social norms. Recurring visual motifs such as venetian blind shadows, window frames, and doorways create a spatial order that continually constrains, regulates, and aligns the character. This order visually symbolizes the understanding of discipline, order, and visibility associated with the authoritarian political structure of the period, extending beyond individual psychology. Bertolucci's cinematic visual landscape emphasizes the individual's passive position within ideological frameworks through monumental architecture, symmetrical compositions, and spatial arrangements that minimize the figure within the frame. Light is generally used not as a liberating force, but as a tool that reveals, evaluates, and positions the character within a hierarchy. In this context, the film approaches the authoritarian political atmosphere of the period not merely as a historical background, but also as a visual system operating through the interaction of light, shadow, and space. This study evaluates light and shadow not only in terms of their aesthetic and psychological functions, but also as multilayered cinematographic elements that shape spatial perception, temporal atmosphere, and the viewer's visual orientation.

Atıf Bilgisi / Reference Information

Tomak, M. (2026). Bernardo Bertolucci Sinemasında Gölge ve Işığın Estetiği The Conformist Filminin İncelenmesi. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 12 (1), s. 157-172.

* DOI: 10.46442/intjcss.1927840

** Sorumlu yazar: Melih Tomak, melihtomak@gmail.com

1. Giriş

Sinema tarihi boyunca ışık ve gölge, yalnızca görüntünün teknik olarak kurulmasını sağlayan araçlar değil, aynı zamanda anlatının düşünsel, duygusal ve ideolojik derinliğini biçimlendiren temel estetik bileşenler olarak değerlendirilmiştir. Görsel kompozisyonun en belirleyici unsurlarından biri olan ışık, sinemada mekânın görünürlüğünü sağlamakla sınırlı kalmamakta; karakter psikolojisinin açığa çıkarılması, anlatı atmosferinin kurulması, dramatik gerilimin yoğunlaştırılması ve kimi durumlarda ideolojik bir dünya görüşünün görselleştirilmesi gibi çok yönlü fonksiyonlar üstlenmektedir. Benzer biçimde gölge de yalnızca ışığın yokluğu olarak değil, görünmeyen, bastırılmış olanın, bilinçdışı itilmiş arzuların, siyasal karanlığın ve ahlaki belirsizliğin estetik bir formu olarak sinemasal anlatıda merkezi bir konuma yerleşmektedir. Bu nedenle ışık ve gölge, sinemada salt plastik unsurlar olmaktan öte, anlamın inşasına doğrudan katılan ontolojik ve semiyotik araçlar olarak ele alınmalıdır.

Gölge, sinemasal görüntüde yalnızca ışığın yokluğu ya da dramatik atmosferin tamamlayıcısı olarak değerlendirilmemelidir. Görsel algı açısından gölge, nesnelere hacmini, figürlerin mekân içindeki konumunu, yüzeylerin derinliğini ve ışık kaynağının yönünü belirginleştiren temel bir göstergedir. Bir karakterin zemine, duvara ya da mimari bir yüzeye düşen gölgesi, izleyiciye yalnızca karakterin bulunduğu fiziksel çevre hakkında bilgi vermez; aynı zamanda sahnenin algısal derinliğini, mekânsal sınırlarını ve dramatik gerilimini de kurar. Bu bağlamda gölge, sinematografik kompozisyon içinde mekânın görünmeyen ya da doğrudan ifade edilmeyen boyutlarını duyumsatır. Gölgenin uzunluğu, yoğunluğu ve yönü ise zamana ilişkin önemli ipuçları üretir. Sabah, öğle, akşamüstü ya da gece atmosferi, çoğu zaman doğrudan diyalogla değil, ışığın niteliği ve gölgenin biçimi aracılığıyla algılanır. Özellikle akşamüstü uzayan gölgeler, yalnızca günün belirli bir zamanını değil; geçicilik, bekleyiş, gerilim ya da yaklaşan kırılma duygusunu da görsel olarak taşır. Dolayısıyla sinemada gölge, estetik bir yüzey etkisi olmanın ötesinde, mekânı, zamanı ve izleyici algısını düzenleyen çok işlevli bir sinematografik unsurdur. Işık-gölge dengelerinin sağlanmasıyla ortaya çıkacak sağlıklı ve net bir görüntü için aydınlatma, yönetmene geniş olanaklar sağlayan bir yapıyı ögesidir (Bayram, 2011, s. 130). Bu bağlamda özellikle modern Avrupa sinemasında ışık ve gölgenin yoğun anlam yaratma özelliğini en güçlü biçimde kullanan yönetmenlerden biri Bernardo Bertolucci'dir. Bertolucci sineması, politik olan ile kişisel olanı, tarihsel olan ile psikanalitik olanı, görsel olan ile düşünsel olanı iç içe geçiren yapıyla dikkat çekmektedir. Yönetmenin sinemasında estetik tercih, hiçbir zaman yalnızca biçimsel bir seçime indirgenemez; aksine her görsel karar, karakterlerin iç dünyaları, toplumsal yapılar, ideolojik çatışmalar ve tarihsel travmalarla doğrudan ilişki içerisindedir. Bu bağlamda Bertolucci'nin 1970 tarihli *The Conformist (Il conformista)* filmi, yalnızca kendi filmografisi içinde değil, dünya sinema tarihinde de ışık ve gölgenin ideolojik ve psikolojik anlam üretimi açısından ayrıcalıklı bir yerde durmaktadır. Alberto Moravia'nın aynı adlı romanından uyarlanan film, 1930'lar İtalya'sının otoriter siyasal atmosferinde bireyin normallik arzusunu, bastırılmış cinselliğini, travmatik geçmişini ve rejime gönüllü uyumunu son derece rafine bir görsel dil aracılığıyla perdeye taşımaktadır.

The Conformist'i benzersiz kılan temel unsurlardan biri, sinematografisinin anlatının yapısal omurgasına dönüşmüş olmasıdır. Vittorio Storaro'nun görüntü yönetimi, filmde ışığı yalnızca mekânı aydınlatan fiziksel bir kaynak olmaktan çıkarıp, doğrudan düşünsel ve duygusal bir anlatım sistemine dönüştürür. Bu yaklaşım, John Alton'un "ışıkla resim yapmak" metaforuyla keşif ve sinematografinin gerçekliği kaydetmekten çok, onu estetik ve ideolojik olarak kuran bir ifade alanı olduğunu göstermektedir. Bu filmde ışık ile gölge arasındaki ilişki, karakterlerin içsel yarılmalarını, ideolojik kuşatılmışlıklarını ve ahlaki çözümlerini görünür kılmaktadır. Nitekim Alton'un "*bazen karanlıkta aydınlıktan daha iyi görürüz*" ifadesi, karanlığın yalnızca ışığın yokluğu değil, anlam üretiminin kurucu bir bileşeni olduğunu ortaya koyar (Alton, 1995, s.181). Böylece sinematografi, anlatının dışsal kabuğu değil, onun asli ifade düzlemi hâline gelmektedir. Film boyunca görülen sert kontrastlar, çizgisel gölgeler, mimari yüzeylerde kırılan ışık demetleri, anıtsal boşluklar ve kontrollü renk kullanımı, yalnızca görsel atmosfer yaratmak için değil, dönemin otoriter siyasal atmosferinin bireysel psikoloji üzerindeki etkilerini estetik bir biçimde görünür kılmak için devreye sokulmuştur. Bu film aynı zamanda politik sinemanın görsel anlatı olanaklarını genişleten bir yapıttır. Çünkü Bertolucci, dönemin otoriter siyasal düzenini yalnızca kamusal alanı biçimlendiren bir yönetim biçimi olarak değil; bireyin arzu düzeneklerine, kimlik inşasına, cinsel bastırılma süreçlerine ve gündelik yaşamdaki normallik arzusuna nüfuz eden çok katmanlı bir yapı olarak ele almaktadır.

