



**T.C.  
GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK  
LİSANS  
TEZİ**

**SİNEMADA RENK OLGUSU BAĞLAMINDA  
MAVİ RENK METAFORUNUN KULLANIMI**

**ŞERAFETTİN ERAY KOCA**

**MEDYA TASARIMI ANASANAT DALI**

**AĞUSTOS 2019**



**SİNEMADA RENK OLGUSU BAĞLAMINDA  
MAVİ RENK METAFORUNUN KULLANIMI**

**Şerafettin Eray KOCA**

**DANIŞMAN Prof. Dr. Fulya BAYRAKTAR**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
MEDYA TASARIMI ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**AĞUSTOS 2019**

Şerafettin Eray KOCA tarafından hazırlanan “SİNEMADA RENK OLGUSU BAĞLAMINDA MAVİ RENK METAFORUNUN KULLANIMI” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Yeni Medya Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

**Danışman(Başkan):** Prof. Dr. Fulya BAYRAKTAR

Medya Tasarımı Anasanat Dalı, Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~ .....

**Üye :** Doç. Dr. Aydan ÖZTÜRK

Medya Tasarımı Anasanat Dalı, Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~ .....

**Üye :** Doç. Dr. Özden PEKTAŞ TURGUT

Grafik Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~ .....

Tez Savunma Tarihi: 26/08/2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Figen ZALF  
Enstitü Müdürü

## ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Şerafettin Eray KOCA

26/08/2019

SİNEMADA RENK OLGUSU BAĞLAMINDA  
MAVİ RENK METAFORUNUN KULLANIMI

(Yüksek Lisans Tezi)

Şerafettin Eray KOCA

GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Ağustos 2019

ÖZET

Renk olgusu, insanlığı ve yaşamı anlamlandırabilmek amacıyla bütün alanları ilgilendiren bir araştırma konusudur. Her rengin kendine özgü bir anlamı ve oluşturduğu duygu durumu vardır. İletişimin doğal bir ögesi olarak renk, insanlar için farklı bir dil biçimine dönüşmektedir. Rengin kültürden kültüre değişen sembolik anlamları bulunmaktadır. Bir sanat dalı olan sinema da kültürel anlamlar ve imgelerle oluşturulan görüntülerde kendi biçimsel dilini oluşturmaktadır. Bu araştırma çalışmasında ‘renk’ olgusunun oluşumu, kültürel geçmişi ve tarihi ile beraber bu konudaki bilimsel araştırmalar irdelenmiştir. Sinemanın bir görsel sanatlar alanı olduğunu düşününce, rengin sinema görüntüsüne olan katkısı ve anlam yaratma sürecinde sinemanın dilinde oluşturduğu biçimsel ifade bağlamında önemlidir. Ayrıca ‘sinema ve renk’ ilişkisi üzerinden mavi renk metaforunun kullanımı ve diğer renklerle olan ilişkisi incelenip, belirlenen filmler üzerinden örnekler çerçevesinde sinema sanatında iletişim pratikleri ve metaforik göstergebilimsel yaklaşımla anlamları ortaya çıkarılmıştır. Ana örneklem olarak belirlenen ‘Blue Is The Warmest Color / Mavi En Sıcak Renktir’ filminin ‘mavi’ renk üzerinden göstergebilimsel çözümlemesi yapılarak araştırmada sinemada renk olgusunun bir anlatım ögesi olarak kullanım biçimlerinin öznelliği çıkarımı amaçlanmıştır. Çalışmanın çıkarımları üzerinden ‘mavi’ rengin öznelliği ve diğer renklerle olan bağlantılarının öznel gerçeklik olgusu üzerinden yorumlanması yapılmıştır.

Bilim Kodu : 41207  
Anahtar Kelimeler : Sinema, Renk, Göstergebilim, Mavi, Metafor  
Sayfa Adedi : 96  
Danışman : Prof. Dr. Fulya BAYRAKTAR

THE USE OF BLUE COLOR METAPHOR IN THE CONTEXT  
OF COLOR PHENOMENON IN CINEMA

(Master Thesis)

Şerafettin Eray KOCA

GAZİ UNIVERSITY  
ENSTITUTE OF FINE ARTS

August 2019

ABSTRACT

The phenomenon of color is a research topic that concerns all areas in order to make sense of humanity and life. Each color has its own meaning and a state of emotion. As a natural element of communication, color becomes a different language for people. Color has symbolic meanings that vary from culture to culture. Cinema, which is also a branch of art, forms its own formal language in images created with these cultural meanings and images. In this research study, the formation of ‘color’ phenomenon, its cultural background and history as well as scientific researches on this subject are examined. Considering that cinema is a field of visual arts, it is important in terms of the contribution of color to the image of cinema and the formal expression it creates in the language of cinema in the process of creating meaning. In addition, the use of the blue color metaphor over the relationship between ‘cinema and color ve and its relationship with other colors were examined, and communication practices in cinema art and their meanings were revealed through metaphorical semiotic approach on the basis of examples. By doing an semiotic analysis of the film 'Bleu is The Warmest Colour' which determined as the main sample, over the blue colour, in this research, it is aimed the inference of the subjectivity of the use of a phenomenon of the colour as a narrative element in cinema. Based on the inferences of the study, the subjectivity of the ‘blue’ color and its connections with other colors were interpreted through the fact of subjective reality.

Science Code : 41207  
Key Words : Cinema, Colour, Semiotics, Blue, Metaphore  
Number of Pages : 96  
Advisor : Prof. Dr. Fulya BAYRAKTAR

## TEŞEKKÜR

Karşılaştığım her güçlükte yol gösteren, çağdaş bir sanat eğitimi için ülkemizdeki kurumların açılmasına öncülük eden ve bizler için sanatın her daim önemini vurgulayan, muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak için yol gösteren ulu önderimiz Mustafa Kemal Atatürk'e sonsuz saygılarımı ve teşekkürlerimi sunuyorum.

Bu çalışmaya ilham olan ve merak uyandıran öncelikle 'Mavi' rengin kendisine, tüm desteğiyle, güler yüzüyle bana ve çalışmama inanan sayın tez danışmanım Prof. Dr. Fulya Bayraktar'a, yüksek lisans boyunca çalışmamı desteklemiş enerjisiyle bana ışık olmuş Doç. Dr. Özden Pektaş Turgut'a, iletişim alanında ilerlememi sağlayan ve düşünce yapısı pratiği kazandırarak fikirlerinden her zaman yararlandığım çok değerli sayın Prof. Dr. Mutlu Binark'a, sanatıyla ve güler yüzüyle her zaman hayatımda var olup ışığıyla hayatımı aydınlatan Nilgün Yerli'ye, tüm sevgisiyle her zaman arkamda durmuş, bütün çalışmalarımda bana inanıp, beni desteklemiş annem Nihal Yerli'ye, mavi gözleriyle uykusuz gecelerimde yanımda olan evcil hayvanım Mohito'ya, çocukluğumuzdan beri görüştüğümüz bütün dostlarıma, ilkokul hocalarımdan bu yana eğitim hayatımda rol alan bütün hocalarıma, elinden gelen her türlü yardımı esirgemeyen gerek çevirilerde gerek yaptığı değerli yorumlarıyla çalışmama katkı sağlayan değerlim Özge Güldere'ye ve tüm aile bireylerime teşekkür ediyorum.



## İÇİNDEKİLER

	<b>Sayfa</b>
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ.....	ix
ŞEKİLLERİN LİSTESİ .....	x
RESİMLERİN LİSTESİ .....	xi
1. GİRİŞ .....	1
2. RENK OLGUSU.....	5
2.1. Rengin Oluşumu ve Renk Çalışmaları .....	5
2.2. Renk ve Kültür İlişkisi .....	9
2.3. Sanatta Renk Estetiği ve Görsel Algı .....	12
2.2. Mavi Rengin Tarihsel Yeri.....	13
2.5. Mavi Rengin Simgesel Kullanımı .....	17
3. SİNEMADA ANLATIM ÖĞESİ OLARAK RENK BİÇİMİ.....	23
3.1. Rengin Sinemaya Girişi.....	24
3.2. Sinemada Anlam Yaratma.....	28
3.3. İmge Yaratımı, Renk ve Sembol İlişkisi .....	31
3.4. Göstergebilimi ile Gösterileni Anlamlandırma .....	36
3.5. Filmlerde Rengin Öznel Kullanımı .....	39
3.5.1. Renklerin sinemada anlatım ögesi olarak ifadeleri.....	45
3.6. Sinemada Renk Olgusunun Öznel Kullanım Örnekleri .....	46
3.6.1. Peter Greenaway – ‘The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover’.	47
3.6.2. Krzysztof Kieslowski – ‘Three Colors: Blue’ .....	53

3.6.3. Michel Gondry – ‘Eternal Sunshine Of The Spotless Mind’ .....	59
3.6.4. Jean-Luc Godard – ‘Le Mepris’ .....	62
4. ‘BLUE IS THE WARMEST COLOR’ FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ.....	65
5. SONUÇ VE ÖNERİLER .....	79
KAYNAKLAR .....	83
EKLER.....	87
EK-1. Çalışmada çözümlenen filmlerin künyeleri.....	89
ÖZGEÇMİŞ .....	95



## ÇİZELGELERİN LİSTESİ

<b>Çizelge 2.1.</b> Newton'un ve Goethe'nin teorilerinin karşılaştırma tablosu.....	8
<b>Çizelge 4.1.</b> Karakter karşıtıkları tablosu .....	76
<b>Çizelge 4.2.</b> Belirlenen göstergelerin çözümlemesi tablosu .....	76



## ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil 2.1. Newton prizma deneyi.....	7
Şekil 2.2. İletişim süreci şeması.....	10
Şekil 2.3. Kandinsky renklerin hareket ifadeleri şeması.....	19
Şekil 3.1. Yönetmen – izleyici arasındaki anlam süreci .....	29
Şekil 3.2. Jean-Paul Sartre - 'İmgelem', Sanatta İmge ve İmge Kökleri Üzerine .	32
Şekil 3.3. Saussure'ün Gösterge Şeması.....	37



## RESİMLERİN LİSTESİ

<b>Resim 2.1.</b>	Ayasofya Theotokos mozaiği .....	16
<b>Resim 3.1.</b>	George Melies - ‘Le Voyage dans la Lune / Aya Seyahat’ (1902) .....	26
<b>Resim 3.2.</b>	V.Fleming – ‘The Wizard of Oz / Oz Büyücüsü’ (1939) .....	27
<b>Resim 3.3.</b>	V. Fleming - ‘The Wizard of Oz / Oz Büyücüsü’ (1939).....	28
<b>Resim 3.4.</b>	George Lucas – ‘Star Wars / Yıldız Savaşları’ (1989).....	42
<b>Resim 3.5.</b>	Lana Wachowski, Lilly Wachowski, ‘Matrix’ (1999) .....	44
<b>Resim 3.6.</b>	Peter Greenaway, ‘The Cook The Thief His Wife and Her Lover / Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı’ (1989).....	47
<b>Resim 3.7.</b>	Peter Greenaway, ‘The Cook The Thief His Wife and Her Lover / Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı’ (1989).....	49
<b>Resim 3.8.</b>	Peter Greenaway, ‘The Cook The Thief His Wife and Her Lover / Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı’ (1989).....	49
<b>Resim 3.9.</b>	Peter Greenaway, ‘The Cook The Thief His Wife and Her Lover / Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı’ (1989).....	50
<b>Resim 3.10.</b>	Peter Greenaway, ‘The Cook The Thief His Wife and Her Lover / Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı’ (1989).....	50
<b>Resim 3.11.</b>	Peter Greenaway, ‘The Cook The Thief His Wife and Her Lover / Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı’ (1989).....	52
<b>Resim 3.12.</b>	Peter Greenaway, ‘The Cook The Thief His Wife and Her Lover / Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı’ (1989).....	52
<b>Resim 3.13.</b>	Krzysztof Kieslowski, ‘Three Colors: Blue / Üç Renk: Mavi’ (1993) .....	55
<b>Resim 3.14.</b>	Krzysztof Kieslowski, ‘Three Colors: Blue / Üç Renk: Mavi’ (1993) .....	56
<b>Resim 3.15.</b>	Krzysztof Kieslowski, ‘Three Colors: Blue / Üç Renk: Mavi’ (1993) .....	57
<b>Resim 3.16.</b>	Krzysztof Kieslowski, ‘Three Colors: Blue / Üç Renk: Mavi’ (1993) .....	58
<b>Resim 3.17.</b>	Michel Gondry, ‘Eternal Sunshine of The Spotless Mind / Sil Baştan’ (2004) .....	60

<b>Resim 3.18.</b>	Jean-Luc Godard, ‘Le Mepris / Nefret‘ (1963) .....	62
<b>Resim 3.19.</b>	Jean-Luc Godard, ‘Le Mepris / Nefret‘ (1963) .....	63
<b>Resim 4.1.</b>	Abdellatif Kechiche, ‘Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir‘ (2013) .....	67
<b>Resim 4.2.</b>	Abdellatif Kechiche, ‘Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir‘ (2013) .....	69
<b>Resim 4.3.</b>	Abdellatif Kechiche, ‘Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir‘ (2013) .....	70
<b>Resim 4.4.</b>	Abdellatif Kechiche, ‘Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir‘ (2013) .....	71
<b>Resim 4.5.</b>	Abdellatif Kechiche, ‘Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir‘ (2013) .....	72
<b>Resim 4.6.</b>	Abdellatif Kechiche, ‘Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir‘ (2013) .....	72
<b>Resim 4.7.</b>	Abdellatif Kechiche, ‘Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir‘ (2013) .....	73
<b>Resim 4.8.</b>	Abdellatif Kechiche, ‘Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir‘ (2013) .....	73
<b>Resim 4.9.</b>	Abdellatif Kechiche, ‘Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir‘ (2013) .....	74
<b>Resim 4.10.</b>	Abdellatif Kechiche, ‘Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir‘ (2013) .....	75
<b>Resim 4.11.</b>	Abdellatif Kechiche, ‘Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir‘ (2013) .....	75

# 1. GİRİŞ

Yedinci sanat olarak adlandırılan sinemanın, siyah-beyaz filmlerden renkli filmlere geçişinden bu yana, renk olgusu irdelenmiş ve anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Sinemada renklenmiş bir dünyanın yaratılması, öznel bir anlatım aracı olarak kabul görmüştür. Bu anlamda renk olgusu sinema dilini oluşturan önemli tasarım öğelerindedir. Rengin kültürden kültüre değişen ve benzeyen ortak sembolik anlamları vardır. Her rengin kendine özgü bir anlamı ve oluşturduğu duygu durumu bulunmaktadır. İletişimin doğal bir ögesi olarak renk, insanlar için farklı bir dil biçimine dönüşmektedir. Renkler, insanları heyecanlandırır, neşelendirir, sıkır, üzer, sorguladır, düşündürür ve çok daha fazla birçok farklı duygu durumunu yaşatır. Renklerin dilini anlamak, renklerle izleyicilere mesajlar aktarmak iletişime yepyeni boyutlar kazandırmıştır. Renklerin kodlarını, simgesel anlamlarını, kültürel ifadelerini çözümlmek, anlamlandırmak insanlığın farkında olmadan kabul ettiği bir gerçeklik halini almıştır. Bu bağlamda, renklerin insan psikolojisi üzerindeki etkisinin önemli bir unsur olduğu bilinmektedir. Bu renkler arasında kullanılan mavi renk de birçok sanat dalında bireysel ve toplumsal özgün bir renk olarak metaforlaştırılarak göstergebilimsel çalışmaların inceleme konusu olmuştur. Araştırmada anlamın yaratılma süreci ve oluştuktan sonrasında anlamı yorumlayan ile kurduğu iletişim pratiklerini ve metaforların temsil ettiği dili incelemek gerekmektedir. Gündelik yaşantıda insanlar renklere anlık olarak sürekli bir anlam yüklemeyken, sanatçılar eserlerinde renklere temel anlamları ile beraber yan anlam oluşturarak bilinen anlamlarının dışında öznel yeni anlamlar yüklemektedir. İzleyici görüntüdeki renge karşılık kendisinde oluşan duygu durumları sonucunda renge yüklenen kodu kültürel bağlamda çözümlüyor, renge kendi anlamını yükler. Araştırmada bu iki anlamlılık durumu yönetmen ve izleyici bağlamında iki farklı öznel görüş şeklinde kabul edilmektedir.

Renklerin kültürel kodları ve mavi rengin tarihsel süreci ile birlikte, farklı kültürlerde mavi rengin kullanıldığı göstergeler incelenmiştir. Newton ve Goethe gibi renk üzerine teoriler üretmiş kuramcılarının renkleri anlamlandırırken kullandıkları metotlar araştırılmıştır. Mavi rengin sinema sanatındaki sinematografik öğe olarak kullanımını anlayabilmek için, tarihsel süreciyle beraber rengin kullanım biçimi ve

gündelik yaşamdaki kültürel anlamlarını irdeleyip diğer renklerle olan estetik ilişkisine araştırmada yer verilmiştir.

Sinema, icadından bu yana sinematografik olarak anlam yaratma sürecinde teknolojinin de gelişmesiyle birlikte sürekli gelişim göstermiştir. Bu noktada en büyük devrimin siyah-beyaz filmlerden renkli filmlere geçiş dönemi olduğu söylenebilmektedir. Tarihsel sürece bakıldığında kültürel anlamlar ve kültürel kodların değışkenlik gösterip anlam değışmesine uğradığı ve bunun da anlatım öğelerini etkilediği görülmektedir. Renk olgusu da bu konuda, çok katmanlı bir yapıda olmasından dolayı içinde bulunduğu kültür armonisinden ve doğadaki varlığı ile kendi anlamlarını oluşturduğu söylenebilmektedir. Bu bağlamda, renklerin anlam ifadelerinin kişiden kişiye ve kültürden kültüre farklılık göstereceği kabul edilmelidir.

Söz konusu bu araştırma çalışmasında, renk olgusunu irdelerken kuramsal çerçevede renklerin oluşumu ve anlamsal pratikleri üzerinde durulmuştur. Mavi renk olgusu gerek insan hayatında, gerekse sanat çalışmalarındaki etkisi ve öneminin araştırılması, elde edilecek bilgi birikiminin film sanatı ile yansıtılmasının sonuçlarını görmek açısından ilginç ve önemli bir deneyim olarak bu alana katkı yapacaktır. Çalışmanın amaçları arasında, mavi rengin sinema filmlerinde öznel kullanım olarak neyi ifade ederek anlamlandırıldığı ve kullanılan simgeler ile diğer görsel sanatlardaki estetik kullanımına kıyasla hangi biçimde oluşturulduğunun ortaya çıkarılması bulunmaktadır. Örneklem olarak seçilen filmlerdeki mavi renk ve diğer renk öğelerinin kullanımının sinematografik olarak anlatım sürecine ne tür katkılar sağladığı üzerinde de durulmuştur. Bu seçilen filmlerden sahneler ele alınarak ve araştırma görseller üzerinden pekiştirilerek ana örneklem olarak seçilen 'Blue Is The Warmest Color / Mavi En Sıcak Renktir' filmi göstergebilimsel olarak çözümlenip, kullanılan mavi rengin özneliği sonucu tezin çıkarımlarına katkıda bulunulmuştur.

Bu araştırmanın varsayımları şu şekildedir:

1. Renklerin anlamları kişiden kişiye, kültürden kültüre farklılık göstererek öznel bir olgu olduğu kabul edilmelidir.



2. Film üzerinde oluşturulan imgelerin öznel düşünme biçimi ile ilişkisi vardır ve bu ilişkinin imge üzerinden göstergebilimsel bir okunması yapılabilir. Bu okuma biçimi de kendi öznelliğinde anlamsal ifadesini yaratmaktadır.
3. Sinematografik anlatıyı oluşturan öğelerin kullanım biçimi sinemaya özgü bir dil ile var olabilmektedir. Bu araştırmada sinemada bir anlatım ögesi olan renklerin ve gösterilen imgelerin, toplumsal düşünme biçimiyle ilişkili olarak yönetmenlerin ürettikleri eserde hazırlanan etkenler ve temel öğelerin filmsel anlatıya etkisi ile sınırlı olduğu varsayılmaktadır.





## 2. RENK OLGUSU

Renk olgusu, insanlığı ve yaşamı anlamlandırabilmek için bütün alanları ilgilendiren bir araştırma konusudur. Bu olgu üzerine birden çok tanımlama yapmak mümkündür. En temel anlamı üzerinden çıkarım yapabilmek için şu tanımı ele alınabilir; “Işığın kendi öz yapısına ve nesnelere üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı duyumsal etkidir” (Tanyeli ve Sözen, 1992, s. 29). Yapılan bu tanımdan da anlaşılacağı gibi renk ve ışık arasında derin bir bağ bulunmaktadır. Renk olgusunu anlayabilmek için ışığın, yani doğanın ve doğada var olan canlıların birbirleriyle olan ilişkisini incelemek gerekmektedir.

Renk, kendini diğer tüm doğa olgularında olduğu gibi, ayırarak ve karşıtlık kurarak, karıştırarak ve birleştirerek, arttırarak ve nötrleştirerek, iletişim kurarak ve paylaşarak ifade eden ve genel geçerli doğa formülleri arasında en iyi görülebilen ve kavranabilen, göz organını anlamlılaştıran ve böylece göz duyusuna hitap eden en temel doğa olgusudur (Goethe, 2013, s. 28).

Günümüze kadar renk, anlam ve ifade olarak farklı alanlarda birçok karşıtlık durumu içinde yer almıştır. Bu karşıtlıklara bakıldığında anlaşılmaktadır ki bu olgunun niteliğinden önce niceliği irdelenmiştir. Bunun üzerine çalışmalar sunan renk teorisyenleri renk oluşumlarında ışığın yansımasıyla nesnelere oluşan pigmentlerin etkilerini ele alarak çalışmış ve bu bağlamda bütünden-parçaya doğru sonuçlar elde etmişlerdir.