Filmin bir başka önemli yönü, mimari mekânı ideolojik ve psikolojik anlamın etkin taşıyıcısı hâline getirmesidir. Roma ve Paris arasındaki görsel karşıtlık, yalnızca iki farklı coğrafyanın değil, iki ayrı düşünsel ve siyasal evrenin temsildir. Roma'daki sert, geometrik, soğuk ve anıtsal mekânlar, otoriter siyasal düzenin disiplin, gözetim ve tekipleştirme anlayışını cisimleştirirken; Paris daha akışkan, daha geçirgen, daha belirsiz ve daha çoğul bir atmosferin taşıyıcısı olarak belirir. Bu karşıtlık, yalnızca dekor tasarımında değil, ışığın dağılımı, gölgelerin yapısı, kadrajların inşası ve kamera hareketlerinin niteliği üzerinden de kurulmaktadır. Bertolucci ile Storaro, 1930'lar İtalya'sının siyasal atmosferini betimleyen sahnelerde düşük renk doygunluğu, sert ışık-gölge karşıtlığı ve neredeyse monokrom



bir görsel yapı kullanarak siyasal düzenin baskıcı, donmuş ve disipline edici karakterini görünür kılmaktadır. Böylece geniş salonlar, koridorlar ve resmî yapılar fiziksel olarak büyük olsalar bile, kadraj içinde sıkışmış, nefessiz ve kapalı mekânlar gibi algılanır (Poznin, 2021, s.425). Böylece mekân, filmde edilgen bir arka plan değil; karakterlerin siyasal, ahlaki ve psikolojik konumlarını belirleyen aktif bir anlatı unsuruna dönüşmektedir. Bu bağlamda filmde Roma ile Paris arasındaki görsel fark, iki ayrı siyasal-psikolojik dünyanın sinematografik karşılığıdır.

Öte yandan *The Conformist*, psikanalitik film çözümlemeleri açısından da son derece verimli bir metin sunmaktadır. Marcello'nun çocukluk travması, bastırılmış eşcinsel arzusu, suçluluk duygusu, baba figürüyle kurduğu sorunlu ilişki ve toplumsal normlara eklenme ihtiyacı, filmin estetik yapısında yoğun biçimde hissedilir. Işık, bu bağlamda bilincin ve görünür düzenin alanını; gölge ise bastırılanın, itiraf edilemeyen, suçluluğun ve arzunun karanlık bölgelerini işaret etmektedir. Işık ve gölgenin birlikte kullanımıyla ortaya çıkan bir diğer önemli unsur, karakterin iç dünyasının görsel olarak görünür kılınabilmesidir. Karakterin yüzünün bir bölümünün aydınlıkta, diğer bölümünün ise gölgede bırakılması, onun ruhsal çatışmalarına, ikili yapısına ya da bastırılmış yönlerine ilişkin anlam katmanları üretmektedir. Böylece ışık ve gölge, yalnızca estetik bir tercih olmaktan çıkıp karakter çözümlemesini derinleştiren anlatsal bir araç hâline gelmektedir (Kilinç, Köksal, 2019, s.24). Filmdeki birçok sahne, karakterin ruhsal bölünmüşlüğü yüzün yarısının karanlıkta bırakılması, iç mekânın çizgisel gölgelerle parçalanması ya da karakterin neredeyse tam bir silüete indirgenmesi gibi tercihler üzerinden görünür kılar. Dolayısıyla film, psikanalitik çözümleme ile biçimsel analiz arasında oldukça verimli bir kesişim alanı oluşturmaktadır.

The Conformist filminde ışık ve gölge, öznenin ideolojik kuruluşunu nasıl sinematografik olarak üretir? Bu çalışma, Bertolucci sinemasında ışık ve gölge estetiğinin nasıl bir anlatsal, ideolojik ve psikanalitik işlev üstlendiğini, The Conformist filmi özelinde incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın temel problemi, filmde ışık ve gölgenin yalnızca atmosfer kurucu görsel öğeler değil, doğrudan anlam üreten, özneyi yapılandıran ve ideolojik temsili kuran sinematografik araçlar olarak nasıl işlediğidir. Bu doğrultuda çalışmada öncelikle ışık ve gölgenin sinemasal estetik içerisindeki yeri tartışılacak; ardından Vittorio Storaro'nun sinematografik yaklaşımı, renk dramaturjisi, mimari mekân kullanımı, görsel kafes metaforu, Platoncu temsil düzlemleri ve karakterin psikanalitik kuruluşu üzerinden film çok katmanlı biçimde çözümlenecektir. Böylece amaç, The Conformist'in yalnızca tarihsel ya da anlatsal açıdan değil, sinematografik düşünce bakımından da neden dikkate değer bir film olarak değerlendirildiğini ortaya koymaktır. The Conformist üzerine yapılan çalışmaların önemli bir bölümü, filmin politik alegori yapısı ile psikanalitik alt metinleri arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Özellikle Storaro'nun sinematografisinin ideolojik temsil üretimindeki rolü, film çalışmalarında sıklıkla vurgulanmaktadır. Bununla birlikte mevcut literatürde ışık ve gölgenin doğrudan ontolojik ve epistemolojik bir çerçevede ele alındığı çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Bu çalışma, söz konusu boşluğu doldurarak ışık ve gölgeyi yalnızca estetik değil, aynı zamanda düşünsel bir üretim alanı olarak ele almayı hedeflemektedir.

2. Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yapılandırılmış olup, The Conformist filminin sinematografik çözümlemesine dayanmaktadır. Araştırmada temel yöntem olarak görsel analiz ve göstergebilimsel film çözümlemesi birlikte kullanılmış; ışık ve gölge kullanımının estetik, ideolojik ve anlatsal işlevleri bu iki yöntem doğrultusunda incelenmiştir. Araştırma kapsamında film, amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiştir. Seçimin temel gerekçesi, filmin ışık ve gölgeyi yalnızca atmosfer kurucu bir unsur olarak değil, doğrudan anlam üretici bir sinematografik yapı olarak kullanmasıdır. Analiz sürecinde film, tekrar izleme yöntemiyle sahne sahne incelenmiş; özellikle ışık-gölge düzeninin belirgin olduğu sekanslar çözümleme birimi olarak belirlenmiştir. Bu sekanslar arasında iç mekân sahneleri, jaluzili ışık kompozisyonları, mimari yüzeylerde oluşan çizgisel gölgeler ve yüksek kontrastlı aydınlatma düzenleri yer almaktadır.

Görsel analiz sürecinde sahneler, belirli teknik ve estetik parametreler üzerinden sistematik biçimde değerlendirilmiştir. Bu parametreler; ışık kaynağının yönü ve niteliği (doğal/yapay, sert/yumuşak), kontrast düzeyi, gölge yoğunluğu, kadraj içindeki ışık dağılımı, mimari yüzeylerle kurulan ilişki ve karakterin mekân içindeki konumlanışı olarak belirlenmiştir. Bu yaklaşım, görüntünün yalnızca estetik yapısını betimlemekle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda görsel düzenin nasıl anlam ürettiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Göstergebilimsel çözümleme kapsamında ise sinematografik görüntü, bir işaretler sistemi olarak ele alınmıştır. Bu doğrultuda ışık ve gölge, görsel göstergeler olarak değerlendirilmiş; bu göstergelerin oluşturduğu anlam katmanları analiz edilmiştir. Özellikle çizgisel gölgeler, bölünmüş yüzeyler, simetrik kadrajlar ve kontrastlı ışık düzenleri, ideolojik anlam üretiminin görsel kodları olarak yorumlanmıştır. Analizde, görüntünün yalnızca neyi temsil ettiği değil, temsilin nasıl kurulduğu ve bu kurulumun hangi anlamları ürettiği temel alınmıştır.