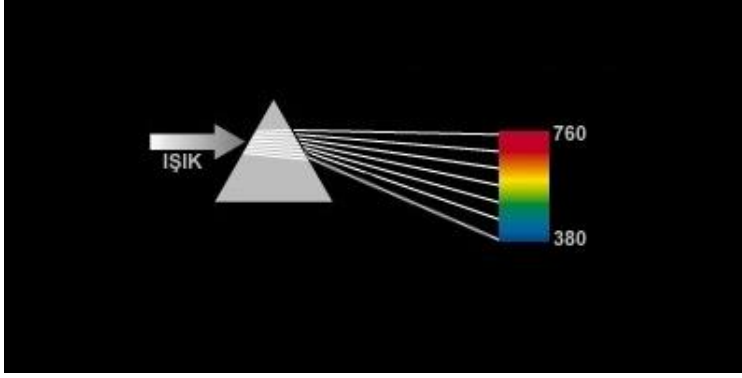
### 2.1. Rengin Oluşumu ve Renk Çalışmaları

Renklere dair bilinen en eski renk çalışmalarına bakıldığında, taş devrinden kalma mağaraların duvarlarındaki renkli sembollere ve hayvan figürlerine rastlanılmaktadır. Eski çağlarda insanlar görsel olarak süsleme, mistik düşünme, kendilerini düşmandan koruma ve düşmanı korkutma amacıyla renklerden yararlanmıştır. Bu renklerin oluşumunda çeşitli hayvanların kanı, yağı ve bitkilerin sularını kullanıp toprak, çamur gibi etkin maddelerle doğadan elde edildiği söylenebilmektedir. Günümüze kadar renk kavramı, araştırmacıların daima ilgi odağı olmuştur. Her dönemin farklı toplumlarında, farklı sınıflarında değişken görüşler benimsendiği görülmektedir.

Rengin, toplumsal bir olgu olduğu bilinmektedir. Bu yüzden bütün tarihsel dönemler kendi dönemleri çerçevesinde ve o zamanki toplumun durumu, kültürel yapısı ve çeşitli öğeler ele alınarak incelenmektedir. “Bu öğeler arasında, sözcük dağarcığı ve isimlendirme, boyarmaddelerin ve renklendiricilerin kimyası, boyama teknikleri, giysiler temelindeki kodlar, rengin gündelik yaşamdaki ve maddi kültürdeki yeri, yetkililerin koyduğu kurallar, din adamlarının ahlaki yaklaşımları, bilim insanlarının spekülasyonları ve sanat insanlarının yaratıcılıkları yer alır” (Pastoureau, 2016, s. 21).

Tarihte renk teorisi üzerine ilk çalışmaların filozoflar tarafından gerçekleştirildiği bilinmektedir. Günümüzde teorisi kabul görmese de kendinden sonraki teorileri etkileyen bu anlamda en etkili çıkarımı yapan Aristoteles, rengin yüzeyle bir özelliği olduğunu, ışık veya yansıma sonucu olmadığını, renklerin tüm varyasyonlarının ışığın ve karanlığın karışımının bir sonucu olduğunu düşünmüştür. Doğa hayranı natüralist bir kişilik olarak bilinen Aristo, renkleri de doğada dört element olan su, hava, ateş ve toprak ile ilişkilendirmiş ve çalışmalarında ana temel renklerin “beyaz, sarı, kırmızı, mor, yeşil, mavi ve siyah” olduğunu belirtmiştir. Rönesans döneminde Leonardo da Vinci de aynı görüşü savunarak, “sarıya toprağa, yeşilin suya, mavinin havaya, kırmızının ateşe ve siyahın karanlığa ait olduğunu yazmıştır” (Eczacıbaşı, Gevgili, Hasol, Özer, 1997, s. 1545).

Renklerin fiziksel olarak sınıflandırılması, 17.yüzyılda Isaac Newton tarafından renk çemberini oluşturmasıyla başlamaktadır. Newton, bu çalışmasında tamamen karanlık bir odaya kapanıp, içeriye küçük bir delikten tek güneş ışımına eşdeğer ince bir ışık demeti sızmasını sağlamıştır. Sonra da bu ışığı üçgen biçimli cam bir prizmadan geçirerek gökkuşağında olduğu gibi yedi rengi beyaz bir perdeye yansıtmıştır. (Bkz. Şekil 2.1.) Newton, beyaz perde üzerine yansıyan bu renklere 'güneş tayfi' (spektrum) adını vermiştir. Güneş tayfindaki renkler, kırılma açılmasına göre kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor olarak sıralanmıştır (Parramon, 1994, s. 12).



Şekil 2.1. Newton prizma deneyi

Newton'un deney notlarında ve şemalarında da altı renk olarak tanımlama yaptığı bilinmektedir. Ancak yaşadığı dönemlerde kilise bilim üzerinde de çok etkili olduğu görülür. Kilise tarafından, doğadaki her şeyin yedi rakamı ile ilişkili olduğu ve doğayı bunun dengede tuttuğu söylenmekteydi. Günlerin yedi tane olması, yedi sanat bulunması ve yedi notanın olması gibi örneklere bakınca Newton da dönemin şartları yüzünden yedi renk olduğunu söylediği bilinir ve indigo mavisi (Çivit Mavi) rengini çalışmasına eklediği görülür.

Newton tarafından açılan bu gizemli kapı, diğer bilim insanlarının ve sanatçıların konu üzerine çalışmasına neden olmuştur. Newton'un deneysel çalışmasıyla ışığın yani beyaz rengin oluşmasında keşfettiği renkleri ana renkler olarak ele almasından sonra yeni teoriler ortaya çıktığı bilinmektedir. Üç temel renk teorisi onsekizinci yüzyılda yaygın olarak kabul edilmiş, birçok bilim insanı, sanatçı ve düşünür tarafından tartışılmıştır. Bu teorilere göre, "Renkli ışıklarla yapılan deneyler, beyaz ışığı elde etmek için spektrumun bütün renklerine gerek olmadığını göstermiştir. Yalnızca kırmızı, mavi ve yeşil ışığın bir araya getirilmesiyle beyaz ışık oluşturulabilir. Bundan dolayı kırmızı, mavi, yeşil renklere 'temel' ya da 'ana' renkler denilmektedir" (Sözen, 2003, s. 28). Newton'dan sonra ortaya atılan yeni teorilerle renk çalışmaları ve renk düşünüş biçimleri sürekli olarak değişkenlik göstermiştir. Bu konuda daha çok sanatçı kişiliğiyle bilinen Johann Wolfgang Von Goethe, Newton'un deneyini ve çalışmalarını kesin bir şekilde eleştirerek, kendi teorisine 'Renk Öğretisi' kitabında yer vermektedir. Goethe'nin kararlı görüşlerinden biri, Newton'un renk spektrumundaki fikirlerine katılmayarak; karanlığın yalnızca pasif ışık yokluğu yerine aktif bir bileşen olduğunu söylemektedir. (Bkz. Çizelge 2.1.)

“Renk için, ışık ve karanlık, açıklık ve koyuluk; daha genel ifadelerle konuşacak olursak ışık ve ışıksızlık gerekmektedir. Işıktaki, sarı diye niteleyeceğimiz bir renk oluşur; karanlıkta ise başka bir renk, mavi olarak tanımladığımız bir renk ortaya çıkar” (Goethe, 2013, s. 29).

**Çizelge 2.2.** Newton’un ve Goethe’nin teorilerinin karşılaştırma tablosu

Işığın Niteliği	Newton (1704)	Goethe (1810)
Homojenlik	Beyaz ışık bir çok rengin bileşiminden oluşur (Heterojen).	Işık en basit en bölünemez ve en homojen şeydir (Homojenlik).
Karanlık	Karanlık ışığın yokluğudur.	Karanlık kutupsaldır ve ışıkla etkileşir.
Spektrum	Işık kırılma özelliğine göre bir yelpaze gibi açılır.	Aydınlık Karanlık sınırlarda ortaya çıkan renk kesitleri bir spektrum oluşturmak için üst üste biner.
Prizma	Rengin varlığında prizma önemsizdir.	Bulanık bir ortam olarak, prizma renklerin ortaya çıkmasını sağlar.
Kırılma Rolü	Kırılma, bükülme ve yansıma sayesinde, ışık ayrışabilir.	Işık olmadan da kırılma, bükülme ve yansıma olabilir.
Analiz	Beyaz ışık 7 saf renge ayrılır.	Sadece 2 saf renk vardır; Mavi ve sarı. Diğerleri bunların dereceleridir.
Sentez	Beyaz ışık 7 renge ayrıştığı gibi, 7 rengin bileşiminden gelir.	Renkler grinin tonlarında tekrar kombine olurlar
Parçacık yada dalga ?	Parçacık.	Hiçbiri, çünkü duyularla gözlenemezler.
Renk Çarkı	Asimetrik, 7 renk.	Simetrik, 6 renk.

Renk konusunu üç ana başlık altında incelemek gerekmektedir.

- Işık ile Renk (Toplamsal Renk Metodu)
- Pigmentler ile Renk (Çıkarımsal Renk Metodu)
- Duyusal Algı Olarak Renk

İlk iki başlık içinde inceleyebileceğimiz ışık ve pigmentler yardımıyla rengin oluşturulması, fiziksel olarak ele alınabilecek bilimsel yaklaşımlardır. Üçüncü bölümde incelenen duyusal algı boyutu ise, insan fizyolojisiyle ilgili olmasına karşın psikolojik, sosyal, kültürel ve toplumsal bir boyuta sahiptir (Uçar, 2004, s. 169). Her ne kadar renklerin dalga boyu insan üzerindeki fizyolojik etkiyi şekillendirse de, aynı renk farklı kültürlerde ve coğrafyalarda farklı anlamlar ifade edebilir. Bu çalışma

toplamsal ve çıkarımsal renk metodlarının yanı sıra, rengin duyuşsal algı olarak nasıl yer edindiği ve etkisi üzerine odaklanmaktadır. Bu bağlamda, rengin kültürel ve sanatsal üretimler üzerinden çıkarımlarının yapılması gerekmektedir. Goethe, renk teorisindeki yaklaşımında renklerin insanlar üzerinde oluşturduğu haz ilkesi üzerinden ilerler ve rengi sanatın bir parçası olarak düşündüğünde, en etkin estetik araç olarak ifade etmektedir. “İnsanlar renkle özdeşleşir; renk, göz ve ruhla bütünleşir“ (Goethe, 2013, s. 222). Bu tanımlamaya göre Goethe insan bir rengi biçimsel olarak gördükten sonra içsel sezgileri yardımıyla yorumlayarak algılar şeklinde ifade etmektedir.

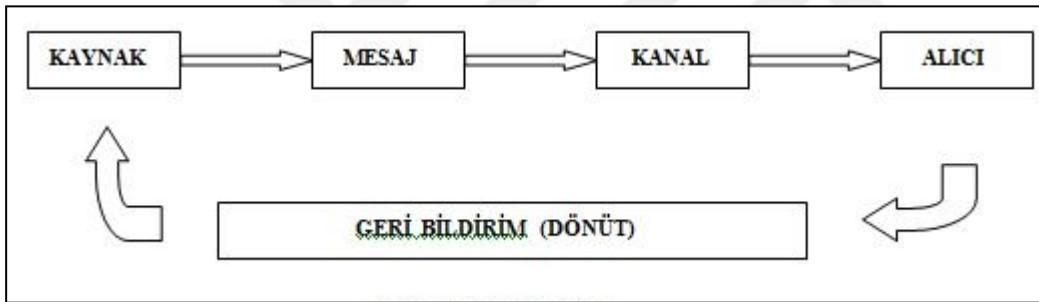
İnsan, rengi tek bir renk üzerinden algılamamaktadır. Bu yüzden renk armonisinden bahsetmek gerekirse renkleri bir bütün üzerinden açıklamak gerekmektedir. Bu bağlamda, insanın tek bir rengi anlamsal ifade biçiminde özdeşleştirmesi mümkün görülmemektedir. “Göz, rengi algılar algılamaz harekete geçer ve doğası gereği, farkına varmadan zorunlu olarak anında, mevcut renkle renk çemberini bütünleyen başka bir rengi yaratır. Evet, gözü uyaran tek bir renk, spesifik duyumları harekete geçirerek gözün bütünlük arayışı temayülünü ortaya çıkarır” (Goethe, 2013, s. 229). Renklerin birbirleriyle olan ahenk ilişkileri çok hassastır ve denge gerektirmektedir, bu yüzden ki tarihte renk bilimcileri ve sanatçılar teorilerini üretirken tek renk üzerine yoğunlaşmak yerine rengi bütünsellik içerisinde ele almışlardır. Renk olgusunu, parçadan bütüne giderek çalışmanın ve doğru sonuçlar elde etmenin zor olduğu bilinmektedir. Bu anlamda, bu çalışmanın verimliliği açısından mavi rengin diğer renklerle olan bütünselliği içerisinde incelenecek bir yol izlenmiştir.

## **2.2. Renk ve Kültür İlişkisi**

İlkel toplumlardan günümüz modern toplumlara kadar renk, kültür araştırmalarında kendisine daima yer bulmaktadır. Kültür araştırmacıları bu anlamda renk kavramına önem verirken, toplumları göz önünde tutarak inceleme alanı oluştururlar. Çalışmanın bu bölümünde, genel olarak renk ve kültür ilişkisi irdelenmek istense de, ana örneklem olarak seçilen mavi rengin kültürler arası çeşitliliğine önem vermektedir.

Literatürde kültür kavramının tanımına bakıldığında toplumlara göre farklılık gösterdiği için genel kabul gören ortak bir tanımlı bulunmamaktadır. “Kültür en

kapsamlı tanımıyla, gelenek, görenek, inanış, düşünce, bilim ve sanat etkinliklerinin birikimiyle ortaya çıkan ve toplumlara göre değişen bir kavramdır” (Mazlum, 2011, s. 125). Bu tanımlamaya göre kültürün toplumlarda kendi içerisinde değişkenlik göstermesi, renklerin kültürlerdeki anlamsal farklılıkların bilinmesinde önemlidir. Renklerin, tarihin ilk zamanlarından itibaren kültürlerde sembolik değerler ve anlamlar içerdiği görülmektedir. Renkler, sanatsal çalışmalarda bir ifade aracı olarak kullanılmasının dışında, toplumdaki bireylerin duygu ve düşüncelerini anlatmada bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda rengi bir iletişim unsuru olarak ele alıp, toplumdaki kullanım biçimlerini incelemek gerekmektedir. Umberto Eco’ya göre rengin kültürdeki yerini anlayabilmek için rengi bir iletişim sürecini ele alır gibi klasik iletişim şemasını göz önünde bulundurarak çalışmak gerektiğini bununda dille ve semiyoloji yani göstergebilimi ile mümkün olduğunu söylemektedir (Eco, 1985, s. 161).



Şekil 2.2. İletişim süreci şeması

“Bir renk terimi dile getirdiğinde, kişi doğrudan bir durumu işaret etmez; aksine, bu terimi kültürel bir birim veya kavramla ilişkilendirir veya ilişkilendirmeye çalışır. Renk teriminin sözleri belirli bir duyu ile belirlenir, ancak duyu uyarılarının bir algıya dönüşümü bir şekilde dilsel ifade ile kültürel olarak kendisiyle ilişkili olan anlam veya içerik arasındaki semiyotik ilişki ile belirlenir. [...] İnsan, toplumları sadece renklerle ifade etmekle kalmıyor, aynı zamanda renkleri dilsel olarak konuşuyorlar. Renkleri sıklıkla göstergebilimsel aygıtlar olarak kullanırız: bayraklar, trafik ışıkları, yol işaretleri gibi çeşitli birçok tür amblemlerle iletişim kurarız. [...] Günlük hayatta, renkle olan tepkimiz, göstergebilimsel sistemler arasında bir tür içsel doruk dayanışmasını gösteriyor. Tıpkı dil, toplumun değer, şey ve düşünce sistemlerini kurma biçimine göre belirlendiğinden, renk algılamamız dille belirlenir” (Eco, 1985, s. 161, 172).

Rengin fiziksel bir oluşum olarak ışık ile var olduğu bilinmektedir. Bu oluşum sürecinde insanlar, renklerden önce ışığa bir takım tinsel anlamlar yükleyerek yer aldığı evrende benliğini ifade etmek istemişlerdir. Antik Mısır uygarlığı yoğun



simgesel anlamlar barındırarak ürettiği eserler ile günümüze kadar ulaşan mitleri içinde barındıran en önemli toplumlardan biridir. Çok tanrılığın yer aldığı bu toplumda, en yüksek noktada bulunan tanrının genellikle dünyayı yarattığına inanılmış ve sıklıkla güneşin hayat verici gücüyle ilişkilendirilmiştir. Bu anlamda doğal ışık kaynağı güneşe olan inançları ve ışığın yaşamla bağdaştırılması sonucu sarı renge verdikleri manevi değerlere birçok görsel kalıtsal çalışmalarında net bir şekilde rastlanılmaktadır. Günümüze kadar ulaşan eserler ve kalıntılar incelendiğinde firavunların kıyafetlerinde, başlıklarında, önemli eşyaların betimlenmesinde ve buldukları ortamlarda sarı ve mavi rengin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. “Mısırlılar için mavi renk kötü güçleri uzaklaştıran yararlı bir renktir” (Pastoureau, 2013, s. 25). Ölülerini mumyalarken üzerlerindeki en değerli eşyaların ve takıların mavi renkte olması bu görüşü doğrular niteliktedir. Renklerin anlamsal ifadeleri incelenirken tek bir rengin tek bir anlamı olması söz konusu değildir. İncelenen rengin birçok renkle bir araya veya karşı karşıya geldiği ölçüde anlamını bularak etkileşim yarattığı bilinmektedir. Bu bağlamda kültürel çalışmalarda da sanat çalışmalarında olduğu gibi rengin en büyük sınırlılık durumu renkleri bir bütün olarak ele alıp, birbirleriyle olan etkileşimsel yönleri ve karşıtlık durumu açığa çıkarılmalıdır. Bu zıtlık durumunu en çok yaşayan iki renk olarak siyah ve beyazın olduğu söylenebilmektedir. Beyaz renk aydınlık, parlaklık özelliğiyle siyah rengin karşıtı bir renktir. “Batı kültüründe beyaz; saflık ve temizliğin sembolüdür. Saflık çağrışımı nedeniyle Batı’da gelinlikler genellikle beyazdır. Oysa Asya’daki bazı toplumlarda matem ve yas rengi olarak bilinmektedir” (Uçar, 2004, s. 48). Batı kültüründe ise matem ve ölüm rengi olarak bilinen renk siyahtır. Buna karşın Eski Mısır ve Kuzey Afrika ülkelerinde siyah, verimli toprağın ve yağmurla şişmiş bulutların rengine benzediği için bereketin simgesel bir rengidir. Soyut sanatın büyük ismi Wassily Kandinsky de beyazı, ruhumuzu etkileyen sonsuz bir sessizliğe benzeter. Ancak, ölü bir sessizlik değildir bu: her an, her şeye açık, başlangıçtan, dünyaya gelişten önce gelen bir sessizlik. Siyah ise güneşin batışından sonra gelen bir hiçlik, umutsuz ve sonsuz bir sessizliktir: hiçbir şey hissetmeyen bir ceset gibi hareketsizdir. Henüz hiçbir şeyin oluşmadığını, tamamlanmadığını gösteren beyaz yansız ve edilgen bir renktir.

Toplumların renklere olan algıları dönemlere göre değişkenlik göstermektedir. “Renkler insanların ruh hallerini harekete geçirdiği gibi toplumsal karakterleri ve koşullarını da etkiler” (Goethe, 2013, s. 235).

### 2.3. Sanatta Renk Estetiği ve Görsel Alęı

‘Estetik’ kelimesi Yunanca ‘aisthesis’ veya ‘aisthanesthai’ kelimelerinden gelmektedir. Duyum, duyular ile algı, duygu ile algılamak gibi anlamlar taşımaktadır. Bu kelimelerden çıkarılabilecek olan, estetiğin, duyguların sağladığı bilgilerin bilimi olmasıdır. Estetik denilince akla gelen ilk kavram, güzellik algısıdır. Platon’a göre güzel olan yalnızca güzel ideasıdır. “Güzel ideası dışında güzel olan her şey hep belirli bir açıdan, belirli bir zamanda güzeldir ya da bir başka şeyle karşılaştırıldığında güzeldir” (Jenefere, 2005, s. 74). Estetikte en çok tartışılan konuların başında, insanlar arasında ortak estetik yargıların olup olmadığı konusu gelmektedir. Bunu renk olgusu üzerinden düşünmek gerekirse, rengin kültürle olan ilişkisinde olduğu gibi renk ve güzellik algısının da bireyin sosyal, kültürel ve psikolojik durumuna göre değişkenlik gösterdiği söylenebilir. Latincedeki ‘De gustibus non est disputandum’ sözü Türkçedeki bilinen ifadesiyle ‘renkler ve zevkler tartışılmaz’ düşüncesi öteden beri ortak estetik yargıların olamayacağını savunanların ana dayanağıdır.

Renk, aynı zamanda soyut kavramları ve düşünceleri simgeleştirmekte, hayal dünyasını, istekleri ve arzuları dışa vurup; zaman ve mekanı hatırlatmakta ve görsel yanıtlar üretebilmektedir. Bu bağlamda renk, ışığın dışa vurumudur. Estetik değer olarak renk olgusunu incelemek gerekirse, renk estetiğinin en önemli unsuru uyumdur. Renkler, estetik açıdan birbirleriyle olan uyumu dışında açıklığı-koyuluğu, parlaklığı, yoğunluğu, karışımı, doyumunu, değişkenliği, ısısı, boyutu, algılanması ve nesnelere bağlantısı üzerinden de değerlendirilmektedir. Renklerin birbirleriyle olan uyumunun en güzel örneğini; ışığın kırıldığında ışık tayfı renklerinin bir yay şeklinde göründüğü meteorolojik bir olay olan gökkuşağında görülmektedir. Renk estetiğine  yönden yaklaşılabilir: “Rengin izlenim etkisi (visually), rengin duygusal ifade aracı olma yönü (emotionally) ve taşıdığı sembolik anlamlar (symbolically). Çoğu

kez birbiriyle iç içe girmiş halde olan bu üç öge bazen tek tek bazen de birleşerek renklerin anlam boyutunu oluştururlar” (Sözen, 2003, s. 10).

Sanat, insanın iç benliğinin eseridir ve büyük ölçüde bireyseldir. Ama diğer bütün insanların iç dünyasına da hitap ettiği için kısa sürede toplumsallaşmaktadır. Bu bağlamda, yaşam içerisinde görme ile birlikte algılama, tanıma, anlamlandırma becerisi geliştirilmektedir. Görülenleri anlamlandırmaya çalışırken de ait olunan kültürün, alınan eğitimin, yaşama bakış açılarının etkileriyle bir biçim oluşturulmaktadır. Görsel imgeler bu biçim doğrultusunda oluşur. İnsandaki düşünceler ve bilinç, imgelere olan bakış açısını öznel olarak yorumlatmaktadır.

## **2.2. Mavi Rengin Tarihsel Yeri**

Sinemada renk olgusuna değinirken, filmlerde mavi rengin metaforik öznel kullanımını daha iyi kavrayabilmek ve anlamlandırabilmek adına mavi rengin keşfinden günümüze kadar olan değişim sürecini ve diğer renklerle olan ilişkisini bu bölümde irdelemek gerekmektedir.