Çalışmada ayrıca görsel analiz ile kuramsal çerçeve arasında bütüncül bir ilişki kurulmuştur. Michel Foucault'nun görünürlük ve iktidar ilişkisine dair yaklaşımı, Henri Lefebvre'in mekânın üretimi kuramı ve André Bazin'in sinematografik ontolojiye ilişkin görüşleri, analiz edilen sahnelerin yorumlanmasında temel referans noktaları olarak kullanılmıştır. Bu sayede çözümleme, betimleyici bir düzeyde kalmayıp kuramsal olarak temellendirilmiş bir analitik yapıya kavuşturulmuştur. Sonuç olarak bu yöntemsel yaklaşım, ışık ve gölge kullanımını yalnızca teknik ya da estetik bir unsur olarak değil; mekânsal organizasyonu, görsel düzeni ve ideolojik anlam üretimini belirleyen çok katmanlı bir sinematografik sistem olarak incelemeyi mümkün kılmaktadır.

3. Işık, Gölge ve Sinematografik Ontoloji

Sinematografik görüntünün doğasına ilişkin tartışmalar, sinema kuramının en temel problem alanlarından birini oluşturmaktadır. Bu tartışmaların merkezinde, görüntünün gerçeklikle nasıl bir ilişki kurduğu, hangi düzeyde temsil edici olduğu ve sinemanın görünen dünyayı yalnızca kaydeden mi, yoksa onu yeniden kuran mı bir sanat olduğu soruları yer almaktadır. Bu bağlamda ışık, sinemanın maddi ve estetik varoluşunun temel koşulu olarak öne çıkmaktadır. Zira sinema, en temel anlamıyla, ışığın bir yüzey üzerinde iz bırakmasıyla mümkün hâle gelen bir sanat biçimidir. Ancak bu teknik öncül, ışığın yalnızca optik bir gereklilik olduğu anlamına gelmez. Aksine ışık, sinematografik görüntünün ontolojik statüsünü belirleyen asli unsurlardan biri olarak düşünülmelidir. Çünkü sinemada görülen her şey, doğrudan doğruya ışığın seçici, yönlendirici ve yapılandırıcı etkisiyle görünür hâle gelmektedir.

Sinematografik mekânların ışık aracılığıyla biçimlendirilmesi hem anlatının atmosferini güçlendirmekte hem de izleyicinin algısal yönelimini yönlendiren görsel bir estetik sunum oluşturmaktadır (Avlar, 2025, s.88). Klasik sinema kuramında ışığın işlevi çoğu zaman gerçekliğin görünür kılınmasıyla ilişkilendirilmiştir. Özellikle André Bazin'in gerçekçilik merkezli yaklaşımı, sinemanın ontolojik özgüllüğünü görüntünün dış dünyayla kurduğu indeksikal bağ üzerinden açıklar. Bazin'e göre sinema, diğer temsili sanat biçimlerinden farklı olarak, nesnenin görsel izini mekanik olarak kaydeder; dolayısıyla sinematografik görüntü, gerçekliğin temsili olmanın ötesinde onun bir tür kalıntısı, izi ya da iz düşümüdür. Bu perspektiften bakıldığında ışık, dış dünyadaki nesnelere duyulur varlığını filme aktaran araçtır. Kamera gerçekliğin gizli yönlerini, dış dünyada göremediklerimizi ortaya çıkarır (Uluç, 2024, s.29). Bu noktada ışığın ontolojik işlevi, yalnızca görünürlüğü sağlamakla sınırlı olmayan, aynı zamanda görünürlüğün rejimini belirleyen bir yapıya dönüşür.

Sinemada ışık, neyin görüleceğini, neyin geri planda kalacağını, neyin öne çıkarılacağını ve neyin belirsizlik içinde tutulacağını tayin eder. Böylece görüntü, dış dünyanın nesnel bir toplamı olmaktan çıkar; seçilmiş, yönlendirilmiş ve yapılandırılmış bir görsel dünya hâline gelmektedir. Gölge de bu yapının yalnızca ışığın karşıtı olarak değil, onun anlam üretici tamamlayıcısı olarak devreye girer. Gölge, görünmeyen ya da eksik kalan alanın tesadüfi sonucu değildir; aksine sinematografik anlamın bilinçli olarak kurulduğu bir estetik düzlemdir. Bu bağlamda, ışığın sinematografik görüntüdeki rolü üç temel düzeyde incelenebilir:

- *Teknik Düzey:* Işığın optik olarak görüntüyü oluşturması ve yüzey üzerine iz bırakması.
- *Estetik Düzey:* Işığın renk, kontrast ve gölge aracılığıyla atmosfer ve duygusal ton yaratması.
- *Kuramsal Düzey:* Işığın görüntünün gerçeklikle kurduğu ilişkiyi belirleyen ontolojik bir unsur olması.

The Conformist filmi, bu üç düzeyin en rafine örneklerini sunarak, ışığın sinematografik görüntünün sadece "kaydedilen" değil, aynı zamanda "kurgulanan" bir sanat olduğunu kanıtlamaktadır. Özellikle filmin Platon'un mağara alegorisine atıfta bulunan sahnelerinde (Görsel 1), ışık ve gölge aracılığıyla gerçeğin ve ideolojinin görsel bir metaforu inşa edilmektedir. Filmde ışık, nesnelere görünür kılan nötr bir kaynak değil; gerçekliği psikolojik ve ideolojik olarak dönüştüren yaratıcı bir aygıttır. Bertolucci ve Storaro'nun sinematografisi, dış dünyayı olduğu gibi yansıtmak yerine, karakterin içsel bölünmüşlüğü, tarihsel momentin baskıcı yapısını ve ideolojik körlüğü estetik bir sistem olarak kurar. Bu nedenle filmdeki ışık kullanımı, yalnızca plastik güzellik üretmez; doğrudan düşünsel bir işlev üstlenir. Özellikle sert ışık-gölge karşıtlıkları, yarılmış yüzeyler, çizgisel gölgeler ve kontrollü renk düzeni, sinematografik görüntünün dış dünyadan devşirilmiş bir kayıt değil, bilinçli biçimde tasarlanmış bir ontolojik alan olduğunu ortaya koymaktadır.



Görsel 1. Platon'un mağara alegorisine örnek sahne ekran görüntüsü filmin 56 ve 57. dakikaları.

Filmde Marcello Clerici ile Profesör Quadri arasında geçen çalışma odası sahnesi, Platon'un mağara alegorisinin sinematografik yorumlanması niteliğindedir (Holm, 2023). Başlangıçta karakterler durağandır; ardından hareket etmeye başlarlar. İki inanç, ardından birbirine karşı ilerleyen iki eylem gibi yüzleşirler. Quadri, "Size gerçekten inanıyordum" derken yürür ve "Hepinize" diye ekler. Clerici onun yolunu keser ve "Sanmıyorum, aksi takdirde gitmezsiniz" diye karşılık verir. Her biri diğerinin beyanını sorgular. Quadri'nin kuşkuculuğu, "Affedersiniz Clerici, ama gerçek bir faşist böyle konuşmaz" ifadesinde somutlaşırken, bunun görsel karşılığı olarak Clerici'nin duvara yansıyan ve bir ekran işlevi gören gölgesi (Görsel 2) ortadan kaybolur (Devaux, 2000, s.6). Marcello'nun mekânı bilinçli biçimde karartarak duvarda gölgeler üretmesi, otoriter bir dünya görüşünün gerçekliği indirgenmiş ve yönlendirilmiş imgeler aracılığıyla kurma eğilimini simgeler. Bu görsel tercih, aynı zamanda dönemin siyasal propaganda aygıtlarının yanlısına üretici niteliğine de işaret eder. Buna karşılık Quadri'nin pencereyi açarak içeri yoğun gün ışığı alması, eleştirel düşüncenin ve rasyonel sorgulamanın söz konusu yanlısamayı açığa çıkarma çabası olarak okunabilir. Buna rağmen Marcello'nun karanlığı tercih etmesi, konformizmin yalnızca edilgen bir uyum hâli değil, aynı zamanda bilinçli bir konum alış biçimi olduğunu göstermektedir.



Görsel 2. Marcello Clerici karakterinin ideolojik ve psikolojik gölgesel konumlanması.

Gölge, çoğu zaman eksiklik ya da yokluk olarak düşünülse de modern sinemada ve özellikle Bertolucci'nin estetik evreninde gölge, görünmeyen değil, gizli olanın alanı olarak kullanılmaktadır. Bu anlamda gölge, bastırılmış olanın görsel formuna dönüşmektedir. Karakterin sakladığı suçluluk duygusu, toplumsal düzeyde görünmez kılınan şiddet, ahlaki belirsizlik ve bilinçdışı itilmiş arzu, gölge üzerinden estetik bir görünürlük kazanmaktadır. Dolayısıyla gölge, sinematografik anlatıda anlamın askıya alındığı bir boşluk değil; tam tersine anlamın yoğunlaştığı, derinleştiği ve çoğullaştığı bir katmandır. Işığın nesneyi açıklığa kavuşturduğu yerde, gölge nesneyi tarihsel, psikolojik ve ideolojik olarak problematize etmektedir.

Bu bağlamda The Conformist'te ışık ile gölge arasındaki ilişki, klasik karşıtlık mantığıyla açıklanamayacak kadar karmaşıktır. Filmde ışık, çoğu zaman hakikatin taşıyıcısı değil; yanlısamanın, estetizasyonun ve hatta

ideolojik düzenlemenin bir parçası olarak kullanılmıştır. Gölge ise kimi anlarda bastırılmış hakikatin taşıyıcısına dönüşmektedir. Bu tersyüz oluş, sinematografik ontoloji açısından son derece önemlidir. Çünkü film, ışığı mutlak olumlu, gölgeyi ise mutlak olumsuz bir değer olarak işlemez. Aksine her iki unsur, öznenin parçalanmış yapısını ve tarihsel dünyanın çelişkilerini görünür kılan dinamik bir gerilim alanı yaratmaktadır. Marcello Clerici'nin yüzünün kimi sahnelerde yarı aydınlık, yarı karanlık biçimde sunulması, yalnızca psikolojik bir bölünmüşlüğü değil; aynı zamanda öznenin ontolojik kararsızlığını da ifade etmektedir (Görsel 3). Clerici ne bütünüyle aydınlıkta ne de tümüyle karanlıktadır; varoluşu, ışık ile gölge arasındaki eşikte salınan bir belirsizlik alanında kurulur.



Görsel 3. Marcello Clerici karakterinin yarı aydınlık yarı karanlık yüzü.

Sinematografik ontoloji tartışması açısından bir diğer önemli boyut, ışığın zamansallıkla kurduğu ilişkidir. Sinemada ışık yalnızca mekânı değil, zamanı da kodlamaktadır. Sabah, akşam, gece, sis, yapay ışık, doğal ışık, titrek ya da sabit ışık, anlatının zamansal hissini belirlerken aynı zamanda karakterin ruhsal durumunu da işaret eder. *The Conformist*'te bu zamansallık özellikle geçmişe dair sahnelerde, anıların amber ve altın tonlarla örülmesinde (Görsel 4); travmatik anların ise çoğu zaman sert kontrastlar ya da boğucu beyazlıklarla verilmesinde belirginleşir (Görsel 5). Böylece ışık, yalnızca mekânsal görünürlük değil, belleğin estetik düzeni olarak da çalışır. Geçmiş, nötr bir zaman katmanı olarak değil; renk, gölge ve ışık üzerinden biçimlenen duygusal bir topografya olarak geri çağırılır. Bu da sinema ontolojisinin yalnızca uzamsal değil, zamansal olarak da ışık tarafından kurulduğunu göstermektedir.



Görsel 4. Geçmişe dair sahneler altın tonlarında renk kullanımı.



Görsel 5. Geçmişe dair sahneler sert kontrast renk kullanımı.

Ayrıca sinematografik ontoloji bakımından kadrajın içindeki her ışık kararı, aynı zamanda epistemolojik bir tercihtir. Çünkü ışık, izleyicinin neyi ne ölçüde bileceğini ve nasıl algılayacağını düzenler. Aşırı aydınlatılmış bir yüzey ile yarı karanlık bir yüzey aynı bilgi rejimine ait değildir. Benzer biçimde silüet olarak sunulan bir karakter, ayrıntıları görünür kılınmış bir karaktere göre çok daha farklı bir ontolojik statü taşımaktadır. Silüet, bireyin özsel derinliğinin yokluğunu, gizemini ya da içinin boşaltılmışlığını imler. *The Conformist*'te Marcello'nun belirli anlarda silüete indirgenmesi, onun ahlaki merkezden ve sabit bir özne konumundan yoksun oluşunu görselleştirir. Bu tercih, karakteri yalnızca dramatik olarak değil, varoluşsal olarak da problematize eder. Marcello artık bir bireyden çok, ideoloji tarafından üretilmiş bir yüzey, bir kontur, bir gölge-varlık hâline gelmektedir.

Sinemada ışığın işlevi yalnızca estetik ya da psikolojik düzlemde ele alınamaz; aynı zamanda iktidarın görünürlük rejimleriyle kurduğu ilişki bağlamında da düşünülmelidir. Modern düşünce tarihinde iktidarın yalnızca yasaklayan, baskılayan ve cezalandıran bir üst yapı olmadığı; bunun yanında bireyin davranışlarını yönlendiren, bedenleri biçimlendiren, bakışı organize eden ve görünürlüğü düzenleyen üretken bir mekanizma olduğu fikri, özellikle Michel Foucault'nun çalışmalarıyla belirginlik kazanmıştır. Foucault'ya göre modern iktidar, bireyleri yalnızca zor yoluyla değil, gözetim, disiplin, sınıflandırma ve norm üretimi aracılığıyla şekillendirir. Bu anlamda görünür olmak, modern özne için yalnızca fark edilmek değil; aynı zamanda denetlenmek, ölçülmek ve hizaya sokulmak anlamına gelir. Bu bağlamda Foucault'nun panoptikon modeli, görünürlüğün yalnızca algısal bir durum değil, aynı zamanda disiplin edici bir iktidar tekniği olduğunu ortaya koyar (Foucault, 1992, 253). Sinematografik ışık ise bu görünürlük rejimini estetik düzlemde yeniden üretir; karakteri görünür kılarken aynı anda onu denetlenebilir, çözümlenebilir ve ideolojik olarak konumlandırılabilir bir nesneye dönüştürür. Sinematografik düzlemde ışık, işte tam da bu görünürlük ekonomisinin estetik karşılığı olarak işlev görebilir.