Günümüze kadar birçok kez anlam değişkenliği gösteren mavi renk, kültürlerarasında farklılık gösterse de, dünya kamuoyu araştırmalarında en çok sevilen renklerin başında gelmektedir. Bilindiği üzere renk sınıflandırmalarında soğuk renk olarak adlandırılan mavi rengin, anlamsal biçim formunda yalnızlık, hüznün, melankoli gibi negatif kavramlarla beraber ifade edilmesinin yanı sıra sonsuzluk, umut, huzur, özgürlük gibi pozitif kavramlarla da bağdaştırılmaktadır. “Bu rengin farklı anlamlar yüklenmesine ilginç bir örnek olarak, iki Asya ülkesinde aldığı farklı anlamlar verilebilir: Mavi renk, Hindistan’da sessizliğin rengi olarak; Moğollarda ise kudret ve kuvvetin ifadesi olarak kullanılmıştır” (Sözen, 2003, s. 77). Bu bağlamda mavinin bu iki zıt anlamları içinde barındırması araştırmanın bu konuda yoğunlaşmasında önem arz etmektedir.

Mavi rengin toplumsal, sanatsal ve dinsel kullanımları çok eskiye dayanmamaktadır. Dünya’nın oluşumundan beri doğada çokça bulunmasına karşın bu renk, insanoğlunun çok sonradan ve güçlkle yeniden oluşturduğu, ürettiği ve işlediği bir renktir. “Gerçekte mavinin tarihi, gerçek bir tarihsel sorunu ortaya koyar: Bu renk,

Antikçağ halkları için pek önemli değildir; dahası Romalılar için nahoş ve değersizleştiricidir: Barbarların rengidir. Oysa mavi; yeşil ve kırmızının çok ötesinde, bugün, tüm Avrupalıların en sevdiği renktir” (Pastoureau, 2013, s. 13). Mavi'nin tarihsel sürecinden bahsederken diğer renklerle olan mücadelesi ve karşılaştırılması sonucunda oluşturulan toplumsal, simgesel anlamlarına değinmek gerekmektedir. Bu anlamda, tarihsel süreçte mavi rengin karşılaştırıldığı ve yarıştırıldığı en etkili renk sarı renk olarak bilinmektedir. Sarı rengin gerek altın madeninden gelen zenginliğin ve gösteriş rengi olmasından hem de kutsal renk olarak dinsel mekânların motiflerle süslenmesi şüphesiz bu rengi önemli renkler arasında göstermektedir. Bu bağlamda, Antikçağ ve Ortaçağ'ın belli dönemlerinde mavi rengin popülerliğinden ve kullanım yaygınlığından bahsedilmemektedir.

Antikçağ ve Ortaçağ toplumlarında su nadiren mavi olarak algılanmış ya da düşünülmüştür, resimlerde herhangi bir renkte olabilir ama simgesel olarak özellikle yeşille özdeşleştirilmiştir.[...] Roma dönemine baktığımızda da genel olarak mavi giyinmek kişiyi küçülten ve garip karşılanan bir şey ya da yas işaretidir. Çoğu zaman ölümle ve ölümden sonra gidilen yerle ilişkilendirilmiştir.[...] Mavi gözlere sahip olmak ise, neredeyse fiziksel bir çirkinliktir. Kadında, pek iffetli olmayan bir mizacın işareti; erkekte, kadınsı, barbar ya da gülünç bir özelliktir (Pastoureau, 2013, s. 29-30, 166).

Roma dönemindeki tiyatro metinleri incelendiğinde de mavi gözlerin Roma'daki itibarsızlığını doğrulamaktadır. Terentius, Hecyra adlı güldürüsünde “Kırmızı ve kıvrıcık saçları, mavi gözleri ve bir kadavranınki kadar solgun yüzü olan çok şişman bir dev.” (440) dizeleriyle mavi gözler çirkinlik üzerinden betimlenmektedir.

Mavi renk, deniz ve gökyüzü rengi olarak bilinmektedir. Ancak, sözcük dağarcığı olarak Antik çağ ve Ortaçağ dönemleri incelendiğinde Romalı ve Antik Yunan yazarların, Hıristiyan Ortaçağ yazarlarının kullanımında bu renk oldukça zayıf kalmaktadır. Gökyüzü ve denizlerin çeşitli sözcükler ve ifadelerle betimlendiği görülür ama bunun içinde mavi sözcüğüne net bir biçimde rastlanmamaktadır. Homeros'un meşhur 'Odysseia' destanı incelendiğinde deniz 'koyu şarap' olarak betimlenmektedir. Mavi renk ile ilgili tasvirlerde, rengin biçimsel ifadesi dışında, simgesel kullanımlarına yaygın olarak rastlanmaktadır. Kronolojik olarak metinlere bakıldığında Yunanca ve Latince dillerinde mavi anlamına gelen sözcüklerin, Germen dillerinden (blavus) ve Arapçadan (azureus) geldiği görülmektedir.

Antikçağ döneminde Batı'nın mavi renge uzak olmasının nedenlerinden biri de boya maddesi olarak mavi rengin üretiminin zor ve zahmetli olmasıdır. Çivitotu ve indigo adlı bu iki bitki mavi rengin yaygınlaşmasında önemli etkenlerdendir. Antikçağ'da çivitotu, Batı dünyasında geç keşfedilmesinden ve gerekli olan işlemlerin uzun ve karmaşık olması nedeniyle kumaşta ve giyside rağbet görmemiştir. İndigo ise batıda yetişmeyen bir çivitotu çeşidi olarak, daha çok Doğu Hint adalarındaki ve Ortadoğu'daki bölgelerde yetiştirilmekteydi. Çivitotuna kıyasla daha pahalı ve üretimde daha etkili olduğu bilinmektedir. Bu yüzden de daha kaliteli ve zenginlerin kullandığı pahalı bir üründür. İndigo'nun doğudan ithal edilmeye başlanmasıyla beraber batıda kullanılan kumaşlar ve giysilerde mavi renk artışları görülmektedir. Doğal olarak, mavi renk barbarların rengidir görüşünden, soyluların elbisesine dönüşümü şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Soyluların dikkatini çeken ve sanat çalışmalarında mavi rengin kullanımını etkileyecek diğer bir etkende, 'lapis lazuli' adıyla mavi taş olarak bilinmektedir. Bu değerli taş hem Mezopotamya'da, hem de Mısır'da yoğun olarak bulunmasından dolayı bu bölgelerde sıklıkla kullanılmıştır. Özellikle mücevher olarak altın kadar değerli olduğu bilinmektedir. "Mavi, Yakınoğu ile Ortadoğu'nun diğer halkları için olduğu gibi Mısırlılar için de kötü güçleri uzaklaştıran yararlı bir renktir. Ölüyü öbür dünyada korumak amacıyla cenaze törenleriyle, ölümle ilişkilendirmiştir. Yeşil de çoğu zaman benzer bir rol oynamış ve iki renk özdeşleştirilmiştir" (Pastoureau, 2013, s. 25).

Lapis lazuli taşı, sanatta işlemlerde ve toz haline getirilerek mavi pigmentlerin boya maddesi olarak kullanılmasıyla ressamın paletlerinde görülmeye başlandığı bilinmektedir. Bu anlamda mavinin giyimdeki değişimi ve sanattaki kullanımının yaygınlaşması ile pahalı ve zor bulunan bu rengin soylu bir renk olarak adlandırılmasında yardımcı olmuştur. Dinsel reformlarla beraber, çeşitli mezhepler de bu rengin kullanımına katkıda bulunmuşlardır. Orta çağ ile birlikte sanatçıların maviye olan ilgileri değişerek, barbarlığın rengi olarak betimlenirken, artık ahlaksal, kutsal bir mavi olarak karşımızda yer bulmaktadır. Bu anlamda kutsal renk, sarı ile betimlenirken artık mavi ile birlikte kullanımlarına rastlanılmaktadır. Hıristiyanlıkta Mesih'in annesi olan Meryem'le özdeşleştirilen mavi renk, kutsal mekânlardaki vitray ve mozaik sanatlarında bu rengin çeşit çeşit yansıtıldığı görülmektedir.



**Resim 2.1.** Ayasofya Theotokos mozaïği

“Mavi artık aşkınlığın, yüceliğin ve uhreviyetin temsilinde kullanılıyordu ve bu bağlamda, mavinin kırmızı ile olan zıtlığının belirginlik kazanmasının da, bu yeni sembolik manasının kuvvetlenmesine katkıda bulunduğunu söyleyebiliriz” (Kayaalp, 2017). Bu bağlamda mavi renk artık gücü ve kudreti de simgeleyen bir renk halini aldıktan sonra kırmızı renk ile olan mücadelesine başlamıştır. “Bu iki renk dört ya da beş yüzyıl boyunca, tüm diğer renklere karşı üstünlüğü paylaşmış ve birçok alanda karşıt bir çift oluşturmuştur: Şenlik rengi – ahlaksal renk, maddesel renk – tinsel renk, yakın renk – uzak renk, eril renk – dişil renk” (Pastoureau, 2013, s. 113). Mavi rengin kazandığı bu güçle birlikte artık, saygınlığının ve simgeselliğinin derin anlamda değiştiği görülmektedir.

“Antikçağ ve Ortaçağ sistemlerinde olduğu gibi kenarda bir renk olarak kalmaktan öte, mavi artık Newton’un devriminin, tayfın ve birincil renklerle ilgili tamamlayıcı renk kuramının ortaya çıkmasının sonucu olan yeni renk sınıflandırmalarının merkezinde yer alır. O halde bilim, sanat ve toplum bundan böyle aynı yönde çalışıp kırmızının yerine maviyi, renklerin birincisi, en üstün renk yapar. Mavinin XXI. yüzyılın eşğine kadar koruyacağı ve hatta ilerleyeceği rol budur” (Pastoureau, 2013, s. 114).

Günümüzde Batı kültüründe en sevilen renge ilişkin, kamuoyu yoklamalarının artmasına katkıda bulunan en önemli alan reklam sektörü ve stratejileridir. Sözcükler bu bağlamda olguları doğrular: Mavi (bleu) Fransızcada sihirli, hoş giden, yatıştırıcı, hayaller kurduran bir sözcük olmuştur. Aynı zamanda pazarlama alanında bir ürünü pazarlama stratejilerinde kullanılan bir renk olarak yer almaktadır. Bu renkle ilgili olan veya hiç ilgisi olmayan birçok ürün, şirket, yer ya da sanatsal

çalışma bugün kendisini ‘mavi’ olarak betimlemektedir. Genel olarak kabul gören anlamsal ifade biçimi olarak gökyüzünü, denizi, dinlenmeyi, aşkı, seyahati, tatili, sonsuzluğu çağrıştırır. Mavinin, Batılı renk simgeselliğindeki temel niteliklerinden biri budur: Tedirgin etmez, sakindir, barışçıldır, mesafelidir, neredeyse yansızdır. Bu bağlamda günümüzde Avrupa konseyi, Avrupa birliği, Birleşmiş milletler, Unesco gibi daha birçok büyük uluslararası örgütler incelendiğinde devletlerin ve halklar arasındaki barışı ve uzlaşmayı sağlamakta bu simgesel rengin kullanıldığını ve uluslararası bir renk halini aldığı görülmektedir. Mavi, Ortaçağ ve Rönesans boyunca Avrupa’da sıcak bir renk, hatta bazen renklerin en sıcakı olarak geçmektedir. Gitgide yeniden soğuması 17.yüzyıldan sonra gerçekleşir ve gerçek soğuk renk statüsüne renk çalışmalarıyla beraber 19.yüzyılda kavuşur (Pastoureau, 2013, s. 165).

## **2.5. Mavi Rengin Simgesel Kullanımı**

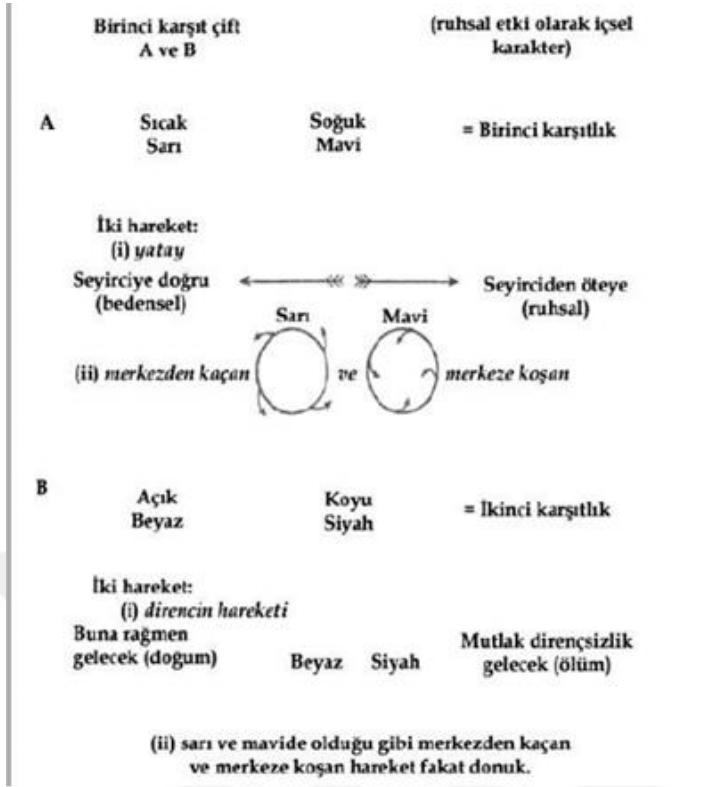
Renklerin sembolik anlamları dönemden-döneme, toplumdans-topluma, kültürden-kültüre, bireyden-bireye değişkenlik gösterebildiği gibi renklerin kendi oluşum yapısındaki farklılıkları sonucunda her biri kendi öznelliğinde algılanmasına neden olmaktadır. Renkler, canlılar için çevreleriyle örtülü bir yaşam alanıdır. Bu canlılar içerisinde zekasıyla var olan insan da yaşadığı hayatı anlamlandırmada algısal düşünme biçimi olarak renklerden yararlanır. “Görme, konuşmadan ve sözcüklerden önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir” (Berger, 2008, s. 7). Bu yüzden günümüzde çocuk davranışı ve çocuk psikolojisi üzerine çalışanlar renk psikolojisi ve renklerin öğrenim etkilerini derinlemesine incelemektedir. Kendini ifade etme biçimi olarak bir dil kullanımı pratiği açısından renk, insanlığın öğrenmesi için adeta bir klavuz niteliği taşır. Bu nedenle insanlar için yaşamlarında giyim-kuşamdan, yaşanılan mekanların dekorasyonuna kadar her yerde ve her alanda renklerin seçimi ve kullanımı önem arz etmektedir. Renklerin insan üstünde hem fizyolojik hem de psikolojik açıdan çok önemli etkilerinin olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda renklerin bir dili olduğu ve bu dilin yaşanılan toplumdaki kültürden öğrenileceği gerçeği kabul edilmelidir. Araştırmada rengin öznelliğinin yapısı ve rengin bir ifade biçimi olarak öznel kullanımına dikkat çekmek istenmektedir ancak doğru ve gerçek anlamlara dikkat çekebilmek için renklerin

toplumsal olarak genel geçer kabul görmüş fizyolojik, psikolojik ve simgesel anlamlarına bakmak ve incelemek gerekmektedir.

Başlangıç olarak renklerin insanların zihinlerinde oluşumuna yönelik düşünmek gerekir. Öncelikle zihinde renge ilişkin iki büyük ayrım oluşur: sıcaklık-soğukluk, açıklık-koyuluk. O halde her rengin fiziksel olarak dört etkisi bulunmaktadır. Renk, sıcak ve açık, sıcak ve koyu, soğuk ve açık ya da soğuk ve koyudur. “Rengin sıcaklık ya da soğukluğu genellikle sarıya ya da maviye yakınlığıyla ilişkilidir. Rengin sabit bir temel etkisi vardır, ancak maddi niteliği farklılık gösterir. Yatay bir hareket söz konusudur. Sıcak renkler izleyiciye yaklaşır, soğuk renkler ise ondan uzaklaşır” (Kandinsky, 2013, s. 80). Rengin sarıya veya maviye yakınlığının büyük önem taşıdığını söyleyen Kandinsky’nin renk ile ilgili düşüncelerini yorumlamak gerekirse; sanatçının ya da izleyicinin renklerin algılanmasını ruhsal deneyimden gelen içsel bir tecrübeyle açıklanabilir olduğundan bahsetmektedir ve renklerin de kendi aralarında fiziksel bir ilişkisi olduğu gibi ruhsal bir ilişkileri olduğuna inanmaktadır. Renklerin birbirleri ile etkileşiminden, fiziksel olarak söylemek gerekirse karışımından yeni bir renk doğduğu gerçeği bu görüşü doğrular niteliktedir.

(Bkz. Şekil 2.3.) A kısma bakıp renklerin yatay hareketlerini incelediğimizde, sıcak renk sarı ile soğuk renk mavi karşıtlığı görülmektedir. Sarı renk, merkezden kaçan bir renk olup seyirciye doğru yaklaşan bir renk iken mavi renge doğru bir hareketin seyirciden uzak ruhsal bir yaklaşıma doğru ilerlediği görülmektedir. Aynı şekilde açık beyaz ve koyu siyah renklerin hareketlerine bakmak gerekirse, beyazla karıştırılıp daha açık hale getirildiğinde sarının hareketi artmaktadır, mavinin hareketi ise siyahla karıştığında yani koyulaştığı zaman artar. Sarı ile mavi etkileşime girdiğinde ise doğa’nın rengi yeşil ortaya çıkmaktadır.





Şekil 2.3. Kandinsky renklerin hareket ifadeleri şeması

“Sarı tipik dünyevi renktir. Asla derin bir anlama sahip olamaz. Maviyle karıştırıldığında solgun bir renk ortaya çıkar. İnsan ruhundaki karşılığı delilik olabilir. Mavi derin bir anlamın gücünü taşır; bu öncelikle rengin(1) izleyiciden uzaklaşan ve (2) kendi merkezine dönen fiziksel hareketlerinde görülmektedir. Mavi derinleşmeye öyle yatkındır ki koyulaştıkça içsel etkisi güçlenir. Mavi tipik ilahi bir renktir. Verdiği esas his dinginliktir. Ancak siyaha yaklaştıkça, insanı aşan bir kedere yol açar. Beyaza doğru yükseldiğinde ise, etkisi azalır ve zayıflar” (Kandinsky, 2013, s. 84).

Her rengin kendine özgün anlamları ve insanlarda duygu durumu oluşturduğu anlar bulunmaktadır. Mavi renk bu bağlamda zıt iki duygu durumunu yaşatan öznel renkler arasındadır. Sıcaktan soğuğa bu geçişi etkileyen en büyük unsur su ile özdeşleşme durumudur. Antikçağ ve Ortaçağ dönemlerinde su, denizcilik haritaları ve coğrafi haritalar incelendiğinde, aynı zamanda kültürel ve sanatsal metinlere bakıldığında deniz ve su simgesi mavi renk ile değil, yeşil renk ile çağrışım kurulduğu gözlemlenmektedir. “Bir renk asla tek başına hareket etmez. Ancak bir ya da birçok renkle bir araya ya da karşı karşıya geldiği ölçüde anlamını bulur, tamamen etkinleşir” (Pastoureau, 2013, s. 14). Bu yüzden araştırmadaki mavi rengi incelerken

diğer renklerle olan estetik hareketi ve etkileşimselliğinden doğan anlamları da irdelemek gerekmektedir.

“Rengin, duyarlılık açısından pek gelişmemiş bir ruh üzerindeki etkisi yine anlık ve yüzeyseldir. Ama bu yüzeysel etkinin bile niteliği değişir. Açık ve duru renkler gözü kendilerine çeker; hem duru hemde sıcak renklerin cazibesi ise daha fazladır. Zincifre kırmızısı, insanları daima cezbetmiş olan ateşin cazibesine sahiptir. Uzun ve tiz trompet sesinin kulağı zorlaması gibi, parlak limon sarısı da gözü yakar ve izleyici, rahatlamak için maviye ya da yeşile koşar” (Kandinsky, 1911, s. 62).

Kandinsky'nin de dediği gibi mavi renk bir kaçış ve rahatlama rengidir. Mavi rengin karşıtlığı olarak kullanılan diğer bir renk kırmızı renktir. Mavi renk su ile ilişkilendirilirken, kırmızı renk ateş ile özdeşleştirilir. Mavi renginin sakinlik ve içselligi ve ruhsallığı gökyüzünü, cenneti ifade edici bir simgesel anlamı varken, kırmızı renk ise heyecanı, aşkı, dışa vurumu ve cehennemi simgelemektedir. Bu renge yönelen kişilerin duygusal ve tinsel olarak daha açık kişiler oldukları gözlemlenmiştir. Mavi rengin; düşünme, karar verme durumunu artırıp, yaratıcı fikirlerin doğmasına yol açtığı kabul edilmektedir. Bundan dolayı soyut düşünebilmenin, akılcılığın ve kendini denetleme yetisinin dışavurumu olarak ele alınmaktadır. Ciddi, soğuk ve sakinleştirici bir renk olan mavinin koyu tonları, insanlarda saygı ve ciddiyet duygusu uyandırır. “Mavi iç mekanlarda yoğun biçimde kullanıldığında; tedirginlik, endişe ve durgunluk duygusu verir. Tende mavi yansımaların, görünüm olarak teni soldurduğu ve insana ölümcül bir hava verdiği görülmektedir. Mavi aynı zamanda yeme içgüdüsünü azaltan bir renktir” (Sözen, 2003, s. 85).

Mavi, sanatın her alanında sanatçıların etkilendiği ve ilham bulduğu bir renk olarak karşılık bulmaktadır. Şiirin bir rengi olsa mavi olurdu diyen şairler bulunur. “Orhan Veli, Dalgacı Mahmut'a gökyüzünü maviye boyatır. Edip Cansever, 'huy'un mavi olduğunu söyler. Turgut Uyar gökyüzünün maviliğini 'kutlu' sayar. Ahmed Arif 'maviye çalan' gözlere seslenir. Hasan Hüseyin bahçede oynayan çocuğa 'mavi' rengini uygun görür” (Yalçın, 2017). Günümüzde denizin ve gökyüzünün rengi genel geçer bir şekilde mavi olarak tasfir edilir, bu nedenle içinde yaşanan Dünya'nın ifadesi ve göstergesi mavidir. Bu da bilinçdışıdaki algı sürecinde mavi rengini özel ve anlamlı kılmaktadır. Mavi hem elle tutulmayan bir hiçliği hem de saydam bir

gözyüzü kadar somut olma özelliğini taşır. Genel olarak özgürlük, uçmak, sonsuzluk, mutluluk, sakinlik, huzur gibi anlamsal ifadeleri hissettirdiğinden ve temsilinden dolayı insanlar için önemli bir renk olarak algılanmaktadır. Mavi renge olumlu anlamların yanı sıra, olumsuz anlamlar da yüklenmiştir. “Gökyüzü ile birleştirilmesiyle; boşluğun, uyuşmazlığın, çelişkinin ve çaresizliğin sembolü olarak, yolculukla birleştirilmesiyle de insanları birbirinden ayıran mesafenin göstergesi olarak sembolik anlamlar kazanmıştır. Taşıdığı bir diğer olumsuz anlam ise vazgeçmeyi simgelemektedir” (Sözen, 2003, s. 97).