Film, dönemin otoriter siyasal yapısını yalnızca siyasal bir örgütlenme biçimi olarak değil, aynı zamanda görsel düzen, mekânsal organizasyon ve görünürlük rejimi üzerinden işleyen bir temsil sistemi olarak ortaya koymaktadır. Filmde iktidar, devlet kurumlarının ötesinde mekânın geometrisi, mimari düzen, kadrajın sıklığı ve özellikle ışığın disipline edici kullanımı üzerinden kurulmuştur. Vittorio Storaro'nun sert ve çizgisel aydınlatması, özne üzerinde etkili olan iktidar ilişkilerinin görsel kodlarını üretirken, jaluzilerden süzülen ışığın karakter bedenlerinde oluşturduğu paralel çizgiler, onları bölüp sınırlandırarak adeta bir kafes etkisi yaratmakta ve öznenin ideolojik olarak kuşatılmış durumunu görünür kılmaktadır. Jaluzi, hem içeri ile dışarı arasındaki bakışı filtreleyen bir mimari öğe hem de sinematografik düzlemde mekânı çizgilere ayırarak kontrol alanı kuran bir araç olarak kullanılmakta; bu sayede iç mekânlar hem psikolojik olarak daralır hem de ideolojik olarak kapanır (Görsel 6). Dış dünya çoğu zaman silinir ya da soyutlaşırken karakter, yalnızca fiziksel bir odada değil, bakışın denetlendiği bir görsel rejimde var olur. Bu rejim, bireyin toplumsal normlara uyum baskısını estetik düzlemde somutlaştırır ve Marcello'nun "normal" olma arzusu, yalnızca kişisel bir motivasyon değil, disipliner iktidarın ürettiği bir özneleşme biçimi olarak belirir; ışık ise bu sürecin en görünür taşıyıcısı hâline gelmektedir.



Görsel 6. Marcello'nun hem ideolojik hem de psikolojik olarak kuşatılmış olduğu sahne örneği.

The Conformist'te ışık ve gölge, karakter psikolojisini dışsallaştıran ve öznenin içsel bölünmüşlüğü görünür kılan temel anlatı araçları olarak işlev görmektedir. Bu psikanalitik temsil mantığı, özellikle Marcello'nun geçmişe ilişkin anılarında daha da yoğunlaşmaktadır. Çocukluk travmasına dair geri dönüş sekanslarında ışık, nötr ya da gerçekçi bir işlev üstlenmekten çok uzaktır. Aksine anıların ışığı, belleğin travmatik yapısını ve bastırılmış arzunun tekinsizliğini yansıtan estetize edilmiş bir düzen içinde kurulur. Marcello'nun çocukluk travmasına dair geri dönüş sahnesinde, dalgalanan beyaz çarşaflar ve kırık ışık yüzeyleri, belleğin parçalı ve güvenilmez yapısını görselleştirir (Görsel 7). Işık burada açıklayıcı değil; aksine travmayı estetize ederek daha da tekinsiz hâle getirmektedir. Çarşafların yarattığı yarı saydamlık, bastırılmış arzunun hem görünür hem de erişilemez oluşunu simgelemektedir. Figürlerin zaman zaman silüete dönüşmesi, öznenin kendilik bütünlüğünü kaybettiği o erken kırılma anını sinematografik düzlemde kurmaktadır.



Görsel 7. Marcello'nun çocukluk travmasına dair geri dönüş sahnesinde, dalgalanan beyaz çarşaflar ve kırık ışık yüzeyleri.

Özellikle karakterin silüet hâline geldiği sahneler, psikanalitik temsil bakımından dikkat çekicidir. Silüet, ayrıntıların ortadan kalktığı, öznenin içsel derinliğinin görünmezleştiği bir sunum biçimidir. *The Conformist*'te Marcello'nun silüete dönüşmesi, onu kahramanca bir gizem figürüne dönüştürmez; tersine öznel merkezini kaybetmiş, ahlaki karar alma yetisini ideolojiye devretmiş, içsel boşluğu dışsal uyumla örten bir figür hâline getirmektedir. Özellikle koridor geçişlerinde ve geniş iç mekânlarda karakterin karanlık bir kütleye indirgenmesi, onun bireysel bir özne olmaktan çıkıp ideolojik bir formun içine eridiğini gösterir (Görsel 8). Bu sahnelerde ışık, karakteri görünür kılmak yerine onu siler; varlık değil, eksiklik üretir. Silüet burada anonimleşmenin, öznenin kendi karanlığı içinde erimesinin ve ideolojik yapının içinde biçimsizleşmesinin işaretidir. Bu nedenle filmde ışık, öznenin varlığını kurmaktan çok, onun eksikliğini ve yarılmasını teşhir eden bir araç gibi çalışmaktadır. Blain Brown'un sinematografisi yaklaşımı bu sahneleri "birlik" ve "ritim" kavramları çerçevesinde anlamlandırmayı mümkün kılar. Koridor geçişlerinde tekrar

eden mimari çizgiler, kadraj içi düzenlemeler ve ışık-gölge ilişkileri, sahne içinde süreklilik duygusu yaratan ritmik bir yapı oluşturur (Brown, 2006, s. 39-40). Bu tekrar ve düzenleme desenleri, son derece sade görsel araçlarla kurulmuş olsa bile, sahnenin bütünlüğünü sağlayan ve izleyici algısını yönlendiren temel bir sinematografik ilke olarak işlev görmektedir. Böylece ritim, yalnızca zamansal bir akış değil, aynı zamanda ideolojik olarak kuşatılmış öznenin görsel düzlemde yeniden üretildiği bir yapı hâline gelmektedir.



Görsel 8. Silüet ve Öznenin Kaybı – Koridor ve İç Mekân Geçişleri.

Marcello'nun kadınlarla kurduğu ilişkiler de ışığın psikanalitik işlevi açısından önem taşımaktadır. Giulia ile sahnelerinde daha düzenli, daha kontrollü ve yüzeysel bir ışık rejimi görülürken (Görsel 9); Anna Quadri ile ilişkili sahnelerde ışık çok daha akışkan, baştan çıkarıcı ve belirsiz bir karakter kazanır (Görsel 10). Bu ayırım, Marcello'nun normallik ile arzu, güvenli toplumsal rol ile tehlikeli özgürleşme arasında salınan iç dünyasını görselleştirir. Giulia, onun düzen ihtiyacını; Anna ise bastırılmış arzusunun geri dönüşünü temsil eder. Dolayısıyla kadın figürlerinin aydınlatılma biçimi bile Marcello'nun içsel yarılmasının uzantısı hâline gelir.



Görsel 9. Marcello ve Giulia sahneleri kontrollü ışık kullanımına örnek yemek sahnesi.

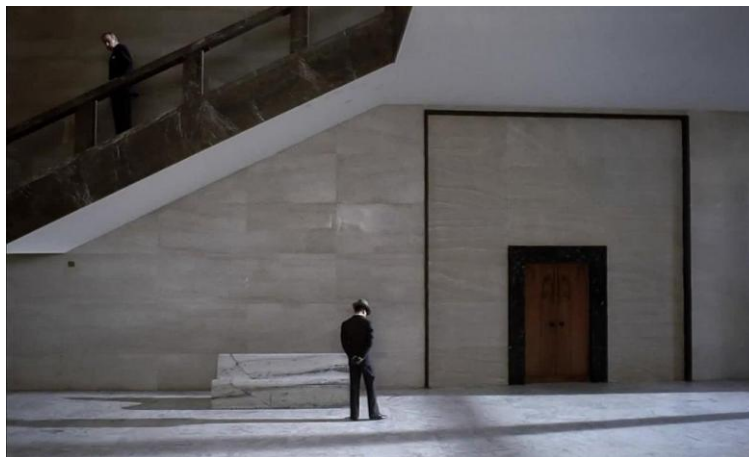


Görsel 10. Marcello ve Anna Quadri sahnelerine ışık örneği.

Bu anlamda ışık, yalnızca bireysel psikolojiyi değil, öznenin başka bedenler üzerindeki yansımalarını da kodlayan bir aygıt olarak kullanılmaktadır. Filmde ışık, psikanalitik anlamda bilincin saydam alanını temsil etmekten çok, bilincin kendi karanlığını çevreleme çabasını görünür kılmaktadır. Gölge ise yalnızca bastırılmış olanın işareti değil, öznenin hakikate en çok yaklaştığı alandır. Bu nedenle *The Conformist*'te ışık ve gölge, karakter psikolojisinin dışsal süsleri değil, bölünmüş öznenin sinematografik varoluş biçimleridir.

4. Görsel Kafes: Mekânın İdeolojik İnşası

Filmin en dikkat çekici bulgularından biri, ışığın ve mimari düzenin birlikte çalışarak karakterler etrafında bir “görsel kafes” oluşturmasıdır. Bu görsel kafes, yalnızca estetik bir stilizasyon değil; otoriter ideolojik düzenin bireyi kuşatan, sınırlayan ve biçimlendiren yapısının sinematografik karşılığıdır. Bertolucci ile Storaro, mekânı sadece olayların geçtiği bir arka plan olarak değil, ideolojik bir organizma olarak tasarlar. Böylece karakterler, fiziksel duvarlardan çok ışığın geometrisi ve kadrajın disiplinler mantığı içinde hapsedilmiş görünmektedir. Lefebvre’ e göre mekân, nötr bir arka plan değil; toplumsal ilişkilerin ve iktidar yapılarınınca üretilen bir düzendir (Lefebvre, 1991, s.26). Bu açıdan *The Conformist*’teki mimari düzen ve ışık geometrisi, dönemin iktidar ilişkilerinin mekânsal ve görsel düzlemde somutlaşmış biçimi olarak değerlendirilebilir. İç mekânlarda kullanılan sert ve çizgisel ışık düzeni, özellikle jaluzilerden süzülen gölgeler aracılığıyla bedenler ve yüzeyler üzerinde kafes benzeri bir yapı oluşturur. Bu çizgisel gölgeler, klasik noir estetiğinin dekoratif bir uzantısı olarak işlev görmekten ziyade, bireyin ideolojik kuşatılmışlığını temsil eder. Karakterlerin yüzleri, omuzları, duvarlar ve mobilyalar bu çizgiler tarafından parçalanır. Görsel alan yatay ve dikey olarak bölünür; böylece mekân, serbest dolaşım alanı olmaktan çıkar, düzenlenmiş ve sınırlanmış bir disiplin yüzeyine dönüşür. Marcello’nun bu alanlarda çoğu zaman pasif, sıkışmış ve içe kapanık bir şekilde konumlandırılması, onun otoriter toplumsal düzenle kurduğu bağı yalnızca düşünsel değil, bedensel ve mekânsal bir deneyim olarak görünür kılmaktadır. (Görsel 11).



Görsel 11. Marcello'nun büyük alanlarda pasif, sıkışmış ve içe kapanık konumlandırılması.

Görsel kafesin ideolojik niteliği, yalnızca ışığın mekânı çizgisel olarak bölmesiyle sınırlı değildir. Aynı zamanda mekânın genel geometrisi, kadralların simetrisi ve yüzeylerin sertliği de bu kafes yapısını destekler. Dönemin resmî bürokratik mekânları, uzun koridorlar, yüksek tavanlar, geniş ama boğucu iç mekânlar ve anıtsal mimari yüzeyler, öznenin bu düzen karşısındaki kırılma duygusunu sürekli yeniden üretir. Burada mekân, koruyan bir iç dünya değil; özneyi boyunduruk altına alan ve onu küçülten bir iktidar düzeni olarak çalışır. Işık bu mekânlarda çoğu zaman homojen değildir; belirli alanları vurgular, belirli alanları karartır ve karakteri özgürce yerleşebileceği bir bütünlükten mahrum bırakır. Sonuçta kadrallarda her unsur, iktidarın estetik organizasyonuna hizmet etmektedir (Görsel 12).



Görsel 12. Yüksek tavanlar, geniş ama boğucu iç mekân.

Marcello'nun Giulia ile bulunduğu sahnelerde görsel kafesin daha incelikli bir biçimde yeniden üretildiği görülmektedir. Burada baskı, doğrudan resmî devlet mekânlarındaki kadar sert görünmez; fakat burjuva normalliyi, ev içi düzen ve toplumsal rol beklentileri ışığın düzenleyici mantığıyla yeniden kodlanır. Ev içi mekânlar, ilk bakışta güvenli ve sıcak görümler de çizgisel ışık kullanımı, kadralların düzenliliği ve yüzeylerin dekoratif biçimde kontrol altında tutulması, bu sözde mahrem alanların da toplumsal uyum ve denetim düzeninin uzantısı olarak işlediğini düşündürür. Aile ve evlilik, bu çerçevede yalnızca duygusal birliktelikler değil; uyum ve disiplin rejiminin mikro düzeyde işleyen formlarıdır. Marcello'nun Giulia ile kurduğu ilişki, arzusal bir bağdan çok, görsel ve toplumsal normalliyin içine sığınma girişimi olarak belirdiğinden, ışık da bu sahnelerde rahatlatıcı değil, sınırlandırıcı bir konumdadır (Görsel 13).



Görsel 13. Clerici'nin "küçük burjuva" karısı Giulia (Stefania Sandrelli), elbisesindeki deseni taklit eden ışık çizgileri arasında baştan çıkarıcı bir şekilde dans ettiği sahne.

Filmin en çarpıcı başarısı, bu görsel kafesi yalnızca kapalı iç mekânlarla sınırlamamasıdır. Dış mekânlarda da kompozisyon, mimari çizgiler, ağaçların dizilişi, yolların yönelimi ve kadrajın kapanma biçimi aracılığıyla karakterler çerçevelenir. Böylece özgürlük duygusu veren açık alanlar bile tam anlamıyla serbestleştirici değildir. Disipline edici görsel düzen, yalnızca mimari yapılarda değil, bakışın ve temsilin örgütlenme biçiminde de varlığını sürdürür. Bu durum, görsel kafesin fiziksel bir hapisaneden çok, algısal ve ideolojik bir düzenek olduğunu düşündürür. *The Conformist*'te mekân, ideolojik olarak boş bir zemin değildir. Işık, mimari ve kadraj birlikte işleyerek bireyi kuşatan, ona sınırlar çizen ve öznel davranışını biçimlendiren bir görsel kafes üretir. Bu kafes, dönemin iktidar ilişkilerinin yalnızca siyasal düzlemde değil; mekânın düzenlenişinde, bakışın örgütlenmesinde ve öznenin konumlandırılma biçiminde de sinematografik olarak görünür hâle geldiğini göstermektedir.