### 3. SİNEMADA ANLATIM ÖĞESİ OLARAK RENK BİÇİMİ

Renk, günlük yaşamın bir parçasıdır ve tüm yaşam tamamen renklerden oluşmaktadır. Yaşamın neredeyse her yönüyle insanları etkileyip onlar üzerinde duygusal ve fiziksel birçok gelişim gösterdiği bilinmektedir. Filmlerde kullanılan renk olgusu da sinema tarihi boyunca eleştirilmiş, anlamlandırılmış, araştırılmış ve araştırılmaya da devam etmektedir. Sinema, insanlar tarafından bir sanat dalı olarak kabul görmesinden önce, eğlence ve bir illüzyon şov gösterisi olarak fotoğrafların hareketi şeklinde tanımlanmaktaydı. İlk zamanlarda gerçekleştirilen yapımlara bakıldığında da buna yönelik ticari ve deneysel çalışmalar olduğu görülmektedir. Sinema teknolojisinin gelişimiyle beraber zamanla noksanlığını giderip, kendi sanatsal oluşumunu tamamlamıştır ancak bu teknolojik gelişimler devam etmektedir. Sinema tarihinde, sinemanın dönüşümsel devrimleri arasında kabul gören iki dönem bulunmaktadır. İlk dönem, sessiz dönemden – sesli döneme geçişidir. Diğeri ise siyah-beyaz çekilen filmli dönemden – renkli çekilen film dönemine geçiş dönemidir. Bu iki dönem sinemada teknik gelişimler olarak gözükse de filmlerin biçim ve gerçeklik yapısını, anlam pratiklerini değiştirip dönüştüren unsurlardandır. Sinema, ilk film yapımlarından bu yana gerçeklik üzerinden değerlendirilmiştir ve büyük ilgi görülmesinde en büyük etken, fotoğraftaki gerçeklik olgusunun hareketli bir şekilde nesnel anlatımlı görüntülerin perdeye yansımalarının yarattığı algı ve anlam olarak bilinmektedir. Bu bağlamda gerçeğe daha da yaklaşma çabası sinemanın bu anlamda gerek teknik gelişmesine, gerek de anlatım formlarının ve sinema dilinin değişimine neden olmuştur. Renk olayların gerçekliğinin vazgeçilmez bir öğesi olarak kabul görmüştür. Ancak bu durum birçok yönetmen ve kuramcı tarafından ısrarla reddedilmek istenmiştir. Bu çalışmada sinemada renk olgusunun önemi üzerinde durulduğundan siyah-beyaz dönemden, renkli filmlere geçiş dönemi üzerinde durulması önem arz etmektedir.

Rengin filme getirdiği kazanımlar üç başlık altında sınırlandırılabilir:

- 1- Renk imgelere daha fazla detay getirir. Çünkü renkli imgeler, siyah-beyaz imgelere göre daha fazla detay taşır. Siyah beyaz görüntülerin sahip olduğu kontrastlığın aksine renkli imgelerde ayrıntılar daha bir öne çıkar.
- 2- Dekoratif etkiler yaratabilir. Renk görüntü hoşluğu açısından imgelere katkılar getirebilir ve ona farklı boyutlar ekleyebilir.

- 3- Anlatım ögesi olarak kullanılabilir. Rengi bir anlatım ögesi olarak, sembolik boyutuyla veya dramatik bir unsur olarak kullanabilmek mümkündür. Bu da doğal olarak anlam ve anlatımı zenginleştirici çok önemli bir kullanım biçimidir (Çelikcan, 1994, s. 145).

### 3.1. Rengin Sinemaya Girişi

İlk renkli film çalışmaları renkli filmlerin üretiminden önce çekilen siyah-beyaz filmlerin elle boyanmasıyla oluşturulan bir teknik olduğu bilinmektedir. Bu teknik, yönetmenler açısından harcanan zaman ve iş yükü anlamında zor olsa da maddi yönden renkli film kullanmaya kıyasla daha ucuz bir yöntemdi. Birçok yenilikçi yönetmen bu anlamda filmlerini elle boyayarak dikkat çekici ve gerçeğe daha yakın olarak göstermek amacındaydılar. İlk renkli film çalışmaları incelendiğinde yeni bir algı etkisi kazandıran renk unsurunun, filmlerde kazandırılan anlamın dışında sadece fantezi etkisi yaratarak gösteriş ve prestij için kullanıldığı görülmektedir. Renkli film yöntemleri keşfedildiğinde de, siyah-beyaz filmler yine ağırlığını sürdürdü çünkü kullanılan yöntemler başarılı ve filmde büyük etki yaratacak yöntemler değildi. Görüntülerdeki renklerin ya çok parlak ya da olduklarından çok daha canlı olduğu görülmekteydi. Renkli film, bir yandan siyah beyazdan daha doğal bir gerçeklik üretebilirken, öte yandan da dikkati kendine çeken ve böylece filmde simgesel bir değer yaratan olguya dönüşmekteydi. 1940'lı yıllarda geliştirilen teknolojik yöntemler ile doğadaki renkler gerçeğe en yakın biçimde yansıtıldı ve 1950'li yıllardan itibaren de rengin sinemada etkin bir biçimde kullanıldığı filmler yapılmaya başlandı. Ancak siyah-beyaz film kullanımı da uzun süre devam etti ve günümüzde de yönetmenlerin filmdeki anlatım yönüne ve tercihine göre kullanılmaya devam edilmektedir. Sinemada her renk bir duyguya, bir olguya hatta bir söyleme dönüşebilmektedir.

Rengin sinemanın ilk çalışmalarındaki kullanılış biçimlerine değinmek gerekirse doğayı olduğu gibi yansıtma isteği ilk önem sırası arasındadır. Bu bağlamda renklerin öznel anlamlarının dışında sembolik olarak kullanıldığı ve renklerin birbirleriyle uyumlarına dikkat edildiği çalışmalara çok fazla rastlanılmamaktadır. “Filmlerdeki renk kullanımı biçimlerine kuramsal açıdan bakıldığında, estetik olarak iki farklı şekilde incelendiği görülmektedir: Birinci kullanım olarak, ‘gerçekçi tarzda renk kullanımı’ ikincisi ise anlam yaratıcı bir unsur olarak ‘anlatımcı tarzda renk

kullanımı' olarak yer almaktadır" (Sözen, 2003, s. 121). İlk dönem filmlerinde rengin olmaması ve siyah-beyaz olarak işlenmesi görüntü ile gerçeklik arasında önemli bir ikilem yaratmıştır. Bu ikilemi, Sergei Eisenstein ve Rudolf Arnheim gibi kuramcı sinemacılar sinemada rengin gerçekliğin bir parçası olamayacağı görüşüyle açıklamaktadırlar. Arnheim doğa ile sanat arasında ayrımın olması gerektiği görüşünü savunup siyah-beyaz filmin yarattığı etkinin, renklerle elde edemeyeceğini çünkü rengin insanı gerçeğe yaklaştırdığına inanmaktadır. Eisenstein ise rengin biçim için değil içerik için düzenlenmesi gerektiğini savunmaktadır. Ayrıca renkle içerik arasında tümüyle nedensiz bir ilişki olmasına da karşı çıkmaktadır. Eisenstein 'Aleksandr Nevski' filminde siyah ve beyaz renkleri bilinen anlamlarından dışında, onlara farklı yeni anlamlar yüklemektedir. Beyaz rengi, zulüm ve baskı ile ilgili olarak, siyah rengi ise kahramanlık ve vatanperverlik ile ilişkilendirerek kullanmıştır. 'Eski ile Yeni' filmindeyse siyahı gericilik ve suçla ilgili olarak, beyazı ise yaşam ve mutluluk biçiminde göstermektedir. Bu filmde renkleri bilinen anlamlarıyla kullandığı görülmektedir. Eisenstein'a göre bir yönetmen eski kodlara yeni anlamlar yükleyebilme hakkına sahiptir. Ama bunun da mutlak olarak içerikle konuyu destekleyecek bir biçimde yapılması gerektiğini söylemektedir (Eisenstein, 1984).

Gerçekçi yaklaşıma sahip olan André Bazin ve Siegfried Kracauer gibi kuramcılar ise bu görüşün aksine bir filmdeki görüntünün gerçekliğinin arttırılması izleyiciyi anlama daha çok yaklaştıracığı ve anlamlandırırken özgür kılacağı görüşündedirler. Sinemanın ilk dönemlerinde yönetmenler filmlerinde anlatım aracı olarak renk öğelerine başvurmak istemişlerdir. Rengin, sinemada yer almasının başlıca nedeni, doğayı olduğu gibi yansıtma isteğidir. Siyah-beyaz yardımıyla yansıtmak ve görme zorunluluğu, bir bakıma belli bir tarihe dek sinemanın sinemacıya koyduğu bir sınırdı. Nitekim bu sınırı aşmak isteyen bazı yönetmenler, sinema sanatının ilk yönetmenlerinden George Melies 'Le Voyage dans la Lune / Aya Seyahat' (1902) filmini siyah-beyaz olarak çekmiş olsa da, filmdeki bazı hareketli sahneler için özel bir etki ve adrenalin yaratabilmek için nesnelere doğal renklerine tek tek elle boyayarak etkili bir biçimde renk olgusunu kullanmıştır ve filminde biçimsel bir etki yaratmıştır. (Bkz. Resim 3.1.) Ancak kullanılan renkler anlam yaratmanın dışında izleyicinin ilgisini çekmeye yönelik bir çalışma olduğu görülmektedir.



**Resim 3.1.** George Melies - ‘Le Voyage dans la Lune / Aya Seyahat‘ (1902)

Siyah-beyaz filmlerde de renk olgusunu bir anlatım ögesi olarak yaratıcı bir biçimde kullanan yönetmenler bulunmaktadır. Orson Welles’in tüm zamanların en iyi filmi olarak kabul gören ‘Citizen Kane / Yurttaş Kane‘ (1941) filminde beyaz renk sembolik anlamlar taşımaktadır. Filmde beyaz renk, hem bir masumiyeti ve saflığı hem de bu saflığın kayboluşunu ikili bir yapı içinde çağrıştırmaktadır. Beyaz, Kane’nin küçük bir çocukken Colorado’da tanıdığı gerçek karın rengidir ancak kaybolan çocukluğunun anısına sakladığı oyuncak cam kürenin içindeki yapay karın rengi de beyaz renktedir. Beyaz, bir yönüyle özgürlüğün sembolü olarak kullanılmıştır; Susan, Kane’i terk ettiği zaman beyaz renkli bir papağanın çılgınlık atarak kaçmakta olduğu görülür. Beyaz, bir yönüyle de değersizlik ve ölümü akla getirmek için kullanılmıştır. Kane’in yaşadığı şato tamamen beyaz mermerlerden yapılmış gereksiz beyaz heykellerle dekore edilmiştir. Filmde siyah-beyaz zıtlık kontrastlarını, açıklık, parlaklık ve karanlık kullanımlarını, kamera ve ışık kullanımları incelendiğinde oluşturulan anlam dizgeleri teknik olarak sınırlı olsa da renk olgusunun bir anlatım ögesi olarak kullanımının bir boyutu görülmektedir. Renkli filmlerde öznel biçimde kullanılan bir rengin çözümlemesi yapılırken kullanım durumundaki diğer renklerle olan bağlantısı ele alınarak bir çıkarımda bulunulur. Siyah-beyaz filmlerde de siyah ile beyaz renklerinin kullanıldığı yoğunluklar ve birbirleriyle oluşturulduğu görsel yapı incelenerek çözümlemeye bulunmak gerekmektedir. Siyah, beyazdan ayrı düşünülemediği gibi beyazın da siyah olmadan bir ifade biçimi oluşturduğunu söylemek çok güçtür. Filmlerini siyah-beyaz olarak çekip yayınlayan yönetmenler daha sonra dramatik etkiyi



arttırmak için filmlerini boyayarak veya belirli kısımlarını renklendirerek filmlerinin biçimlerini değiştirip tekrar yayınladıkları örnekler de bulunmaktadır. Yönetmen David Griffith 'Intolerance / Hoşgörüsüzlük'(1916) filmi incelendiğinde filmdeki dört öyküyü birbirinden ayırmak için renklerden yararlanıldığı görülür. Filmde 1572 Barthdomew saldırısı için koyu maviyi, Babil'in öyküsü için yeşili, İsa'nın çarmıha gerilişi için açık maviyi, çağdaş öykü için de kırmızıyı seçerek öyküler arasında kullandığı renklerle biçimsel olarak farklı atmosferler yaratmıştır. Bu bağlamda sinemada renk olgusunun öznel kullanımının renkli film kullanılan dönemden önceye dayandığı da söylenebilmektedir. Renk kullanımının sinemada önem arz etmesinin bir sebebi de doğadaki renklerin gerçekliğinin filme aktarılması biçiminde ortaya çıktığı söylenir. Ancak bir sanatçı olarak sinemacı filmde bir ressam gibi doğadaki renkleri yeni baştan ve kendi renk estetiğine göre de düzenleyebilmektedir. Bu anlamda çeşitli renklerin çeşitli duygulara daha uygun düşmesine ya da kimi renklerin simgesel bir değer taşımasına dayanarak bu simgesel kullanışı değerlendirmeye dek değişen geniş bir uygulama alanı bulmaktadır. Filmlerin dünyasında renkler bir geçiş durumunu ve dönüşümü de gösterebilmektedir.



**Resim 3.2.** V.Fleming – 'The Wizard of Oz / Oz Büyücüsü' (1939)



**Resim 3.3.** V. Fleming - ‘The Wizard of Oz / Oz Büyücüsü‘ (1939)

1939 yapımı The Wizard of Oz / Oz Büyücüsü filminde açılış sahnesinden itibaren Dorothy karakterinin içinde bulunduğu dertli, korkmuş, mutsuz gerçek dünyası renksiz ve soluk olarak siyah-beyaz etkisi yaratan sepya şeklinde biçimlendirilip gösterilmektedir. (Bkz. Resim 3.2.) Büyük bir fırtınayla beraber evi bir hortumun içinde sürüklenip bir karaya oturur. Dorothy kapıyı açmasıyla beraber rüyalar gibi rengârenk Oz ülkesine adım atar ve Dorothy için yeni bir macera başlar. (Bkz. Resim 3.3.) Yönetmen, Oz ülkesinde renkleri çok canlı ve parlak bir şekilde kullanarak görüntü biçimini ve formunu değiştirir, filmin anlamsal ifadelerini destekler. Bu bağlamda söylenebilir ki ilk renkli film çalışmalarında filmdeki anlatsal ve dramatik etkiyi arttırmak için renklerden yararlanılmıştır.

### **3.2. Sinemada Anlam Yaratma**

Anlam sözcüğü ortamdan ortama, durumdan duruma, bağlamdan bağlama değişik ifadelere sahip olabileceğinden, söz konusu bu kavramın kesin bir tanımlamasını yapmak zordur. Literatürde kısaca şu şekilde tanımlanmaktadır. “Anlam içsel bir özelliktir. Anlam öz’dür. Anlam herhangi bir şeyin uyandırdığı duygudur. Herhangi bir şeyin dizge içindeki yeridir. Bir simgeyi kullananın belirtmek zorunda olduğu şeydir gibi tanımlamalar da bulunmaktadır” (Büker, 1991 s. 7). Söz konusu bu araştırmada anlamın yaratılma süreci ve oluşumundan sonra anlamı anlamlandıran ile kurduğu iletişim pratikleriyle ortaya çıkan olgunun temsil ettiği dili incelemek gerekmektedir. Anlam ancak bir dil aracılığıyla var olabilmektedir. Bu dilin içindeki ilişkilere bakmak, araştırma açısından doğru çıkarımlarda bulunulmasını

sağlayacaktır. Sinema dilinde bu ilişkiyi başlatanın önce yönetmenin sonra da izleyici olduğunu belirtmek gerekmektedir. Yönetmen yaratmış olduğu anlatının içinde kendi gerçekliğinin göstergelerini kodlayarak sunar. İzleyici ise görüntüler üzerindeki gösterilenler üzerinden okumalar yapıp bu gerçekliği kendi aidiyet ve kültürel birikimiyle kodları açımlayıp buna göre yorumlar ve kendi anlamını ortaya koyar. İzleyici bu bağlamda ortak bilinçdışı ve bireysel bilinçdışında çağrışımlar kurarak bir iletişim süreci yaşar.



Şekil 3.1. Yönetmen – izleyici arasındaki anlam süreci (Büker, 1991, s. 11).

“Sinematografik anlam, yalnız film dilinin araçlarıyla dışa vurulan bir anlamdır ve bu araçlar dışında gerçekleşmesi olanaksızdır. Sinematografik anlam, özgül ve yalnız sinema tekniğince gerçekleştirilen semiyotik öğeler zincirlemesinin yardımıyla ortaya çıkmaktadır” (Yuriy M.Lotman, 1999 s. 71). Sinemada, rengin sadece anlam yönünden değil anlatım yönünden de belirleyici etkileri vardır. Bu etkiyi bir sinema kuramcısı olan Bela Balazs şöyle ifade etmektedir: “Bir ressam, kızarmış bir yüzü gösterebilir, ama sararmış bir yüzün kızarma sürecini gösteremez. Bunu da ancak sinema gösterebilir. Çünkü sinemanın güçlü bir anlatım aracı olabilmesinin temelinde onun devinim özelliği yatar” (Sözen, 2003, s. 124). İzleyici yönünden anlamı anlamlandırma biçimine bakmak gerekirse, Fransız film teorisyeni Christian Metz’in de ifade ettiği gibi anlamlandırma, mesajların izleyiciye taşındığı bir oluşumdur. İzleyicinin filmi seyrederken iki aşamalı bir süreçten geçtiğini söylemektedir. Öncelikle izleyici filmdeki imgenin temel ve gerçek anlam içeriği düzeyinde okuma yaptığını ve ardından imgenin yan anlam olarak temsil ettiği şeylerin düşünüldüğünü belirtmektedir. (Metz, 1968, s. 41) Örneklendirmek

gerekirse; bir filmde sarı giysili bir kadın gösterildiğinde bunun anlamı ilk olarak herkes için aynıdır: Giysilerinin rengi sarı olan bir kadındır. Bu doğrudan temel anlam olarak anlamlandırılmaktadır ancak öznel bir anlam yaratımı açısından bu renk özellikle kullanılmış olabilir, sembolik anlamda sarı renk ihanetin rengidir ve sarı giyinen bu kadın da ihanet eden olarak gösterilebilir. Bu bağlamda renk kullanımını her filmde yeni ve kendine özgü anlamlar üretebilmektedir. Renk olgusu bu sonsuz anlam üretimi sayesinde, sinema dilinde kalıplaşmış anlatım biçimlerini zenginleştirmektedir. “Arnheim renklerin anlamlarının uzlaşımlara dayandığını, bundan dolayı da kültürden kültüre değişebileceklerini vurgulamaktadır” (Büker, 1991, s. 95). İzleyici renklerin anlamını toplumsal uzlaşımdan ötürü oluşturmaktadır. Bu bağlamda anlam toplumun gösterene verdiği değerden kaynaklanmaktadır.

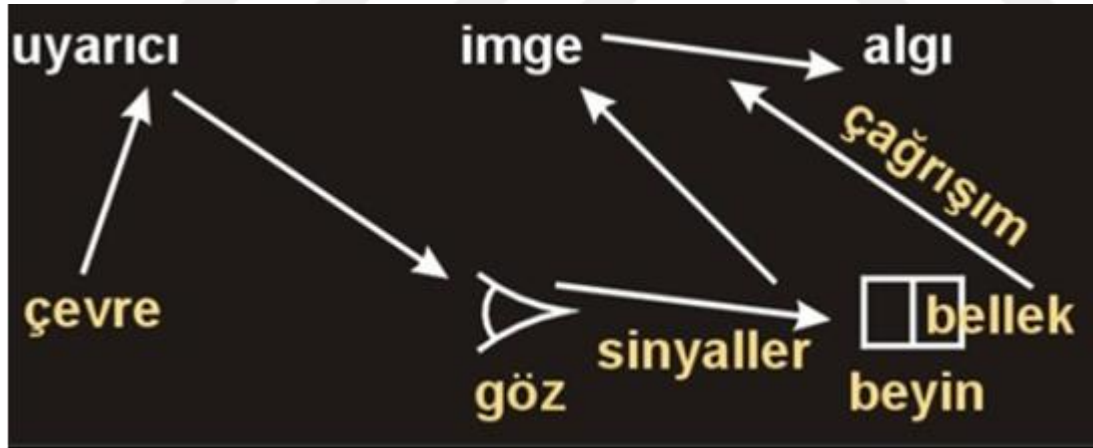
Sinemada yönetmenler temsil etmesini istedikleri anlamları renkler, kamera açıları, kamera hareketleri gibi anlatı teknikleriyle sürekli değiştirmektedir. Bir yönetmenin filminde kırmızı renge yüklediği anlam ile bir başka filmdeki kullandığı kırmızının anlamsal ifadesi benzer olabilse de biçimsel olarak oluşturulan anlam doğrudan aynı anlamı yansıtmamaktadır. Bu bağlamda, üretilen sanat formlarında benzer anlamların da değişkenlik gösterdiği söylenebilmektedir. Yönetmen oluşturduğu kodu ve kurduğu ilişkiyi bilinçli bir şekilde kullanmaktadır. İzleyici ise filmdeki gösterilen kültürel kodu alımlarken çağrışımlar kurmak zorunda kalmaktadır. Sanat ürünlerinin yoruma açık gösterge dizgeleri olduğunu ileri süren Umberto Eco, üretim aşaması bitmiş bir metnin tam olarak gerçekleşebilmesi için okurun işbirliğinin gerektiğini, sanatçı nasıl metnin biçimini düşünüyor ve üretiyorsa, okurun da yorumsal açıdan katkıda bulunması ve metni tamamlaması gerektiğini belirtmektedir. Yönetmenin kimi zaman bir iletişim amacıyla olmaksızın oluşturduğu anlamlarda ise izleyici kendi toplumsal ve kültürel ortamı nedeniyle yönetmenin oluşturduğu anlamına ulaşamadığı durumlar da olabilmektedir. Renkler değişik coğrafya ve kültürlerde farklı anlamlar ifade etmekte ve izleyenler üzerinde birçok değişik duygu uyandırabilmektedir. Renklerin kültürel anlamları nedeniyle bu anlam farklılıklarına sıkça rastlanılmaktadır. Örneğin, siyah renk batı toplumunda matem ve yas rengi olarak bilinirken, uzak doğu kültüründe ölümü sembolize ettiği için bu anlamı ifade eden rengin Beyaz olarak kabul edildiği bilinmektedir. Batı kültüründe ise Beyaz renk saflığın ve temizliğin rengi olarak kullanılmaktadır. Bu bakımdan filmlerde

kullanılan bu sembolik ifadeler izleyicinin kültürel aidiyetinden dolayı doğrudan ilişki kurmasını engelleyebilmektedir. Yönetmenler yarattığı evrende, oluşturduğu dilin ve görüntünün anlaşılmasını isteseler de izleyicinin aynı anlamı, aynı duygu ve düşünceyi, doğrudan aynı anlamın çıkarımını yapması mümkün değildir. Bu bağlamda izleyicideki duyguların ve bir sanat eserinde anlama yüklenen ifadelerin biricik ve kişiye özgün olduğunu söylemek gerekmektedir. Bireysel bilinçdışıyla anlamı ifade etme biçimi ile toplumsal ortak bilinçdışıyla çözümlenen anlamda da farklılıklar göstermektedir. Bir sanat eserinin yaratıcısının anlamını doğrudan aynı bir şekilde anlamlandırılması mümkün olmadığı gibi, tek bir mutlak anlamın olması da kabul edilebilir bir gerçeklik olduğu söylenememektedir. Sinema çok çeşitli bir sanat dalı olması nedeniyle kendi dilini oluştururken içerisinde birçok unsuru barındırdığı gibi anlamsal olarak dilbilimi ile ortak formlar ve benzerlikler göstermektedir. Charles Sanders Peirce göstergebilimi her çeşit bilimsel incelemeyi anlamak için başvuru çerçevesi oluşturan genel bir kuram haline getirmiştir. Bununla ilgili Peirce göstergebilim ışığında, bir göstergenin hiçbir zaman mutlak son anlamının elde edilemeyeceğine dair bir sav içeren 'sınırsız anlam' fikrini geliştirmiştir. Ona göre, bir metnin varlığı kaçınılmaz olarak bir okuma edimini ve bu okuma edimi de beraberinde bir okuma biçimini getirmektedir. Genellikle okuma edimini belirleyen üç boyuttan söz edilir: 'Anlama', 'açıklama' ve 'değerlendirme'. Bunlar, her okuma ediminin üç temel boyutudur. Anlama boyutu, bir metnin potansiyeliyle oluşan varoluşsal yönü, açıklama boyutu, metnin yorumlanma sürecinde, anlamanın sonuçlarını geçerli kılmayı sağlayan yöntemsel yönü, değerlendirme boyutu ise özel ve genel bir okuma etiğinin eleştirisine duyulan ihtiyacı içermektedir. Bu bağlamda yönetmenin yarattığı anlamdaki öznellik kadar izleyicinin filmdeki dili ve anlamı alımlayıp kendi anlamını yaratmasındaki özneliğini de açıklamak araştırmadaki yaklaşıma ayna tutmaktadır.