5. Bulgular ve Yorumlar

Bu bölümde, *The Conformist* filmine yönelik görsel ve göstergebilimsel çözümleme sonucunda ulaşılan temel bulgular değerlendirilmektedir. Çözümleme, ışık ve gölgenin filmde yalnızca estetik bir atmosfer yaratma amacıyla kullanılmadığını; aynı zamanda karakterlerin psikolojik konumlarını, mekânın algısal yapısını, zamansal atmosferi ve izleyicinin bakış yönelimini belirleyen çok katmanlı bir sinematografik sistem olarak işlediğini göstermektedir. Bu nedenle bulgular, ışık ve gölgenin anlatsal, algısal, mekânsal, zamansal ve ideolojik işlevleri çerçevesinde ele alınmıştır. Filmde özellikle çizgisel gölgeler, yüksek kontrastlı aydınlatma, yarı karanlık yüzeyler, silüetler, mimari boşluklar ve renk dramaturjisi, karakterlerin içsel gerilimlerini görünür kılmanın yanında, mekânın nasıl deneyimlendiğini ve zamanın nasıl duyumsandığını da belirleyen temel unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda *The Conformist*, ışık ve gölgeyi yalnızca görsel kompozisyonun biçimsel öğeleri olarak değil, anlamın üretildiği ve izleyici algısının yönlendirildiği temel anlatı araçları olarak kullanmaktadır.

Analiz edilen sahnelerde ışığın nötr bir aydınlatma kaynağı olmaktan ziyade seçici ve yönlendirici bir sistem olarak çalıştığı tespit edilmiştir. Sert ve yüksek kontrastlı aydınlatma, görsel alanı homojen biçimde dağıtmak yerine parçalayarak belirli bölgeleri öne çıkarırken diğer alanları karanlıkta bırakmaktadır. Bu durum, görsel alanın bölünmesine ve kontrol altına alınmasına neden olmaktadır. Özellikle jaluzilerden süzülen ışığın oluşturduğu paralel çizgiler, karakter bedenleri üzerinde sınırlandırıcı bir etki yaratarak onları adeta görsel olarak “hapsedilmiş” hâle getirmektedir (Görsel 14). Bu çizgisel yapı, ışığın yalnızca aydınlatan değil; aynı zamanda bölen, düzenleyen ve disipline eden bir araç olduğunu göstermektedir. Koridor sahnelerinde karakterin silüet hâline indirgenmesi, ışığın görünürlük üretmek yerine özneyi anonimleştiren bir işlev üstlendiğini ortaya koyar. Uzun ve perspektif derinliği yüksek mekânlarda ışık, karakteri merkeze yerleştirmek yerine onu çevreleyen boşlukla birlikte küçültür ve etkisizleştirir. Bu durum, öznenin mekân içinde özgürce var olamadığını, aksine görsel düzen tarafından belirlenen bir konuma itildiğini gösterir.



Görsel 14. Clerici'nin perde aralığından görünen parçalı yüzü: ışığın özneyi bölerek sınırladığı ve görünürlüğü kontrol altına aldığı sahne.

Filmde mekân, fiziksel özelliklerinden bağımsız olarak ışık düzeni aracılığıyla yeniden kurulmaktadır. Roma sahnelerinde kullanılan sert ışık ve düşük renk doygunluğu, mekânı katı, kapalı ve baskılayıcı bir yapıya dönüştürmektedir. Geniş iç mekânlar dahi bu ışık düzeni sayesinde daralmış ve sıkışmış hissi vermektedir. Buna karşılık Paris sahnelerinde ışığın daha yaygın ve yumuşak kullanımı, mekânın daha geçirgen ve akışkan algılanmasını sağlamaktadır. Bu karşıtlık, mekânın yalnızca fiziksel değil; ideolojik bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır (Görsel 15). Bu iki şehir arasındaki karşıtlık, yalnızca coğrafi değil; ideolojik, algısal ve psikolojik bir ayrımı temsil etmektedir. Roma düzen ve baskının mekânıyken, Paris çözülme ve belirsizliğin alanı olarak belirir.



Görsel 15. Filmden Paris sahne örneği.

Bulgular, ışık-gölge kullanımının renk dramaturjisiyle birlikte çok katmanlı bir anlam sistemi oluşturduğunu göstermektedir. Vittorio Storaro'nun sinematografisi, rengi dekoratif bir unsur olarak değil; anlatının yapısal bir bileşeni olarak kullanmaktadır. Kırmızı tonların yoğunlaştığı sahneler, şiddet, tehdit ve psikolojik baskı ile ilişkilendirilirken; altın ve sarı tonlar geçmiş ve bellek alanını temsil etmektedir (Görsel 16). Ancak bu sıcak tonlar güvenli bir geçmişi değil, çoğu zaman idealize edilmiş ve kırılmalı bir hatırlama biçimini yansıtmaktadır. Paris sahnelerinde öne çıkan mavi ve soğuk tonlar ise melankoli, mesafe ve ideolojik çözülme ile ilişkilidir. Bu renk kullanımı, mekânsal karşıtlığı güçlendirirken aynı zamanda karakterin içsel durumunu da görünür kılmaktadır. Siyah ise filmde yalnızca karanlık değil; bastırılmış olanın, belirsizliğin ve ideolojik gerilimin ana zemini olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda renk dramaturjisi, anlatının duygusal ve düşünsel katmanlarını organize eden temel bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır.



Görsel 16. Filmin açılış sahnesi kırmızı tonlar (Paris otel odası)

Elde edilen bulgular, ışık ve gölgenin filmde çok katmanlı bir anlam üretim sistemi oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Işık, görünürlüğü düzenleyen, mekânı yeniden inşa eden, özneyi konumlandıran ve ideolojik anlam üreten bir araç olarak işlev görmektedir. Gölge ise bu sistemin tamamlayıcı unsuru olarak, görünmeyeni ve bastırılanı temsil eden aktif bir bileşen hâline gelmektedir. Bu bağlamda film, sinematografik estetiği yalnızca görsel bir tercih olmaktan çıkararak, doğrudan düşünsel ve ideolojik bir ifade biçimine dönüştürmektedir.

The Conformist, görsel yapısı itibarıyla yalnızca modern sinemanın değil, aynı zamanda Barok resim geleneğinin de devamı olarak okunabilecek bir estetik düzlem üretmektedir. Bu bağlamda film, özellikle Caravaggio'nun geliştirdiği chiaroscuro tekniğinin sinematografik bir yeniden yorumunu sunar. Caravaggio'nun resimlerinde ışık, ilahi bir aydınlanmanın saf taşıyıcısı olmaktan ziyade, dramatik seçme ve dışlama süreçleriyle işleyen bir anlam kurucu olarak belirir. Figürler çoğu zaman karanlık bir boşluk içinden ani bir ışık müdahalesiyle görünür hâle gelir; ancak bu görünürlük hiçbir zaman tam değildir (Görsel 17). Benzer biçimde The Conformist'te ışık, nesnelere ya da karakterleri bütünüyle açığa çıkarmaz; aksine onları parçalayarak, bölerek ve belirli yönlerini vurgulayıp diğerlerini karanlıkta bırakarak kurar. Bu durum, sinematografik görüntünün ontolojik olarak eksik, parçalı ve seçilmiş bir gerçeklik olduğunu ortaya koyar.