### **3.3. İmge Yaratımı, Renk ve Sembol İlişkisi**

Sinemada görsel dili doğru aktarabilmek için ilk olarak insanın güzel duyusunu yani estetik kaygısını harekete geçiren sanatsal kavramları incelemek gerekmektedir. Sanat eserlerinin insanlar tarafından hazırlanan metinler olduğu bilinmektedir. İçinde yaşanan dünyada nesnelere algılayabilmek ve ayırt edebilmek adına isimlendirme

ve sınıflandırma yapılmaktadır. Sanat ise bu sınıflandırmanın ötesinde biçimlere verilen anlamları yorumlayan ayrı bir dil olarak kabul edilmektedir ve bir sanat yapıtında söz konusu olan, yaşam bütünüün bölümleri değil, yaşamın bölümlerinin bir bütün niteliğinde yansıtılması durumudur. “Sanat yapıtında bize sunulan dünyanın gerçekliğin kendisi değil ama yansıtılması olduğunu bilinmektedir. Burada alımlayıcı, gerçekliğin kendisiyle değil ama birlikte bütünlüğü olan bir yansıtmayla karşı karşıyadır” (Lukacs, 1988, s. 62). Bu bağlamda şunu söylemek gerekir ki, bir sanat eseri ile iletişimde olan bir kişi o eserin metnini anlamlandırırken o metnin kendi benliği ve iç dünyası dışında içinde yaşamış olduğu dünyanın bir yansıması olduğu gerçeğini de kabul etmelidir. Aristoteles bu durumu yunanca anlamı taklit olan ‘mimesis’ kavramı ile açıklamaktadır. Doğa ve insan davranışının sanatta ve edebiyatta taklide dayanan temsili olduğunu ve sanatın rolünün de doğanın taklidi olduğunu ileri sürmüştür. John Berger’a göre ise “Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesnelere görüşümüzü etkiler [...] Tek bir nesneye değil, nesnelere aramızdaki ilişkilere bakarız her zaman. [...] Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümündedir” (Berger, 2008, s. 8-10).



Şekil 3.2. Jean-Paul Sartre - 'İmgelem', Sanatta İmge ve İmge Kökleri Üzerine

Burada sözü edilen imge, doğanın zihinde yeniden biçimlendirilmiş şeklidir. Buna göre gerçekliğin bütünlüğü içinde düşünceye, duyuya, duyguya vb. veri olan her varlık, her ilişki ve bağlantı bir nesne olma olanağına sahiptir. “Gerçeklik bütününden hareket eden sanatçı, yaratıcı sanatsal etkinliği yoluyla sanat yapıtını ortaya koymaktadır. Bu yapıt, alımlama etkinliği yoluyla duygusal, düşünsel planda derinlemesine algılanarak duyguların eşliğinde yaşanmakta; değerlendirme etkinliği

yoluyla da bilgisel, kavramsal bir düzen içinde açıklanmakta ve değerlendirilmektedir” (Yetişken, 1998, s. 28). Sanatta nesne söz konusu olduğunda bu alanın sınırları içinde kalarak öncelikle sorulması gereken soru ‘Kimin nesnesi?’ sorusudur. Sanatçının, alımlayıcının ve değerlendircinin nesnesi tek ve aynı anlam olmadığı gibi, nesne öbekleri de kendi bağları ve konumları içinde farklı bütünlükler oluşturmaktadır.

Bir sanat eserinin üretilme aşamasında çıkış noktası imgedir. Sanatçı, zihnindeki imgeleri belli formlar üzerinden bir biçime dönüştürerek sunar. İmge kavramının tanımına bakmak gerekirse: “Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya. İmge; duyularla alınan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj imge durumu” (Torun, 2015). Bu üç tanıma da bakıldığında anlaşılmaktadır ki imgenin ilişki kurduğu ve doğduğu ilk yer bilinç yani zihindir. Fransız varoluşçu düşünür Jean-Paul Sartre imge kavramını örneklendirerek şu şekilde açıklamaktadır:

“Masanın üstündeki şu beyaz kâğıda bakıyorum; biçimini, rengini, konumunu algılıyorum. Bu farklı niteliklerin ortak özellikleri var: en başta, varlığı hiçbir biçimde benim keyfime bağlı bulunmayan, bir tek saptayabileceğim varoluşlar olarak kendilerini sunuyorlar bakışıma. Benim içindirler, ben değildirler. Ancak, başkası da değildirler, yani hiçbir kendiliğindenliğe, ne benim ne de başka bir bilincin kendiliğindenliğine bağımlı değildirler. Aynı anda, hem burada bulunurlar hem de eylemsizdirler. Duyumlanabilir içeriğin pek çok kez betimlenen bu eylemsizliği, kendinde varoluştur. Bu yaprağın, bir tasarımlamalar bütününe indirgenliğini ya da bundan daha fazlası olduğu ve olması gerektiğini tartışmak bir şeye yaramaz. Kesin olan şey, saptadığım beyazın, benim kendiliğindenliğim tarafından üretilmeyeceğidir” (Sartre, 2006, s. 7).

Sartre’ın da dediği gibi bir nesnenin algılanmasındaki ilk durum, o nesnenin kendi varoluş yapısından geçmektedir. Nesnenin varlığı kendi kökeni içerisinde bir biçimi ortaya koyar ve o kendi içerisinde bir varlık oluşturmaktadır. Daha sonrasında masanın üstündeki kâğıdın algılanması ve kâğıdın renginin, şeklinin, duruşunun, durumunun düşünmesiyle kişisel imgenin yaratılarak yeniden üretilmesine neden olmaktadır. Zihin daha önceden öğrenmiş geçmiş tecrübesiyle ve çevresel faktörleri de katarak görünenin farklı boyutlarını da düşleyerek kendi biçimini oluşturur. Böylece gösterilen nesne, kendi formunu da yaratır ve öznel bir hal almış olur.

"Nesne değişebildiğine gore, imgenin benim kavramıma eşit olmadığını da bilirim. Kavram, stelik Hamilton'un deyişiyle soylersek, gl bir evrensellik kimliği de taşır. Duyumlanabilir bir biçime bürünmek zorunda olan düşünce, bir an için şu nesneymiş, şu tikel rnekmiş gibi gosterir kendini, bir bakıma dinlenip soluklanır burada, ama ne onun içine hapseder kendini ne de eriyip gider içinde; kendisini dile getiren imgeleri açar ve daha sonraları az çok farklı başka imgelerde ete kemiğe bürünebilir" (Sartre, 2006, s.39).

O halde son olarak imgelemin kok; bireylerin tüm çevresel unsurları ile fark edebildiği nesnel gerçekliklerin çağrışımlar kurarak düşsel yorumlanması ve yeniden üretilmesi olarak açıklanabilmektedir. Bu bağlamda, renklerin de ilk olarak algılanması ve çeşitli simgeler ile zihinde oluşması bu imge durumuyla ilişkilendirilebilmektedir. Renklerin algılanış biçimi de rengin nesnelere ve birbirleriyle olan ilişkisi üzerinden ortaya konulmaktadır. Renkler tek tek algılandığında kendine gore farklı özellikleri saptanmaktadır. "Renk algılaması şu Şekilde işlemektedir; rengin kendisini yani kırmızı, sarı, mavi vb. oluşunu, ikincil olarak rengin farklı derecelerdeki yoğunluğunu, ncl olarak da bazı renklerin diğerlerine oranla daha açık, daha parlak vb. niteliksel özellikleri ile fark edilmektedir" (Sozen, 2003, s. 60-61). Ortak bilinçaltının renge yüklediği anlamların varlığıyla birlikte yine de renk dünyası, estetik ve psikolojik değerlerin kişisel olarak biçimlendiği bir alan gibidir. Çünkü kişilerin beğerileri ve renk tercihleri soz konusu olduğunda buna sınırlar getirebilmek ve standartlar koyabilmek mümkün değildir. İçinde yaşanılan kültür, din, örf, adet, gelenek ve gorenek, gelir durumunun yanında moda, kişilik yapısı gibi değişik faktorler kişinin renk tercihini doğrudan veya dolaylı biçimde etkilemektedir. Hatta bir kişinin renk tercihi zaman içinde birçok faktore bağlı olarak değişkenlik gosterebilmektedir. Arnheim renklerin kültürler üzerindeki etkisini açıkladığı şu örnekle gosterir: Fransız devriminin sonralarına doğru soylular, tepkilerini gostermek için kırmızı mendil ve boyunbağı takarlar. Kırmızı mendil giyotinle can verenlerin kanlarının silindiği mendilleri anımsatırken, soylularla kırmızı mendil arasındaki belirli bir olay örgüsünü ne çıkarmaktadır. Fakat başka bir kültürden gelen ve bu ilişkiyi bilmeyen bir kişi için kırmızı mendilin hiçbir anlamı yoktur. "İngiltere'de dünyanın çeşitli yerlerinden gelen film yapımcılarıyla yapılan bir dizi deneyler sonucunda, kuzeyden gelenlerin, daha gerçekçi ve normal buldukları soğuk renkleri yeğerlerken, güneyden gelenlerin ise



sıcak renkleri seçtikleri ve bu renklerin daha gerçekçi olduğunu kabul ettikleri gözlenmiştir” (Potts, 1980, s. 155).

Canlıların renk kavramı ile ilk kez tanıştığı ve ilk olarak ilişki kurduğu meca doğadır. Doğa ile renk birbirlerinden ayrılmaz bir biçimle bir bütünü oluşturmaktadır. Yirminci yüzyılın en önemli sanatçılarından Wassily Kandinsky’ e göre ise renk oluşumunda; “Biçimin yalnız başına ya da gerçek dışı bir nesnenin simgesi, bir boşluğun, bir alanın sadece soyutlanarak sınırlanması ile kendiliğinden var olabileceğini, ama rengin biçimden yalıtılmış halde hiçbir zaman var olamayacağını söyler” (Kandinsky, 1981 s. 49). Bu duruma göre renk, çizgi ve biçim olarak nesnelere resmetmek yerine; bir duygu ya da düşünceyi anlatan görsel bir dil olarak ortaya çıkartmak için kullanılmalıdır. Genellikle karışık gelen izlenimler üç unsurdan oluşmaktadır: rengin etkisi, formun etkisi ve renkle formun ortak etkisi ( yani nesnenin kendisidir). Bu noktada sanatçının bireyselliği öne çıkar ve sanatçı, bu üç unsuru istediği gibi düzenler.

Renk kullanımı bir anlam biçimi oluşturabildiği gibi bir teknik unsur olarak da kullanılmaktadır. Renkler algı üzerinde çeşitli yansımalar da yaratmaktadır. Örnek vermek gerekirse bir mekânın olduğundan daha geniş gösterilmesi için mavi rengin kullanılması veya aynı büyüklükte, aynı renkte, aynı ağırlıkta olan iki kutunun tonlarıyla oynayarak, koyu tonlu olanı açık tonlu olandan daha ağırmış gibi bir yansıma ile gösterilebilmektedir. Aynı şekilde renklerin verdiği derinlik yansımaları, nesnelere hacimsel görünüşleriyle ilgili büyüklük-küçüklük, yakınlık-uzaklık, derinlik-genişlik gibi algısal etkiler yaratıldığı bilinmektedir. Bu bağlamda renklerin hem fizyolojik hem de psikolojik etkileyici gücü yaşamın her alanında gözlemlenebilir bir olgudur.

Semboller de duysal form içinde soyut içeriği temsil eden göstergelerdir. Göstergelerin ifadesinin tarihsel psikolojisi olarak sanat, bilinçdışı ile bilinç arasında geçici bir denge unsuru oluşturmaktadır. Sigmund Freud psikanaliz çalışmalarında sembollerin yorumlanmasında bilinçdışının önemi üstünde durmuştur. Analitik Psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung’un ‘kolektif bilinçdışı’ tanımına göre “İnsanlığın geçmiş bütün tarihini kapsayan mitoslar ve masalların ortak temeli ortak

bilinçdışının içeriğini oluşturan arketiplerdir. Ortak bilinçdışı kişisel bilinçdışının daha da derinde olan yönüdür. Kalıtsal bir nitelik taşır ve bireye atalarından aktarılır. Gizil imgeler topluluğundan oluşurlar” (Gürses, 2007, s. 79). Örneklendirmek gerekirse; bir insanın yılan korkması için yılan görmesi gerekmemektedir. Yılan korkma eğilimi, geçmişteki atalardan kuşaklar boyu deneyimlerinin bir sonucu olarak bireye aktarılır ve davranışları dolaylı olarak etkiler.

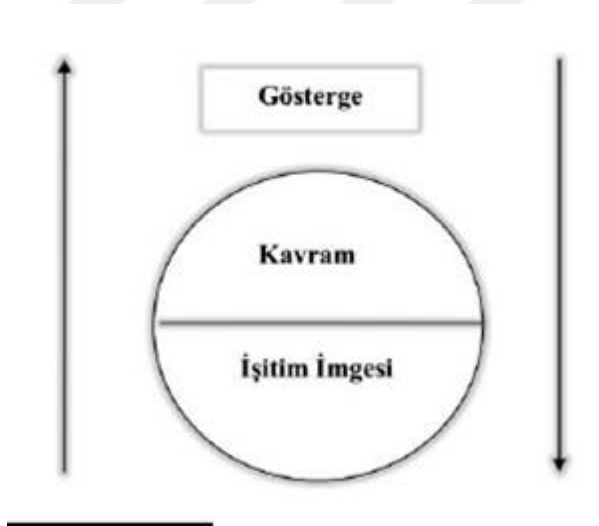
Bu nedenle, “Sanat yapıtını ve sanatçıyı inceleyerek sanatı hakkında birtakım sonuçlara varılsa bile, bunlar hiçbir zaman kesin olmaz; olsa olsa, birtakım gerçekleşebilecek sanılar ya da yerinde tahminler olur ancak” (Jung, 1977, s. 157). Bütün bunlar, sanat eserinin akıl ve duyguyu ortak kullanımı sonucunda kendine özgü yapısında, kullanılan semboller kadar biçimin kendisinin de dikkate alınması gerekliliğini ortaya koyar. Bu bağlamda da biçim yaratılırken ve sonrasında anlamlandırılırken öznellik bağlamında arketip kavramı önem arz etmektedir.

### **3.4. Göstergebilimi ile Gösterileni Anlamlandırma**

Gösterge kavramı üstüne eskiçağlardan günümüze kadar birçok felsefeci, bilimi adamı, düşünür başta dilsel göstergeler olmak üzere çeşitli alanlardaki göstergeleri ve belirtileri incelemişlerdir. Etimolojik olarak incelemek gerekirse “Semiologie sözcüğü Eski Yunanca semeion (gösterge), logia (söz, kuram) sözcüklerinin bileşiminden türemiştir. İlk olarak semeion yani gösterge Hipokrates ve Parmenides tarafından kanıt, belirti ve semptom anlamındaki 'tekmerion' ile eş anlamlı bir şekilde kullanılmıştır” (Rifat, 2009, s. 27).

Göstergebilim, işaretler, semboller ve iletişim için kullanılacak çeşitli dizgelerden oluşan göstergeler öğretisidir. Sinema, yalnız film dilinin araçlarıyla dış vurulan bir anlamdır ve kullanılan araçlar ile kendini gösterir. Sinemada göstergebilim üzerine çalışanlar nesnel anlatımlı görüntülerin düz anlamın ötesindeki yan anlamı nasıl oluşturduğunu incelemektedir. Bu araştırmada filmlerde kullanılan renk olgusuna dair ve mavi rengin öznel kullanımı ile ilgili çıkarımlarda bulunabilmek için renklerin anlamları dışında, renklerin birbirleriyle ve nesnelere ilişkilendirilip kullanımında ortaya çıkan anlamları semiyoloji diğer adıyla

göstergebilimi kuramından yararlanarak açıklamak gerekmektedir. Göstergebiliminin kurucularından bilinen Charles Sanders Peirce’ın tanımına göre “Gösterge, oluşturduğu ya da değiştirdiği bir düşünceyle bir şeyin yerine geçen ve her hangi bir şeyin yerini tutan şeydir. Bu tanıma göre temelde üç öge bulunmaktadır: Nesne, gösterge, yorumlayan” (Büker, 1991, s. 29). Ferdinand De Saussure’ın dilbilimi üzerinden incelediği göstergebilim kuramında kültürel yapay nesnelerin bireysel parça veya göstergelere ayırarak bunların yapısını incelemeyi içermektedir. Ona göre bir film küçük parçalardan oluşarak bir bütünü temsil etmektedir. Temsil, bir ses, harf veya görsel imgedir ve ‘gösteren’ olarak tanımlanmıştır. Gösteren tarafından temsil edilen kavram ‘gösterilendir. Bir örnek vermek gerekirse; ‘t-a-v-ş-a-n’ harf ya da ses dizisi herhangi gerçek bir tavşanı değil ‘tavşan’ düşüncesini temsil eder. Saussure, gerçek bir dünyanın varlığını kabul ederek bunu ‘gönderge’ olarak adlandırmaktadır ve ancak bu gerçek dünyaya yalnızca dil yoluyla erişimimizin mümkün olduğunu öne sürmektedir. Saussure, göstergelerin toplumsal işlevini vurgulamaktadır. Peirce ise göstergelerin mantıksal işlevini, Roland Barthes da dilin mekanik işlevini açığa çıkarmak ister ve bunu kitle kültürü üzerinden yapmaktadır.



Şekil 3.3. Saussure’ün Gösterge Şeması

“Bütünü belirtmek için gösterge sözcüğü kullanılmalı, kavram yerine gösterilen ve işitim imgesi yerine de gösteren terimleri benimsenmelidir” (Saussure, 1998, s. 109). Bu ifade de belirtildiği gibi kavram yani gösterilen göstergenin işaret ettiği. İşitim imgesi yani gösteren ise göstergenin işaret etme biçimidir. Gösterge, gösteren

ile gösterilen arasındaki ilişkidir ve bu ilişkinin kurulmasından da anlamlama ortaya çıkmaktadır. Göstergebilimde anlamlama düz anlam ve yan anlam olarak ele alınır. Eco'ya göre ise, Gösteren-Gösterilen ikilisi yerine, Anlatım-İçerik ikilisini getirir ve bir şeyin yerini anlamlı olarak alan her şeyi gösterge olarak adlandırmaktadır (Eco, 1971, s. 61). Anlatımın 'biçimi' vardır ve 'gereçler' kullanır, kullanılan gereçlere göre anlatımın biçimi de değişir. İçerik ise anlatıma bağlı olarak oluşan anlamdır. Anlatım ve içerik arasındaki bağıntı kültürel uzlaşımına dayalıdır ve buna göre kodlanmıştır. Yani içeriği (anlamı) kültürel uzlaşımın ortaya çıkardığını vurgulamaktadır. Sinemada yan anlam alt kodlar oluşturur ve yorumlayan kişi 'metafor, metanomi' gibi sembolik anlamları içeren kavramlara başvurarak anlatıyı çözümlenmektedir. F.Saussure'e göre "sembol (simge) hiçbir zaman tamamen keyfi ve nedensiz bir gösteren olmamıştır. Çünkü sembolün varlığı ancak ve ancak keyfi ve nedensiz olmayışı ile mümkün olabilir" (Saussure, 1998, s. 111).