Görsel 17. The Calling of Saint Matthew (Aziz Matta'nın Çağrısı) – Caravaggio



6. Sonuç

Bu çalışma, *The Conformist* filminde ışık ve gölgenin yalnızca estetik bir tercih ya da atmosfer kurucu unsur olmadığını; aksine sinematografik anlatının ontolojik, ideolojik ve psikanalitik temellerini kuran asli bir sistem olarak işlediğini ortaya koymuştur. Araştırmanın çıkış noktasını oluşturan soru doğrultusunda ulaşılan temel sonuç, filmde ışık ve gölgenin özneyi temsil eden değil, doğrudan özneyi kuran bir görsel düzenek olarak işlev gördüğüdür. Bu bağlamda sinematografi, anlatının dışsal bir bileşeni değil, anlamın üretildiği temel düzleme dönüşmektedir. Analiz bulguları, ışığın film boyunca nötr bir aydınlatma kaynağı olarak değil, seçici, yönlendirici ve disipline edici bir mekanizma olarak çalıştığını göstermektedir. Özellikle jaluzilerden süzülen çizgisel ışık, karakter bedenlerini bölerek onları hem fiziksel hem de ideolojik olarak sınırlandırmakta; böylece bireyin dönemin siyasal-toplumsal düzeni içindeki konumunu görünür hâle getirmektedir. Bu görsel düzen, Michel Foucault'nun ortaya koyduğu görünürlük ve iktidar ilişkileriyle örtüşmekte; ışık, sinematografik düzlemde bir gözetim ve disiplin aracına dönüşmektedir. Dolayısıyla filmde görünür olmak, yalnızca estetik bir durum değil, aynı zamanda ideolojik olarak konumlandırılmak anlamına gelmektedir.

Mekânsal çözümlenmeler, ışığın mimari yapı ile çalışarak bir “görsel kafes” oluşturduğunu ortaya koymuştur. Bu kafes, yalnızca fiziksel sınırları değil, aynı zamanda öznenin hareket alanını, algısını ve varoluş biçimini belirleyen bir ideolojik organizasyonu temsil etmektedir. Henri Lefebvre'in mekânın üretimi kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, filmdeki iç ve dış mekânların ışık aracılığıyla yeniden kurulduğu; Roma ve Paris arasındaki karşıtlığın yalnızca coğrafi değil, ideolojik bir ayrımı temsil ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu durum, sinematografik mekânın edilgen bir arka plan değil, anlamın aktif üretim alanı olduğunu doğrulamaktadır. Psikanalitik düzlemde ise ışık ve gölge, Marcello Clerici karakterinin bölünmüş özne yapısını görünür kılan temel araçlar olarak işlev görmektedir. Yarı aydınlık yüzeyler, silüetler ve parçalanmış beden temsilleri, karakterin hem içsel çatışmasını hem de ideolojik olarak çözülmüş varoluşunu somutlaştırmaktadır. Bu bağlamda gölge, yalnızca bastırılmış olanın alanı değil; aynı zamanda öznenin hakikate en fazla yaklaştığı estetik düzlem olarak belirir. Böylece film, ışığı mutlak bir hakikat taşıyıcısı olarak değil, kimi zaman yanılısamanın; gölgeyi ise bastırılmış gerçekliğin taşıyıcısı olarak konumlandırarak klasik karşıtlıkları tersyüz etmektedir.

Çalışmanın bir diğer önemli sonucu, André Bazin'in sinematografik ontolojiye ilişkin gerçekçilik merkezli yaklaşımının bu film bağlamında yeniden düşünülmesi gerektiğini göstermesidir. Filmde ışık, gerçekliği kaydeden bir araç olmaktan çok, onu dönüştüren, parçalayan ve yeniden kuran bir estetik aygıt olarak işlev görmektedir. Bu durum, sinematografik görüntünün indeksikal doğasına dayalı klasik ontolojik kabullerin ötesine geçilmesi gerektiğine işaret etmektedir. Son olarak, filmdeki ışık kullanımı ile Barok resim geleneği arasında kurulan ilişki, özellikle Caravaggio'nun chiaroscuro tekniği üzerinden anlam kazanmaktadır. Bu teknik, filmde yalnızca görsel bir referans olarak değil; seçme, dışlama ve dramatik yoğunlaştırma süreçleriyle işleyen bir anlam üretim mekanizması olarak yeniden yorumlanmaktadır. Böylece sinematografi, resimsel bir mirası devralmakla kalmaz; onu ideolojik ve psikolojik bir anlatı sistemine dönüştürür.

Bu çalışma ayrıca gölgenin sinematografik anlatıdaki işlevinin yalnızca estetik ya da sembolik düzeyde değerlendirilemeyeceğini göstermektedir. Gölge, filmde mekânın derinliğini, figürlerin konumunu, ışık kaynağının yönünü ve sahnenin zamansal atmosferini belirleyen algısal bir gösterge olarak çalışmaktadır. Bir yüzeye, zemine ya da karakter bedenine düşen gölge, izleyiciye yalnızca görsel bir kompozisyon sunmaz; aynı zamanda mekânın nasıl algılanacağını, karakterin bu mekân içindeki konumunu ve sahnenin duygusal-zamansal yoğunluğunu da bildirir. Bu bağlamda *The Conformist*, gölgeyi yalnızca karanlık, bastırılmışlık ya da psikolojik gerilimle ilişkilendiren geleneksel kullanımların ötesine taşıyarak, onu mekân, zaman ve algı ilişkisini kuran temel bir sinematografik unsur hâline getirmektedir. Sonuç olarak bu çalışma, ışık ve gölgenin sinemada yalnızca görsel estetik unsurlar olarak değil, özneleşme süreçlerini, iktidar ilişkilerini ve gerçeklik algısını kuran çok katmanlı bir sinematografik dil olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda *The Conformist*, sinematografik düşüncenin sınırlarını genişleten ve görsel anlatının felsefi derinliğini görünür kılan önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir.



Kaynakça

- Alton, J. (1995). *Painting With Light*. Univ Of California Press.
- Avlar, A. (2025). Sinemada Işık Kullanımı Üzerine Örnek Bir Çözümleme. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 57, 87-108. <https://doi.org/10.52642/Susbed.1618391>
- Bayram, F. (2011). Işık ve Aydınlatma: Işığın Televizyon ve Sinemada İşlevsel Kullanımı Üzerine Bir Değerlendirme. *Erciyes İletişim Dergisi*, 1(2). <https://izlik.org/JA95XJ38LC>
- Brown, B. (2006). *Sinematografi Kuram ve Uygulama*. Hil Yayın, İstanbul.
- Devaux, F. (2000). *Le conformiste de Bernado Bertolucci et le mythe de la caverne de Platon*. CinémAction.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. İmge Kitabevi.
- Holm, E. (2023, Temmuz 21). The Conformist: Finding Purpose in a Fascist State. Perisphere: <https://www.perisphere.org/2023/07/21/the-conformist-finding-purpose-in-a-fascist-state/> adresinden alındı
- Kilinç, M., & Köksal, S. (2019). Barok Dönem Resimlerinde Kullanılan Işık Tekniklerinin Günümüz Sinema Filmlerine Yansıması: Kış Uykusu Örneği. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, (1), 19-30.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space* Nicholson-Smith D trans Blackwell. Cambridge MA.
- Poznin, V. F. (2021). Color in the System of Artistic Means Of Cinema. *Vestnik Of Saint-Petersburg State University. Arts*, 11(3), 410-437.
- Uluç, M. (2024). *Sinemada Mekânın Yeniden İnşası*. Eğitim Yayınevi.