Göstergebilimin üç temel çalışma alanı söz konusudur:

1. Göstergenin kendisi: Bu alan, gösterge çeşitlerinin, bunların çeşitli anlam taşıma yollarının ve göstergeleri kullanan insanlarla ilişkilendirilme biçiminin araştırılmasını içerir. Göstergeler insan inşaları oldukları için, yalnızca insanların onları kullandıkları biçimler içerisinde anlaşılabilirler.
2. İçinde göstergelerin düzenlendiği kodlar ya da sistemler: Bu çalışmalar içinde, toplumun ya da kültürün gereksinimlerini karşılamak için geliştirilen kodları ya da kodların iletilmesi için var olan iletişim kanallarını işletmek için başvurulan yolları ortaya koymak yer almaktadır.
3. Kodlar ve göstergelerin içinde işlediği kültür: Kültürün kendi varoluşu ve biçimi de bu kodların ve göstergelerin kullanımına bağlıdır (Fiske, 1996, s. 62).

Nesneler ile onların dildeki karşılığı olan sözcükler arasındaki ilişki hiçbir zaman doğal bir ilişki değildir. Bu çerçevede aralarında bir benzerlik ilişkisi yoktur. Örneğin 'ağaç' sözcüğünün işitimsel imgesi ile 'ağaç' kavramı arasındaki ilişki tümüyle nedensizdir. Alımlayıcı bu birleştirmeyi, 'ağaç' sesini duyumsayıp, onu zihindeki kavrama çağrışım yoluyla bağlayarak gerçekleştirilmektedir. Bu birleştirmenin nedensiz olduğu, farklı dillerdeki ağaç sözcüğünün zihinde aynı kavrama bağlanması ile de açıklanabilir, işte bu bağıntıya, yani işitim imgesi ile kavramın birleşimi 'gösterge' olarak açıklanmaktadır.

Sinema araştırmaları, 1950'li yıllardan 60'lı yıllara kadar dil olarak geliştirilememiştir. Göstergebilimciler, yazılı ve sözlü dil anlayışını yeniden tanımlayarak, sinemanın bir dil olarak geliştirilmesini önermişlerdir. Fakat sinemanın bir dili olduğu konusunda farklı görüşler de yer almaktadır. Sinema göstergebilimcisi Christian Metz'e göre, "İyi öyküler anlatılması sinemanın bir dili olmasına bağlı değildir, iyi öyküler anlattığı için sinema bir dil olmuştur" (Monaco, 2005, s.154). Bu dil kendi kültür birikimini içinde barındırdığından bu dili öznel bir şekilde okuyup-anlamdırmak da izleyicinin farkında ya da farkında olmadan gerçekeştirdiği bir pratik halini almıştır. Bu bağlamda, göstergebilim için, kültürü iletişim acaısından inceleyen bilim dalıdır da denilebilir (Erkman, 1987, s. 11). Bu yaklaşım iletişim acaışmaları acaısından yeni bir terimler dizisini de beraberinde getirmiştir. Bunlar gösterge, anlamlandırma, görüntüsel gösterge (ikon), belirtisel gösterge (index), düzanlam, yananlam gibi terimlerdir (Fiske, 1996, s. 61).

*Gösteren:* Göstergenin fiziksel biçimini ifade eder.

*Gösterilen:* Göstergenin acağıştırdığı zihinsel kavramı ifade eder.

*Görüntüsel İlişki:* Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin doğrudan nesneye benzeşmesine bağlıdır.

### **3.5. Filmlerde Rengin Öznel Kullanımı**

Renk olgusunun bir diğer yönü de öznel renk seaimlerinde yatar. Öyle ki seailen renkler o kişinin iç dünyası hakkında onun düşünme, duygu ve davranış biçimlerinin anlamlandırmada önemli ipucları vermektedir. Bu durumda her duygu ve düşünce için farklı bir rengi vardır denilebilir. "Hiçbir zaman renklerin yarattığı anlamlar mutlak ve değişmez sonuçlar haline gelmemiştir. Renklerin sonsuzluğu gibi yarattıkları etki ve anlamlar da çoklu ve değişkendir. Bu anlamlar, insanların büyük çoğunluğunun sahip olduğu ortak paydalar üzerine kurulmuş bulgularla oluşmaktadır" (Sözen, 2003, s. 114). Rengin vurgulayıcı işlevi, izleyici ve yönetmen arasındaki uzlaşıma bağlıdır. Yönetmen anlam ve estetik yaratma yolunda yenilikler getirmek istemiş veya geleneksel renk kullanımını tercih etmiş olabilir, rengin vurgulayıcı etkisinin ortaya aıkması için izleyici de rengin bu işlevini anlayabilmesi gerekir.

“Yönetmen renk kullanımında sürekli olarak kültürel uzlaşılara bağlı kalırsa, sinemada renkler üzerine kodlar oluşur ve bu da sinema dilini belirli kodlara dayanan sınırlı bir dil haline getirir. Bunun bilincinde olan sanatçı yönetmenler, renkleri farklı anlamlar içinde kullanma yoluna gitmişlerdir” (Sözen, 2003, s. 106). Kendine ait sinema dillerini yaratan Hitchcock, Fellini, Godard gibi auteur yönetmenler renklerin kültürel uzlaşılara dayanan yaygın anlamlarından uzak bir biçimde, renkler aracılığıyla istediği anlamları yeniden yaratma yolunu seçmişlerdir. Sinema kuramcısı ve yönetmen Eisenstein da sanatçının rengin içerik ve konuyla ilişkisini kurduğu sürece dilediği rengi seçmesinde özgür olmasını savunmaktadır. Bu bağlantıya örnek olarak, “Van Gogh’un sarıya değişik anlamlar yükleyerek kullanmasını gösterir. Van Gogh, bir tablosunda sarı rengi, çok sevdiği arkadaşını yıldızla özdeşleştirmek için, diğer bir tablosunda ise cehennem fırını göstermek için kullanmıştır” (Sözen, 2013, s. 107). Bu bağlamda sanatçı eserlerinde renkleri nedenli bir ilişki kurarak değil, düşlediği gibi kendi öznelliğinde değiştirerek veya yeniden yorumlayarak ele almaktadır. Eserlerle iletişim kuran izleyici de, rengin anlamını içinde bulundurduğu bağlamdan yararlanarak rengin öbür öğelerle çağrışım kurarak okuyup anlamlandırması gerekmektedir. “Sanat; mutlak ilişkilerle değil, sanatçının kurmaca dünyasının içindeki bir sistemle var olabilir. Sinema sanatında da renk kullanımı bu anlamda mutlak ilişkilere bağlı olarak değil de yönetmenin estetik anlayışıyla yeniden kurulmaktadır” (Sözen, 2013, s. 108).

Eisenstein’ın renk ve anlamları, renk ile anlam arasındaki duyuşal veya bilimsel bağları gösteren açıklamasında, bir sınıflama söz konusudur. Bu sınıflama kötü çağrışım yapan renkler ve iyi çağrışım yapan renkler olarak ikiye ayrılmaktadır. Oysa yine kendi yazısında belirttiği gibi bir rengin, örneğin sarının, kötü yorumları olduğu kadar, iyi yorumlarının da olduğuna yer vermektedir. Ama yine de Eisenstein, kesin ayrımı yapmaktadır. Ona göre, sarı kötü, kırmızı ise iyidir. Eisenstein, daha çok renklerin kötü anlamları üzerinde durmuştur. Oysa renkleri bu şekilde sınıflamak, onların yaratacağı bütünlüğün ve yeni bileşimler sonucu ortaya çıkacak olan duyguların göz ardı edilmesi demektir. Örneğin sarının mor ile karışımı veya sarıyla yanına gelen grinin birlikte yarattıkları etki gibi söylenebilir (Eisenstein, 1984).

Sinemayı bir dil olarak niteleyen Metz; filmlerin en küçük gösterge birimi olan çekimlerin toplamından ibaret olduğunu ileri sürmüştür. Sinemada, diğer sanatlarda da olduğu gibi, özellikle dil yetisi kavramını irdelemek gerekmektedir; çünkü sinema bir iletişim aracı olmaktan çok anlatım aracıdır (Metz, 2012).

Metafor sözcüğü doğrudan dil ile ilgili bir kavram olup eğretileme, mecaz, yan anlam gibi birbirinden ince ayrımlarla ve sözcüklerle zaman zaman aynı anlama gelerek oluşmaktadır. Metafor kavramıyla birlikte ele alınacak bu tanımların yanında, metaforu anlamlandıran ve destekleyen göstergebilim ve simge ise alt başlıklar halinde oluşan kavramlardır. Metafor, sanatçıda bir düşünme biçimi olmaya başladığında, düşünce imgeye dönüşür, imgeler gösteren olurken gösterilen de her sanatçının kendi ifadesi olur. Nesne kendi anlamından uzaklaşıp başka yerlere taşındıklarında bu ilişkiyi çözümleyen göstergebilimdir. Özne-nesne ilişkisi içinde ele alınan ve kavramsal bir boyut kazanan sanatçının bilinci, gösteren ve gösterilen üzerinden nesnelleşerek ayrı bir metafora dönüşür.

“Göstergebilimi ‘alıcı’ terimi yerine (Fotoğraf ve Resim Sanatında Bile) ‘okur’ terimini tercih eder, çünkü ‘okur’ terimi çok daha önemli bir etkinliği ifade eder ve dahası, okuma öğrenilen bir şeydir, yani okurun kültürel deneyimi tarafından belirlenir. Okur kendi deneyimlerini, tutumlarını ve duygularını metne taşıyarak metnin anlamlandırılmasına doğrudan katkıda bulunur” (Fiske, 1996, s. 63).

Yönetmen filmde öznelliğiyle anlamı yaratmak için biçimle oynar. Filmdeki gösterilen ile gösteren aynı olduğu için yan anlamın oluşması biçime bağlıdır. Ancak bazı durumlarda yönetmen biçime ne denli özen gösterirse göstereceği anlamı oluşturamamaktadır. İzleyici her zaman için, kendi birikimi, kültür düzeyi, yaşadığı toplumun ve dönemin kodları ile bir filmi çözümleyebilmektedir. Bu bağlamda bir filmin taşıdığı anlam, izlendiği yere, zamana ve kişiye göre değişimler gösterir ve şunu söylemek gerekir ki izlendiği ortama ve döneme bağlı olarak değişik anlamlar yüklenebilmek her zaman için mümkündür.

“Kültürel kodlar ve altkodlar, filmin yönetmenin isteği dışında yorumlanmasına yol açar. Çünkü film kendisini yaratandan bağımsız, ama kendisini izleyenlerden bağımsız değildir. Filmin yaratılma süreci bir kezlik bir süreç, ama onu izleyenler için sayısızdır. İzleyiciler kendi yaşantı birikimleri, kültürel düzeyleri ve yaşadıkları dönemle filmi okumaktadır. Bu bağlamda bir kültür sorunu olmasa da

sinemada biçime özgü bir yöntemin tek bir anlamı yoktur, bir yöntem değişik durumlarda çok değişik anlamlar yaratıyor” (Büker, 1991, s. 54).

Yönetmenlerin renkleri karşıtlık kurmak için kullandıkları zıtlık ifadelerden bahsetmek gerekirse her bir öğeyi, nesneyi veya durumu öne çıkartmak ve izleyicinin dikkatini çekerek verilen anlamı güçlendirmek için kullanıldığı söylenebilmektedir.



**Resim 3.4.** George Lucas – ‘Star Wars / Yıldız Savaşları’ (1989)

Yönetmen, renkleri bir arada kullanarak bir durumu, karakteri, ifadeyi, hareketi, coşkuyu, duyguyu, hisleri, bir takım karşıtlık anlamını renklerin yaratmış olduğu görsel bezemde görüntüyle yaratmaktadır. Örneğin, ‘Kırmızı-Mavi’ renklerin zıtlık anlamı yaratma bağlamında metaforları incelemek gerekirse: George Lucas’ın ‘Yıldız Savaşları’ film serisindeki kötü karakterlerin ışın kılıcı rengi kırmızı, iyi karakterlerin ışın kılıcının mavi olarak kullanılması bilinçli ve simgesel bir gösterge olarak film boyunca anlam yaratan bir metafordur. (Bkz. Resim 3.4.) İzleyici, bu renklerin kullanım alanlarını filmin bütününde karakterlerin kıyafetlerinden, aksesuarlarına, günlük yaşantılarındaki alanlarına kadar oluşturulan birçok sahnede bu anlamları görmektedir. Oluşturulan bu anlam izleyicinin filmde bilinçli bir okuma pratiği ile kazandığı anlam olabilmesi gibi, bilinçdışında gösterilene olağan bir şekilde kabul etmesi olarak da ifade edilebilir. Sinematografi günümüzde de teknik ve teknolojinin gelişimiyle beraber anlatım yöntemlerinin değiştiği ve geliştiği söylenebilmektedir. Sinemada renklendirilmiş bir dünyanın yaratılması öznel bir anlatım aracı olmasından kaynaklanmaktadır. Renklerin sinematografik bir öğe olarak kullanılması izleyiciye doğru bir biçimde aktarılmalıdır. Sinema izleyicisi



doğal ortamındaki gerçekliğini filmdeki görüntülerde görmek istemektedir. Gökyüzünün mavi, kar tanesinin beyaz, imenin yeşil olması o gerçekliği sağlar. Bu bağlamda yönetmen renkleri olağanın dışında bir anlamda kullanmak istediğinde mutlak olarak özel bir amaca yaslanmalı ve bunun seçiminin bilincinde olarak izleyiciye ne yapmak istediğini çağrışımlar kurarak aktarabilmelidir. “Rengin kompozisyonel işlevi, daha çok seçici algı oluşturmaya yöneliktir. Kompozisyon içerisindeki nesnelere ve zeminin renginden farklı renk tonuna sahip olanlar diğer nesnelere ve zeminden ayrılarak dikkati üzerine toplarlar” (Monaco, 2001, s.184).

Bir durum oluşturma, mevcut durumu pekiştirme ya da belli bir sahnedeki duygunun sembolik veya dramatik etkisini vermek için, rengin en etkili kullanım biçimlerinden biri de, sahnenin tümüne hafif tonda ve tek bir renk vermektir. Örneğin, bir filmin bütün sahnelerinde belli belirsiz hafif tondaki bir rengin varlığı, her bir sahnenin devam eden duygusal durumunu yeterince verebilir. Sevgi ve tutkunun sıcak renklerle, endişe, gerilim ve hüznün soğuk renklerle verilmesi gibi (loğlu, 2006, s. 159).

Göstergibilim teorisini “Christian Metz’e göre parasal birimleri, çekim ayırım gibi uzamda yer kaplayan öğeler oluşturur. Parça st birimleri ise, renk, alıcı devinimleri, geçişler gibi uzam ve zamanda yer kaplamayan öğeler oluşturur” (Büker, 1991, s. 58). Sinemada yan anlam alt kodlar oluşturmaktadır ve yorumlayan izleyici ‘Metafor, metanomi’ gibi sembolik anlamları içeren kavramlara başvurarak anlatıyı çözümlemektedir.

Metaforik anlam iki farklı düşüncenin benzerliği üzerinden bir ilişki kurdurtur. Metaforlar bir bağlantıyı gösterir ve izleyiciyi bunun üzerine düşünmeye davet eder. Hatta kimi zaman soyut şeyleri adeta görülebilir veya hissedilebilirmiş gibi düşünmeye çağırır. Örneğin, kırmızı gl ile aşkın anlatılması, sevgilinin gle benzerliği üzerine kurulan bağlantı ile gerçekleşir ve soyut bir kavram olan aşkı somut bir ifadeye dönüştürmektedir.



**Resim 3.5.** Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 'Matrix' (1999)

Kırmızı-Mavi zıtlığını içeren renk metaforunu bir başka filmde incelemek gerekirse 'Matrix' filminde yine karşıtlık üzerine kurulmuş bir anlam görülmektedir. Filmde bilge pozisyonundaki karakter 'Morpheus', Matrix sistemini öğrenen 'Neo' karakterine iki hap uzatmaktadır ve geri dönüşü olmayacak bir yolda ikisinden birini seçmesini istemektedir. (Bkz. Resim 3.5.) İlk hapın rengi mavi renktedir ve karakter bu hapi seçerse hikâyenin sona ereceğini ve yatağında uyanıp istediği ne ise ona inanacağını söylemektedir, ikinci hapın rengi ise kırmızı renktedir ve harikalar diyarında kalarak tavşan deliğinin gittiği yerleri göstereceğini söylemektedir. 'Neo' karakteri kırmızı hapi seçer ve 'Morpheus' onu durdurarak "Unutma! Sana vadettiğim tek şey hakikat" der ve 'Neo' karakteri teklifi kabul edip kırmızı hapi yutar. Bu sekansı incelemek gerekirse, yıldız savaşları filminde olduğu gibi mavi ve kırmızı renkleri üzerinden iyi ve kötü kavramları hayattaki seçimlerimizin sonuçları olarak metaforlaştırılarak sunulmaktadır. Mavi rengin genel anlamlarında dinginlik, sakinlik, huzur, sonsuzluk ve hayalperestlik yatmaktadır. Filmde gerçek yaşam bu sonsuzluk ve hayalperestlik kavramlarıyla bir hapisaneye benzetilerek Matrix sisteminin karşıt rengini betimlemektedir. Kırmızı renk ile gerçekliği vurgulayarak, cesaret ile hayalperestlikten uzak bir dünya sunulmaktadır. Bu simgesel anlamlar filmin bütünü içerisindeki mesajları alımlayıp, yorumlanarak kendi içerisinde yeni anlamlar doğurmaktadır. Bu bağlamda, sanatın öznelliği de tam olarak buradan gelmektedir, anlam kişiye özgü olduğu gibi kişinin yansıması olarak biriciktir. Yönetmenin oluşturmak istediği anlam ile izleyicinin gösterilendeki anlamının içerik olarak aynı olduğu söylenebilmektedir ancak içerisindeki bireysel bilinçdışı ve toplumsal bilinçdışı durumsalı, anlamı kendi içerisinde yeni bir forma soktuğunu göstermektedir. Filmin içerisinde, yönetmenin kendine özgü bir söylemi olduğu

saptaması yapılabilir. Kamera açıları ve kamera hareketleri, çekim ölçekleri, aydınlatma yöntemleri, kurgu kuramları bu söylemi oluşturmak için birer araç ve birikim niteliğindedir. Renk sinema dilinin bir ögesi olarak ele alındığında ise bu söylem çerçevesinde “her bireyin iç dünyasına seslenen ruhsal bir ileti” harekete geçiren bir güçtür (Giraud, 1994).

Renk ahenginde dikkat edilmesi gereken bir diğer konu ise sıcak-soğuk renk uyumudur. Görsel tasarımda renkler ve renk grupları insanları; algılama ve hissediş açısından etkilemektedir. Dolayısıyla bir renk insanı coştururken diğer bir renk ise sakinleştirebilmektedir. Kırmızı sıcak, mavi ise soğuk renk olarak adlandırılmaktadır. Renk şemasında ise kırmızıya doğru gidenler sıcak, maviye doğru gidenler ise soğuk renkler şeklinde ifade edilmektedir. Fakat bazı durumlarda bu genelleme geçerli olmamaktadır. Terminolojik olarak kırmızı, turuncu, kırmızıya yakın sarılar, sıcak renkler; mavi, yeşil ve yeşilimsi sarılar ise soğuk renklerdir. Rudolf Arnheim’e göre renklerin sıcak-soğuk olarak ikiye ayrılması insanların renklerle ilişkilendirdiği olaylarla bağlantılıdır (Kılıç, 2004, s. 54).

### **3.5.1. Renklerin sinemada anlatım ögesi olarak ifadeleri**

Beyaz rengin filmlerde biçimsel anlatım ögesi olarak kullanılan ifadeleri: Kar, soğuk, barış, temizlik, incelik, kibarlık, saflık, zarafet, kırılma, zayıflık, matem, bekâret, teslimiyet, sadakat, güven, iyilik gibi anlamları ifade eder.

Siyah rengin filmlerde biçimsel anlatım ögesi olarak kullanılan ifadeleri: Ölüm, karanlık, yas, korku, kötülük, suç, canilik, kir, endişe, ciddiyet, kuvvet, zindelik, enerji gibi anlamları ifade eder.

Kırmızı rengin filmlerde biçimsel anlatım ögesi olarak kullanılan ifadeleri: Sıcaklık, tehlike, kızgınlık, durmak, heyecan, aşk, tutku, ihanet, güç, dayanıklılık gibi anlamları ifade eder.

Sarı rengin filmlerde biçimsel anlatım ögesi olarak kullanılan ifadeleri: Güneş ışığı, eğlence, sıcak, kuru, çöl, varlık, hastalık, güç, doğu, hainlik, ihanet, parlaklık, göz alıcılık, mükemmellik gibi anlamları ifade eder.

Yeşil rengin filmlerde biçimsel anlatım ögesi olarak kullanılan ifadeleri: Bahar, tazelik, umut, gençlik, ölümsüzlük, hastalık, çürüme, gizem, gıpta, kıskançlık gibi anlamları ifade eder.

Mor rengin filmlerde biçimsel anlatım ögesi olarak kullanılan ifadeleri: Melankoli, ciddiyet, gün doğuşu, gün batımı, gerilim, zarafet, saltanat, drama gibi anlamları ifade eder.

Turuncu rengin filmlerde biçimsel anlatım ögesi olarak kullanılan ifadeleri: Güneş, gençlik, sıcak, dayanıklılık, neşe gibi anlamları ifade eder.

Mavi rengin filmlerde biçimsel anlatım ögesi olarak kullanılan ifadeleri: Serinlik, sonsuzluk, gerçeklik, özgürlük, doğruluk, gece, derin duygular, açık hava, haysiyet, cennet, içtenlik, göksellik, önem gibi anlamları ifade eder.

### **3.6. Sinemada Renk Olgusunun Öznel Kullanım Örnekleri**

Araştırmanın bu bölümünde sinemada renk olgusunun kullanım örneklerine dikkat çekerek yönetmenlerin renkleri anlam yaratmada sinematografik bir öge unsuru olarak kullanım pratiklerini filmleriyle birlikte incelemek ve yönetmenin sinemadaki renk görüşlerine yer vermek amaçlanmıştır. Örnekleme olarak seçilen filmlerde, renkler bir anlatım ögesi olarak biçimlendirilen ve filmin bütünselliğinde özel yere sahip olan eserlerdir. Filmlerden kaydedilen görseller ile renklerin biçimsel olarak imgesel ifadeleri pekiştirilerek çözümlenmiştir. Film okuması, renk olgusunun biçimsel kullanımı üzerinden yapılmıştır ve filmin bütünselliğinden çıkarımlar yapılarak irdelenmiştir. Gösteren ile gösterilenin anlamlandırılmasında düz anlam ve yan anlamlar tespit edilerek sekanslardaki kullanım amaçlarına yönelik yorumlamalarda bulunulmuştur. Araştırmada tercih edilen renk mavi olduğundan mavi rengin biçimsel ve anlamsal kullanımı üzerinde durulmuştur ancak mavi rengin anlamsal bütünlüğünü etkileyecek ve katkıda bulunacağından diğer renklerle olan ilişkisi de bu konuda önemlidir. Filmlerin çözümlenmeleri, bir izleyicinin yorumlamasının ve anlamlandırılmasındaki öznelliği kabul edilerek yapılmaktadır. Bu öznelliğe önem verilmesi araştırmanın niteliği bakımından önemlidir. Bu bölümde seçilen filmlerden yapılan çıkarımlar ve yorumlamalar, araştırmanın

uygulama kısmındaki ana örneklem olarak seçilen ‘Mavi En Sıcak Renktir’ filminin göstergebilimsel çözümlemesini daha iyi anlamlandırmaya destekler niteliktedir.

### 3.6.1. Peter Greenaway – ‘The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover’

Hikâyelerindeki derinliğe ek olarak, imgesel görselliğe dayalı filmler yapan ve görsel deha olarak adlandırılan İngiliz yönetmen Peter Greenaway 1989 yapımı ‘Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı’ filminde, metinler üzerinden oluşturulan bir anlatının dışında karakterleri, mekânları, anlatıları renkler üzerinden betimleyerek hikâyesini sunmaktadır.



**Resim 3.6.** Peter Greenaway, ‘The Cook The Thief His Wife and Her Lover / Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı’ (1989)

İlk olarak filmin öyküsüne değinmek gerekirse, acımasız ve sadist suç patronu olan ve filmde hırsız olarak nitelendirilen ‘Albert Spica’, her gece sahibi olduğu restoranında karısı ‘Georgina Spica’ ve çetesiyle akşam yemeği yemektedir. Albert karısını, gangsterlerini, aşçı ‘Richard Borst’ı ve restoran çalışanlarını yani kendisi dışındaki herkesi aşağılayarak kötü davranır. Georgina restorandaki nazik entelektüel aşığı ‘Michael’ ile tuvalette ve mutfakta gizli bir ilişki yaşar ve Richard tarafından korunup, kollarır. Ancak Albert’e Georgina tarafından ihanet edildiği söylenir ve Albert bu durum karşısında öfkeli bir biçimde Michael’ı işkence ederek öldürür. Ancak Georgina, Richard’ın ve Albert’in kurbanlarının desteğiyle Albert’e karşı sonunda meydana gelen başkaldırı sonucu intikam almak ister ve ölmüş olan Michael’in pişirilmiş cesedini Albert’e servis ettirerek son akşam yemeğinde onun tadına baktırır. Ardından silah çekip kafasından onu vurur ve onu ‘yamyam’ olarak

nitelendirerek, film sona erer. Greenaway filmin bütününde metaforlar ve alt kodların oluşturduğu bütünlükte daha çok faşizm ve diktatörlüğün halk ve aydınlar üzerinde kurduğu baskının, egemenliğin halktan tamamen alınmasının, kapitalizmin sağladığı güçle alt sınıfların ezilmesinin ülkesi olan İngiltere'nin bir temsilini gerçekleştirmektedir. Aynı zamanda ressam olan yönetmen Peter Greenaway sinemasında çerçevelemeye, kompozisyona önem vererek sembolik anlamlarla dolu hareketli bir tablo edasında filmi işlemektedir ve oluşturduğu dekorları, karakterleri, bağlantıları izleyiciye adeta fırçasından çıkan ince detaylarındanmışçasına sunar. Filmin açılış ve kapanış sahnelerindeki kırmızı perdenin açılması ve kapanmasının da verdiği etki ele alarak söylenebilir ki izleyiciye bir tiyatro sahnesinden bakıyormuş hissi yaratılmıştır. Dekor kullanımı olarak mekânların her biri birbirleriyle bağlantılı biçimde ama ayrı renklerde ve farklı tonlarda tasarlanmıştır. Mekân değiştikçe insanların üzerlerindeki kıyafetlerin de renk değiştirmesi gibi fantastik bir öge durumu filme eklenmiş olsa da (mutfakta yeşil, restoranda kırmızı, tuvalette beyaz, otoparkta mavi gibi) en başından itibaren asıl ilgimizi çeken durumun mekânlar değil karakterler olduğu görülmektedir. Filmin isminde de betimlenerek belirtilen dört karakter simgesel ifadelerini anlatan renk göstergeleri ile metaforlaştırılarak duygu durumu ve duygu değişimlerini mekânlar arasındaki renk değişimleri ile iletilmektedir. Kullanılan rengin güçlü kullanımı, izleyicilerin duyguları ve algıları üzerinde doğrudan bir etkiye sahiptir. Karakterlerin eylemleri ile öykünün içeriği arasındaki bağlantılar, batı kültüründe farklı renklerin farklı duygularla ilişkilendirildiği işaretlere baktığımızda yönetmenin renk seçiminin öznelliğini yansıtmaktadır. On yedinci yüzyılında yaşamış Hollandalı Frans Hals'in 'Aziz Giorgio Birliği'nin Subayları Ziyafette' tablosunun sembolik bağlantısı film boyunca son derece baskındır ve Hollandalı natürmort resmin, yönetmenin öznelliğinden bağlantılı olduğu sembolik anlamlar ile de ifade edilir.

Sinemada renk olgusu bir hikâyenin bölümlerini ayırmak, hikâyeyi desteklemek, geliştirmek ve anlamlandırma ile farklı sembolik yorumlara açık olmak için kullanılmıştır. 'Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı' filmi bu konuda çok detaycı ve ince işlenmiş bir eser olarak rengi bir anlatım ögesi olarak yoğun şekilde kullanmış filmler arasında yer almaktadır. Filmde kullanılan renklerin eser için önemli göstergelere sahip olduğu filmin en başından itibaren görülmektedir. Bir izleyicinin

bu biçimsel göstergeleri anlamsal yorumlaması da öznel bir durumdur, dolayısıyla araştırmadaki görüşler şüphesiz birbirinden farklı olacaktır. Öncelikle kullanılan mekânlar ve mekânların renklendirilmesi ile oluşturulan biçim filmin anlatı yapısı bağlamında önemlidir.



**Resim 3.7.** Peter Greenaway, 'The Cook The Thief His Wife and Her Lover / Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı' (1989)



**Resim 3.8.** Peter Greenaway, 'The Cook The Thief His Wife and Her Lover / Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı' (1989)





**Resim 3.9.** Peter Greenaway, ‘The Cook The Thief His Wife and Her Lover / Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı’ (1989)



**Resim 3.10.** Peter Greenaway, ‘The Cook The Thief His Wife and Her Lover / Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı’ (1989)

Yönetmen hikâyede mekânların doğrudan kendisini metaforlaştırıp ortam yaratmak için renklerin birbirleriyle bağlantılarını kullanmaktadır. Filmde hikâyeye ağırlıklı olarak La Hollandaise restoranının çeşitli kısımlarında geçmektedir ve farklı renkler, restoranın farklı alanlarını göstermektedir. Restoranın dış kısmındaki otopark için mavi, mutfak için yeşil, yemek salonu için kırmızı, banyo için beyaz renk kullanılmıştır. Her ayar için Albert ve Georgina'nın ana karakterlerini görülmektedir, detaylıca incelendiğinde Georgina'nın mekânlar arası geçiş yaptığında sigarasının bile renk değiştirdiği görülmektedir. Renkler filmin başından itibaren yüksek doygunlukta gösterilmekte ve hikâyeye ilerledikçe, nesnelere arasında ayırım yapmanın neredeyse imkânsız olduğu noktaya kadar renkler daha yoğun ve daha doygun hale gelmektedir. Mekânların renk seçimi tamamen filmin hikâyeye yönelik yönetmenin



öznel olarak biçimsel tercihidir. Mavi rengin, batı kültüründe sakinlik, huzur, sonsuzluk, hakikat anlamları içerdiği bilinmektedir. Filmin açılış sahnesinde mavi renk olarak tasarlanmış otoparkta hırsız olarak nitelendirilen Albert'ın ve çetesinin bir kişiye sadist bir şekilde işkence uyguladığı görülmektedir. Koyu mavi rengin yoğunluğu oluşturulan dekorun her bir yerinde kullanılmaktadır ayrıca karakterlere baktığımızda da Albert ve adamlarının üstündeki kuşaklarının da rengi mavidir. Karısı Georgina'nın da kıyafetinin koyu mavi olduğu görülmektedir. Bu bağlamda mavi, şiddetin, iğrençliğin ve hakikatin rengi olmuştur. Otoparktan mutfağa doğru ilerleyen Albert ve ekibinin mutfağa geçişiyle beraber üzerlerindeki kuşağın rengi yeşile dönüşür ve Georgina'nın üzerindeki kıyafette yeşile geçiş yapar. Mekânlar arasındaki bu hızlı geçişlerle bu hızlı renk değişimleri izleyiciye doğrudan bir mesaj iletmektedir. İzleyicinin kültürel düzeyine göre filmdeki bu okumaların ve bu renklerin anlamlandırılarak alt metinlere ulaşılma durumunun değişkenlik göstereceği kabul edilmektedir.

Vurgulamak veya ayırt etmek için rengin kullanımı ve bu renk değişimleri restoranın mekânların dışında karakterlerin kendilerinde de yoğun bir biçimde görülmektedir. Karakterler üzerinde renk kullanımları ve renk değişimlerini incelemek gerekirse;

-Aşçı Richard Borst: Filmin genel bütününde saflığın, temizliğin, barışın rengi olarak bilinen beyaz renk giyer ve mekân geçişlerinde rengi hiçbir zaman değişmez her zaman beyaz olarak kalır. Ancak Albert'ın öldürülme sahnesinde Alberttan intikam almak isteyenlerle beraber siyah renk giymiştir. Aşçı burada pasif gözlemciden aktif katılımcıya kadar bir dönüşüm geçirir. Siyah renk burada intikam, değişim ve ölümün rengi olarak bilinçli bir şekilde kullanılmıştır.

Hırsız Albert Spica: Filmin genel bütününde siyah renk olarak görünmektedir ancak içine giydiği gömlek ve üzerindeki kuşak daima olduğu mekânın rengine bürünmektedir ve hızlı değişimler görülmektedir. (Otoparkta mavi, mutfakta yeşil, yemek salonunda kırmızı, tuvalette beyaz renk). Bu karakterin normal bir kişilik olmadığı sürekli değişkenlik gösterdiğini ifade etmektedir. İktidarı, kapitalist bir kişiliği temsil eden karakter sürekli olarak aydınlatma ile de renk tonlarının değişkenlik gösterdiği görülmektedir.

Karısı Georgina Spica: Filmin genel bütününde sürekli renk değiştiren bir karakter. Georgina'nın elbisesi koyu mavi dediği halde Albert'e siyah görünür; mutfakta yeşil, yemek odasında kırmızı, banyoda beyazdır.

Aşığı Michael: Filmin genel bütününde sadece kahverengi giyindiği ve kahverengi tonlarında yansıtıldığı için tutarlıdır. Filmin en sabit rengi olarak betimlenmiştir mekân geçişlerinde de rengi değişmemektedir. Yemek salonunda yemek yerken bile sürekli olarak kitap okuduğu görülür. Kahverengi bu anlamda kitabı, kültürü yani entelektüel kesimi sembolize etmektedir. Albert ile bu kültürel ayırım filmin içerisinde yer yer belirtilmektedir.



**Resim 3.11.** Peter Greenaway, 'The Cook The Thief His Wife and Her Lover / Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı' (1989)



**Resim 3.12.** Peter Greenaway, 'The Cook The Thief His Wife and Her Lover / Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı' (1989)

(Bkz. Resim 3.11.) görüldüğü gibi Georgina ve Michael tuvalete girmeden önceki sahnede Michael her zamanki rengi kahverengi olarak görünmekte iken Georgina mekânın da yer aldığı kırmızı renktedir. Hemen sonrasında (Bkz. Resim 3.12.) görülen tuvalete girdikten sonraki sahne de ise Michael kendi rengi olan kahverengiye koruyup değişmezken, Georgina'nın kıyafeti temizliğin, saflığın, güvenin, yeni başlangıcın rengi olan beyaza dönüşmüştür. Aşığı Michael ile birlikte olmak için girdiği oldukça geniş ve tertemiz olarak gösterilen tuvalet bütün renklerden bir kaçıyı masumiyeti simgelemektedir. Ancak daha sonraki sahne de siyah takımıyla Albert'ın da tuvalete girdiğinde kuşağının beyaz renge döndüğü görülür, o andan itibaren tuvalet artık masumiyeti simgeleyen bir mekân olmaktan çıkmaktadır.

Yönetmen Greenaway, kendisinin ressam olmasından da kaynaklı olarak bir ressam edasında biçimsel tasarlayarak filmlerini ortaya çıkarmaktadır. Renkten çerçeveye kadar bu yöntemi izlediğini belirten yönetmen, “fırça darbelerini andıran filmin her karesini birleştirirken kelimeden değil ruhun yaratıcılığında yola çıkıyorum” şeklinde ifade etmektedir (Greenaway, 1997).

“Ben bir film yapmak ama hikâye anlatmak istemiyorsam, şunu yapabilirim hikâyeyi çok basit tutabilirim. Bu film aslında intikamla ilgili değildi, renklerle ilgiliydi. Helen Mirren'in oynadığı karakterin kırmızı odadan, yeşil odaya giderken kostümünün değiştiğini görürsünüz. Benim orada söylemek istediğim şey renklere bakın, burada renklerin önemi var. Burada görsel bir durum var, metinle ilgili bi durum değil bu” (Greenaway, 2014).

Bu bağlamda yönetmenin filmin sonrasındaki röportajlarındaki söylemlerine de bakıldığında, bu filmdeki sinematografik olarak en önemli anlatım öğesinin renk olduğunu söylemek gerekmektedir. Renklerin kompozisyonda bir estetik değer yaratmasındaki bir olgu olması dışında, filmin bütününde anlatım aracı olarak kullanılması araştırma bağlamında önem arz etmektedir.

### **3.6.2. Krzysztof Kieslowski – ‘Three Colors: Blue’**

Filmlerde rengin bir anlatım öğesi olarak imgesel kullanımına örnek olan, sinema sanatının şairi olarak anılan Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieslowski'nin ‘Üç Renk; Mavi, Beyaz, Kırmızı’ seri filmlerini incelemek gerekmektedir. Üç filmin de

toplam bir anlamsal bütünlüğü bulunduğundan ‘Üç Renk Mavi’ filminde doğru çıkarımda bulunabilmek için önce üç filmin tek bir anlam olarak neyi ifade ettiğini anlamak gerekmektedir. Fransa bayrağının renklerinden esinlenerek hazırlanmış bu üç filmde birbirinden ayrı yaşamlar süren karakterlerin ve olayların ufak bağlantılarla ilişkilendirilip filmleri birbirine bağlayan bir özelliği bulunmaktadır. Kieslowski, anlatılarında günümüz insanının hayatındaki ikilemlerinden yararlanırken, diğer taraftan izleyiciyi ince ayrıntılar, nesnelere, renkler, imgeler ve görüntülerle düşünen şiirsel bir sinemanın içerisine davet etmektedir. Yalnızlık, aşk, ölüm, kader, yaşlılık, kaygı, umursamazlık, umut ve nefret gibi insana dair duyguların dünya düzeninin içinde bulunduğu karışıklık ortamında nasıl karşılık bulduğunu sorgulayan, bireylerin zaman ve mekânla kurdukları ilişkileri ele alan yönetmen Kieslowski, onlara hak ettikleri ikinci şansı sunarak özünde hayatı sorgulamanın önemine dikkat çekmek ister. Kieslowski bu üçlemesinde filmlerinin tematik anlamlarını, renklerin insana hissettirdiği ve yansıttığı duygularla bağladığı görülmektedir. Üç filmin ‘Üç Renk; Mavi’ filminde mavi renginin yansıttığı özgürlük algısını karakterin yaşadığı felaket durumu sonrası sıkışmışlık ve çıkmaz durumu birleştirerek, izleyici üzerinde de bir duygu durumunu, özgürlük ve çıkış algısını yaratmaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Aynı şekilde ‘Üç Renk; Beyaz’ filminde beyaz renge ve çeşitli tonlarına ağırlık vererek, olağan yaşama sevincinin yok olması ve bu durumu kabullenme gibi beyazın negatif yönünden yararlanmıştır. Beyaz, renge eşitlik temasını yükleyerek filmde her yönden insan eşitliğinin olmadığını söyleyip, eleştirel olarak ele aldığı görülmektedir. Kieslowski ‘Üç Renk; Kırmızı’ filminde ise kırmızı renge ve tonlarına ağırlık vererek kanın rengi kırmızıyı evrensel bir kan bağı ile çağrışım kurarak kardeşlik duygusu yaratmaya çalışmaktadır. Kieslowski’nin insan hayatındaki kader, şans, tesadüf, özgür irade ve bireysel özgürlük hakkındaki düşünceleri üçlemede önemli bir yer tutar. Mavi filminin başında genç otostopçuyu araca almayan aile büyük bir kaza yapar; Kırmızı filmde yargıçlık sınav sorusu, yere düşen kitabın açıldığı sayfadan çıkmaktadır. Yönetmen, üç film boyunca yaşanan olaylar ve gelişmeler şans eseri mi oluyor yoksa kader gerçekten var mı ikilemini sorgulayacaktır. Kieslowski’nin bu üç filmde de rengin bir anlatım ögesi olarak mitlere dayalı derin imgeler kullanıldığı görülmektedir. Filmlerdeki başkarakterlerle ve yaşadığı hikâyeleri bu renklerle ilişkilendirerek sorgulatmakta ve renk üzerinden hayata bakmalarını, yorumlamalarını, izleyiciye de bu karakterlerin

yaşadığı durum karşısında ‘Peki sizin için bu renkler ne ifade ediyor?’ sorusunu sordurarak kendi anlamlarını bulmalarını beklemektedir.



**Resim 3.13.** Krzysztof Kieslowski, ‘Three Colors: Blue / Üç Renk: Mavi’ (1993)

‘Üç Renk: Mavi’ filmi bu üç film arasında en tanınmış olanıdır ve Fransız Yeni Dalga sinemasına katkı sağlayarak, Juliette Binoche’nin kariyerini ve Krzysztof Kieslowski’nin Avrupa dışındaki çalışmalarını da arttırmıştır. ‘Mavi’ filminin öyküsüne değinmek gerekirse; Julie’nin ailesiyle içinde bulunduğu araçla seyir halinde giderken kaza geçirmeleri, ünlü bir besteci olan kocası Patrice ve kızı Anna’nın ölümüyle sonuçlanır. Bir başına kalan Julie’nin acısı o kadar derindir ki ağlayamamaktadır, adeta hiçbir şey hissetmiyor gibi geriye kalan hayatını sessizce yaşamaktadır. Ama beden dili ve hareketleri çok acı çektiğini doğrudan göstermektedir. Ölmeden önce ünlü ve saygın bir besteci olan kocası soğuk savaş’ın sonunu kutlamak üzere Avrupa Birliği için yazdığı bir müzikal besteyi yarıda bırakmıştır. Julie, kocasının iş arkadaşı Olivier ile birlikte olduktan sonra, her şeyi unutup geçmişle tüm bağlarını koparmaya, yeni bir hayata başlayarak kendisini geçmişinden kimsenin bulamayacağı Paris’e taşınır. Kocasının onu aldattığını ve sevgilisinden bir çocuğu olacağını öğrenir. Ölmüş kocasına olan kıskançlıkla karışık sevgisiyle, kocasının sevgilisiyle tanışır. Evlerini doğacak çocuğa bağışlar. Bu içinden çıkamadığı sıkışmışlık, kıskançlık ve özgürlük mücadeleleri içerisinde kendisine âşık olan Olivier ile tekrar birlikte olmaya başlar. Film boyunca ağlayamayan Julie’nin filmin sonunda gözünden gözyaşı aktığı görülür ve film sona erer.

Filmde karakterin yaşamış olduğu acı ve özgürlük üzerine sorgulamalar derin imgelerle verilmiştir. Mavi renk, filmin isminin dışında, filmin bütününde görsel olarak kullanılan bir temayı destekler. Filmin açılış sahnesinden, kapanış sahnesine kadar mavi renk ve tonlar filme hâkimdir. Yönetmen filmde hikâyeyi mavi rengin en etkili kullanımlarına şahit olduğumuz görsellikle bir şiir edasında işler.



**Resim 3.14.** Krzysztof Kieslowski, 'Three Colors: Blue / Üç Renk: Mavi' (1993)

*Gösteren:* Soğuk Açık Mavi Gökyüzü

*Gösterilen:* Ölüm, Ebediyet, Sonsuzluk

Kieslowski filmde Julie'un, kızının ve kocasının içinde bulunduğu aracın kaza yapıp ağaca çarpma anını göstermemektedir. Ani fren sesi ve çarpma sesini duyduktan sonra, ağaca çarpmış bir araba gösterilir. (Bkz. Resim 3.14.)'de görüldüğü gibi olayın, sisli bir havada solgun, soğuk bir mavi gökyüzünde gerçekleştiği görülmektedir. Çerçeve de uzaktan geniş açıda görülen kaza yapmış dumanları çıkan araba ile üstte mavinin soğuk tonlarındaki gökyüzü ile kompozisyon beraber oluşturulmuştur. Mavi renk sonsuzluğun rengi olarak ifade edilmektedir. Yönetmen bilinçli bir şekilde ölüm ile ebediyete ulaşma anlamını griye yakın soğuk mavi tonundaki gökyüzüyle sembolize ederek yansıtmıştır. Bu sekans geçiş efekti olarak kararına şeklinde son bulur. Julie'nın ünlü besteci kocası ve kızı artık sonsuzluğa gitmiştir. Bir sonraki sahne Julie gözlerini hastanede açar ve artık hayatına yalnız bir başına olarak devam eder.



**Resim 3.15.** Krzysztof Kieslowski, ‘Three Colors: Blue / Üç Renk: Mavi‘ (1993)

Bir başka sahnede Julie odasında oturarak uyuyup dinlenirken, aniden başlayan müzikle irkilir ve gözlerini açar. Kocasının yarıda kalan konçertosunun müziği alçalıp yükselmesiyle odadaki mavi ton rengi de artıp azalır. (Bkz. Resim 3.15.) Julie bu müzikle birlikte mavi renk yüzüne sert bir tokat atmış hissi ile geçmişi ve anıları hatırlamaktadır. Bu bağlamda içinde sıkışmış olduğu hatıralar mavinin tonlarıyla sembolize edilir. Julie özgürlüğüne kavuşmaya çalışmasını geçmişinden uzaklaşarak sağlamaya çalışmaktadır, anılarını hatırladıkça canı yanar. Geçmişi hatırladığı sahnelerde mavi renk yoğunlaşır ve mavi eşyalar ona sürekli geçmişi hatırlatır. Filmin ara sahnelerinde kızının mavi taşlı avizesi ve mavi şeker kabı, mavi şeker gibi hatırlatıcı unsurlar derininde huzursuzluk yarattığını film boyunca hissettirir. Ancak, diğer bir yandan özgürlüğünü arayan Julie huzur ve stresten uzaklaşmak için mavi ışıklandırılmış bir havuzun derinliğinde yüzdüğü sahneler görülür. Suyun altına inip yüzmesi, zihnindeki derin anılarına inip yüzleşerek onları hissetme gücünü temsil etmektedir. Yeniden doğmak istercesine havuzda kulaklarını tıkayıp dış dünyadan soyutlanmak istercesine cenin pozisyonunu aldığı sahnede bunu destekler. Freudyen okumak gerekirse bu sahnede hayatın zorluklarına karşı çaresiz kaldığında birey (Julie), kendisi için en güvenli yer olarak gördüğü ana rahmine dönmek ister. Mavi taşlı avize, kızına ait bir eşyadır ve geçmişten aldığı tek nesne bu avizedir çünkü her ne olursa olsun geçmişimizden hiçbir iz taşımadan yeni bir hayat kurmak mümkün değildir. Bu yüzden Julie avizeyi salonunun ortasına asar burası evin merkezidir bir anlamda da hayatının merkezidir ve korkularını temsil etmektedir. Gece olunca avizenin etrafında gezinip durması, alt komşusunun avizeyi çok beğenip ' bunu nerden buldun çocukken benimde böyle bir avizem vardı ' demesi Julie'yi çok

rahatsız eder ve bu konuda konuşmak istememektedir. Yüzleşmekten kaçtığı ve korktuğu görülmektedir.



**Resim 3.16.** (Krzysztof Kieslowski, 'Three Colors: Blue / Üç Renk: Mavi' (1993))

Julie, piyanonun önünde kocasının ölmeden önce yazdığı yarım kalan konçertosunun notalarına bakmakta ve aynı zamanda müziği de duymaktadır. Notaların yazılı olduğu kâğıtta mavi renk vardır. Yine geçmişini hatırlamaktadır. Birden piyanonun kapağı hızlıca kapanır, müzik biter ve Julie'nin yüzüne mavi ışık vurur. (Bkz. Resim 3.16.) Müziğin bitimiyle Julie tekrar yalnızdır ve özgürlüğünün arayışında olduğunu anımsar. Yönetmen mavi renkle izleyiciye birçok çağrışımlar kurdurtmaya çalışmıştır. Mavi rengin öznel kullanımına filmde sıkça rastlanılan metaforlar ile özgürlük arayışına ölüm, para, kader, değişim ve bireysellik gibi çeşitli kavramlar üzerinden değinilmiştir. Ancak gösterilen ve metaforlaştırılan kavramlarda özgürlüğe ulaşmada başarılı olunamamıştır. Filmde genel olarak verilmek istenen fikir, insanın doğasının bireysel özgürlük fikriyle uyuşmadığı ve bunun peşinde koşmanın acıdan başka bir şey getirmediğidir. İnsanın yaşadığı toplumdan ve değerlerden apayrı bir dünya kurması ve bu şekilde yaşaması çok uzun sürememektedir. Önemli olan korkularla ve geçmiş anılarla yüzleşip, bu yüzleşme sonrasında insanlara karşı kendimizi açarak sevgiye ulaşmanın yani özgürlüğü yakalamanın sevgi ile mümkün olabileceğini yönetmen önemle vurgulamaktadır. Filmin sonunda da Julie ve Olivier'nin konçertoyu tamamlayarak birlikte olmaları bu durumu ifade etmektedir. Film boyunca mavi renk ile beraber konçertonun da bir haykırış edasında çalması sonrası yarıda kesilmesinin de anlatıda bir anlam ifade ettiği düşünülebilir. En son sahnenin planında film boyunca hiç ağlamayan Julie'nin mavi renkle çerçevelenmiş



yakın plan yüz çekiminde gözlerinden yaş geldiği görülmektedir. Arka fonda çalan tamamlanmış konçertonun kesilmeden devam ettiği duyulmaktadır. Bu bağlamda söylenebilir ki konçertonun da tamamlanmasıyla kendi bütünlüğünde özgürlüğe ulaştığının ve müziğin evrenselliğinde acısıyla yüzleşmesinin göstergesi olarak ifade edilebilmektedir. Mavi renkte konçertonun tamamlanmasıyla beraber hüznün renginden özgürlüğün rengine bir dönüşüm içerisindeki anlamına ulaşmış bulunmaktadır.

“İnsanları birleştiren o kadar çok şey var ki. Senin ya da benim kim olduğumuz hiç fark etmez, senin dişin ya da benim dişim ağrıdığı anda aynı acıyı duyarız. İnsanları birbirine bağlayan duygulardır çünkü ‘sevgi’ sözcüğünün anlamı herkes için aynıdır. ‘Korku’nun ya da ‘acı’nın da. Hepimiz aynı şeylerden aynı şekilde korkarız. Bu yüzden bunları anlatıyorum, yoksa başka konularda hemen bölünürüz” (Krzysztof Kieslowski).

### **3.6.3. Michel Gondry – ‘Eternal Sunshine Of The Spotless Mind’**

Michel Gondry ve Charlie Kaufman’ın 2004 yapımı ‘Eternal Sunshine Of The Spotless Mind’ filmi birbirlerine ait bütün anılarını hafızalarından sildiren bir çiftin hikâyesini anlatmaktadır. Filmin öyküsüne değinmek gerekirse; Joel Barish eski kız arkadaşı Clementine’in ilişkilerine dair tüm anılarını silmek için gizem dolu tıbbi bir müdahaleye başvurduğunu öğrenir. Bu durum karşısında hayal kırıklığına uğrayan ve Clementine’i unutmak için aynı silme işlemi kendi üstünde uygulatmaya karar veren Joel, deneysel tıp merkezi Lacuna Laboratuvarı’nın yolunu tutar. Doktor Mierzwiak’ın gözetiminde hatıralarını silmek için derin bir uykuya yatan Joel gözyaşı ve kızgınlık dolu anılarının altında sevgilisine karşı duyduğu büyük bir aşk olduğunu ve onu kaybetmek istemediğini fark eder. Joel, Clementine’i tamamen unutmadan önce anılarını silme işlemi durdurmanın bir yolunu arar. Film farklı zaman aralıklarında kurgulanarak izleyiciye sıra dışı ve karışık bir biçimde gösterilmektedir.



**Resim 3.17.** Michel Gondry, 'Eternal Sunshine of The Spotless Mind / Sil Baştan' (2004)

Clementine'in saç rengi, bulunulan yere ve zamana yönelik ilişkinin dönemlerini kronolojik olarak takip etmeye dair ipucu sunar. İlkbahar mevsimi yeşil renk, yaz mevsimi kırmızı renk, sonbahar mevsimi turuncu renk, kış mevsimi de mavi renk ile özdeşleştirilmiştir. (Bkz. Resim 3.17.) Bu durum Joel ve Clementine'in ilişkilerindeki psikolojik durumu ve gelişmelerin dönemsel ve mevsimler ile sembolik açıdan ifade edilme biçimidir. Clementine'in saçları mavi olduğunda, hafızadan silme işlemi sonrası filmdeki gerçek zamanı ifade ettiği söylenebilmektedir. Saçları turuncu veya koyu kırmızı olduğunda, Joel'un zihnindeki silme işlemi sırasında olduğu ve aşklarının en inişli-çıkışlı dönemlerinin yaşandığı, saçları yeşil olduğunda ise Joel'in Clementine ile ilk kez tanıştığı ve ilişkilerinin başlangıcına tanık olduğu görülmektedir. Clementine, Joel ile arasındaki bir diyalogda saç boyalarının isimleri olduğunu söylemektedir. Açıkladığı zaman saç rengi mavidir ve şuan ki saç renginin isminin 'mavi yıkıntı' olduğunu söyler. Bildiği diğer saç rengi isimlerini de sayar; 'kırmızı tehlike', 'sarıhumma', 'yeşil devrim'.

Yeşil renk saçları, çiftin tanıştıkları anı, aşklarının doğumunu ve ilişkilerinin başlangıcını temsil etmektedir. Yeşil, doğayı, büyümeyi ve çiçek açmasını temsil eder. Yeşil renk aynı zamanda yenilenmenin de rengidir. Saç boyasının isminin 'yeşil devrim' olması da bu durumu destekler niteliktedir. Yeşil devrim hayatlarındaki yeni bir başlangıcın sembolik ifadesidir.

Kırmızı renk saçları, ilişkinin en tutkulu ve çiftin de aşklarını dolu dolu yaşadığı sahneler ile ilişkinin mutlu günlerini temsil etmektedir. Kırmızı renk Clementine'nin en enerjik ve mutlu olduğu rengi olarak gösterilmektedir. Joel'un zihninde anılar silinirken görülen kış mevsiminde Clementine'nin ateş rengindeki kırmızı saçlarıyla yere uzandıkları sahne aşklarının en huzurlu ve mutlu anısını temsil eder. Bu sahnede, kış mevsimiyle özdeşleştirilen mavi saç yerine kırmızı saçlar bu anlamda bir zıtlığı ifade eder. Kırmızı rengin sıcaklığı ile kış mevsimin ve mavi rengin soğukluğu arasında hem görsellik olarak hem de mecazi olarak bir zıtlık kazandırılmıştır. Saç boyasının isminin 'kırmızı tehlike' olması, ilişkideki cinselliğin ve aşkın tutkulu bir biçimde olduğu dönemi sembolik olarak ifade etmektedir.

Turuncu renk saçları bu çiftin sevgisinin sonbaharını işaret etmektedir. Turuncu renk, kırmızının soluk bir versiyonu şeklinde gösterilir. Yavaş yavaş ölen tutkunun görselleştirilmesidir. Çiftin birbirlerinden uzaklaşarak git gide iletişimsizliğin başladığını işaret etmektedir ve ilişki ile kendilerini sorguladıkları renk halidir.

Filmde Clementine'yi ağırlıklı olarak gösteren mavi renk saçları, kış mevsiminin de etkisiyle soğuk bir renk olarak ifade edilir. Ancak mavi renk ile kış mevsiminde canlıların öldüğü gibi, ilişkide de artık aşkın ve yaşanmışlıkların tükenmişliğini ve ölümünü sembolize etmektedir. Clementine saç renginin isminin mavi yıkıntı olduğunu söylediğinde de psikolojik olarak bir yıkılmış bir halde olduğunu sembolik bir biçimde ifade etmektedir.

Joel, Clementine'i hafızasından sildikten sonra tekrar onu gördüğünde Clementine'nin saç rengi mavidir. Mavi saçın ortasındaki ombre(bir renk tonunun diğerine aşamalı olarak karışma durumu) boyama güçlü bir görsel mecaz içermektedir. Ombre renginin sarının yeşile çalan rengi, kış sonrası kış uykusundan uyanan canlıların yeniden ilkbaharın geleceğinin temsilidir. Bu gelecek ikisinin de anıların hafızalarından silindikten sonra Clementine ve Joel tekrar karşılaşır, yeniden tanıştıktan sonra görülmektedir. Bu bağlamda Clementine için mavi renk temsil edilen kış mevsimi gibi ayrılık sürecini ve mutsuzluğun ifadesi olarak gösterilmesi anlamsal olarak değişime uğrar ve filmin son sahnesinde anlaşıldığı gibi mavi renk,

umudun yeşererek baharın geldiğinin habercisi olarak ilişkinin tekrar doğumunu gösteren bir renk haline gelir.

#### 3.6.4. Jean-Luc Godard – ‘Le Mepris’

Fransız Yeni Dalga akımının öncülerinden usta yönetmen Jean-Luc Godard ilk renkli ‘Une Femme est Une Femme / Kadın Kadındır’ (1961) filminden sonra ‘Le Mepris / Nefret’ (1963) filmini çeker. Godard’ın filmlerinin görsel diziminde rengin görsel öge olarak sembolik ve estetik yeri kendine özgün bir gerçekçi anlatı dilini yaratmıştır. Her iki filmde de Fransa bayrağının renklerini barındıran mavi, beyaz ve kırmızı renklerini konuyu destekleyecek biçimde kullanarak kendi öznelliğinde vurgular. Godard, filmde renklerin kameranın önünde olduğunu söyler. Filmlerinde kadın figürünü filmin merkezine alarak işleyen Godard, estetik biçimlerine ve toplumdaki yerlerine dikkat çekmektedir. Alberto Moravia’nın romanından uyarladığı, toplumsal hiyerarşi ve kadın-erkek yabancılaşması hakkındaki ‘Le Mepris’ filminin konusuna değinmek gerekirse; Paul Javal isimli bir senarist Fritz Lang’in yeni filmi için bir senaryo yazması için işe alınır. Maddi sıkıntılar nedeniyle hayatını düzene oturtmakta zorlanan Paul, genç ve güzel karısı Camille’i çok sevmektedir. Homeros’un Odysseia eserinden uyarlanacak olan filmin senaryosu için aldığı sipariş bir süre sonra Paul’un hayatını değiştirir ve karısı ile olan iletişimsizliğiyle beraber mutluluğu da bozulmaya başlar.



**Resim 3.18.** Jean-Luc Godard, ‘Le Mepris / Nefret’ (1963)

Filmin ilk sahnesinde bir film setinde çekim yapıldığı görülür ve filmin içinde film anlatısının gerçekleşeceği izleyiciye aktarılır. Dış ses ile Andre Bazin’den sinemaya

dair ‘Sinema arzularımızla daha uyumlu olan bir dünyaya bakışımızın yerini tutar’ özdeyişi verilir ve filmin konusunu işte bu dünyanın öyküsüdür diyerek açıklar. Sette çekim yapan kamera yavaşça izleyiciye doğru döner ve artık kamera izleyiciye bakar pozisyonundadır. (Bkz. Resim 3.18.) Godard, bu sekansın sonunda izleyiciye gözetlemenin hazzını yaşaması için iyi seyirler mesajını iletmektedir. Bu durumu John Berger’ın görme biçimleri adlı kitabındaki görüşle açıklamak gerekirse “Bir şeyi gördükten hemen sonra, aynı zamanda kendimizin görülebileceğini de fark ederiz. Karşımızdakinin gözleri bizimkilerle birleşerek görünenler dünyasının bir parçası olduğumuza bütünüyle inandırır bizi” (Berger, 2008, s. 9). Godard, bu sahnede kamerayı bilinçli bir şekilde izleyiciye çevirir, izleyici olarak anlamı kendi içinizde arayarak ona ulaşım söylemini sembolik bir biçimde iletmektedir.



**Resim 3.19.** Jean-Luc Godard, ‘Le Mepris / Nefret’ (1963)

Filmin ikinci sahnesine geçildiğinde izleyici, artık röntgenci konumundadır ve yatak odasında Paul ile Camille’i çıplak ve birbirlerine sarılmış bir halde görür. Bu sahnede karanlığın yüzlerini ve ifadelerini birbirlerinden gizlemesi gibi, sevgiyi küçük görme, yanlış anlama ve güvensizliği gizleyen bir yatak odasında estetik vücuduyla Camille, yatakta eşi Paul’e vücudunun nerelerini beğendiğini tek tek sormaktadır. Kırmızı ışık altında tutkulu başlayan sahne kameranın hareketiyle beraber ışığın Camille’nin vücuduna yaklaşması ve önce ortamı önce aydınlatarak Camille’nin çıplak vücudunu takip eder şekilde kamera hareketini devam ettirerek çiftin karşılıklı bakışlarına odaklanır. Bu esnada Camille eşi Paul’e yüzündeki hangi noktaları beğendiğini sorar ve renk aniden maviye dönüşür. (Bkz. Resim 3.19.) Yönetmen Godard filmin öyküsündeki ilk ayrımı ve çatışmayı izleyiciye renklerle anlatmaktadır. Bu sekans ile aslında filmin bütününe işaret edecek nitelikte bir anlatı sunmaktadır. Mavi renkle Paul ile Camille arasındaki iletişimsizliğe dikkat çekmekte ve aynı zamanda Camille’nin Paul’a olan sevgisinin küçümsemeye veya nefrete

dönüŖeceęinin metaforik ifadesidir. Filmin bütününde mavi renge çeŖitli anlamlar yüklendiği görölmektedir. Godard mavi ile izleyiciye karakterler arasındaki iletiŖimsizlięi ve soğukluğu çağrıŖtırtmak ister.



#### 4. 'BLUE IS THE WARMEST COLOR' FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

Araştırmanın uygulama bölümü olarak incelenen film, sinematografik olarak mavi rengin bir anlatım ögesi biçiminde kullanılma teknikleri görsel açıdan ve alt metin okumaları ise göstergebilimsel açıdan çözümlenerek incelenmiştir. Film bir anlatı biçimi olduğuna göre, bu çalışmada filmsel anlatı çözümlenmesine göstergebilimsel bir bakış açısı ile yaklaşılmaktadır. Abdellatif Kechiche'in 'Blue is The Warmest Color / Mavi En Sıcak Renktir' filmi üzerine yapılan incelemeler, 'mavinin kendi özelliği' bağlamında değerlendirilmektedir. Örnek film, bu bağlam içerisinde değerlendirilirken imgelerin de özgül yapısı göz önüne alınarak gösterilenler üzerinden incelenmiştir. Bu doğrultuda örneklem film, John Berger'in 'Görme Biçimleri' adlı kitabındaki, her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlı olduğu düşüncesinin temel olarak alındığı çalışmada; araştırmanın kavramsal çerçevesi tarama modeli kullanılarak oluşturulmuştur.

Filmde, çekim planlarının bir kompozisyon oluşturmasında karakterlerin ve nesnelerin görsel düzenlenmesi, kompozisyon dengesi ve renklerin dramatik anlama olan etkisi araştırılmıştır. Tüm bunlara ek olarak aydınlatma ile doğal ve yapay ışıklandırma biçimi, aydınlık ve karanlık alanların düzenlenmesi, karakter aydınlatması sağlanan psikolojik, estetik ve dramatik anlamlar da araştırılmıştır.

2013 yılının Altın Palmiye ödüllü Fransız filmi 'Blue is The Warmest Color / Mavi En Sıcak Renktir' Julie Maroh'un aynı adlı çizgi romanından, Tunus asıllı yönetmen Abdellatif Kechiche tarafından beyazperdeye uyarlanmıştır. Fransızca orijinal adı 'La Vie D'Adele' (Adele'in Yaşamı) olan filmde eşcinsel bir ilişkide tek tarafın yani Adele'in hayatına odaklanmış bir biçimde yaşananları konu almaktadır. Büyüme, keşfetme, haz, aşk, ilişkiler, mutluluk, mutsuzluk, ayrılık, acı, tutku, yalnızlık, sınıfsal ve kültürel farklar üzerine 180 dakikalık bir eserdir.

Filmin göstergelerini çözümlmeden önce filmin genel anlatısının bir özetini yapmak gerekmektedir; Adele, 15 yaşında içe dönük bir lise öğrencisidir. Bir gün tek başına

caddede yürürken, kısa mavi saçlı bir kadın yanından geçer. Birbirlerini fark edip göz göze gelirler ve aralarında bir etkileşim olur. Adele, kendisinden hoşlanan Thomas adında okuldan bir arkadaşıyla cinsel ilişkiye girer, ama sonrasında aradığı tutkuyu bulamaması sonucunda aralarındaki ilişki başlamadan sona erer. Sokakta gördüğü mavi saçlı kadın hakkında fanteziler kurduğunu sonrasında da okulundaki kız arkadaşlarından birinin onu öptüğünü görünce cinsel kimliği konusunda ikileme girerek endişelenir. En iyi arkadaşı olan eşcinsel kimliğe sahip Valentin, Adele'deki kafa karışıklığını fark eder ve onu eşcinsel bir dans barına götürür. Adele, bir süre orada kaldıktan sonra bu bardan ayrılır ve bir lezbiyen bara girer. Caddede karşılaştığı mavi saçlı kadın da oradadır. Barda Adele'in yanına gelir ve onunla tanışır. Kısa bir süre diyalog kurarak birbirlerini tanırlar. Güzel sanatlar öğrencisi olan Emma ile arkadaş olurlar ve birbirleriyle daha fazla zaman geçirmeye başlarlar. Adele'in Emma ile görüştüğünü gören okul arkadaşları, onun lezbiyen olduğundan şüphelenir ve okulda onu sorguya çeker ve yargırlar. Cinsel kimliğinden emin olmayan Adele, Emma'ya yaklaşır ve cinsel birliktelik yaşadından sonra tutkulu bir ilişki kurarlar. Emma'nın entelektüel ailesi çifte çok sıcak yaklaşır ve ilişkilerini destekler. Adele daha gelenekçi ve işçi sınıfı ebeveynlerine aralarındaki ilişkiden bahsetmeyip, Emma'yı sadece felsefe dersi için yardım eden bir arkadaşı olarak tanıtır.

Aradan geçen zaman sonrasında, hayatlarını ve geleceklerini oturtan bu iki kadın birbirleriyle yaşamaya başlar. Adele okulu bitirip ve yerel bir ilkokuldaki öğretmen kadrosuna katılırken, Emma resim kariyerinde ilerlemeye çalışır ve sık sık sosyalleşmek için ev partileri verir. Bunlardan birinde entelektüeller arasında konuşacak konu bulamayan Adele, oyunculuk yapan Samir ile tanışır ve sohbet esnasında, hayatında Emma olduğu için kendisini kısıtladığını fark eder ama bunu dile getirmez. Emma da partide arkadaşı Lise ile samimi bir şekilde sohbet eder. Bu durumu gören Adele yalnızlık hissiyle karışık bir kıskançlık yaşar. Partiden sonra Adele ile konuşan Emma, mutlu olmak için yazdığı yazılar üzerinde kendisini geliştirmesini söyleyip onu teşvik etmek ister. Adele bu durum karşısında incinir ve şuan mutlu olduğunu Emma ile birlikteliğinin onu mutlu ettiğini söyler. Bu durum giderek ne kadar az ortak noktaya sahip olduklarını ve duygusal karmaşıklıkların ilişkide yer ettiğinin daha belirgin hale geldiğini gösterir. Adele, bir gün eve gelir ve



Emma'nın onu iş arkadaşıyla öpüşürken gördüğünü öğrenir. Emma, bu durum karşısında sinirlenerek Adele ile öfkeli bir biçimde yüzleşir ve Adele'in özürlerini reddederek, ondan ayrılır ve onu evden dışarı atar. Adele anaokulu öğretmeni olduğu hayatına yalnız ve hüzünlü bir şekilde devam eder. Adele ile Emma aradan geçen zaman sonunda bir restoranda tekrar buluşur. Adele hala Emma'ya çok âşıktır ve aralarında açık bir şekilde var olan güçlü bağlantı fark edilir. Ama Emma şimdi Lise ile kararlı ve mutlu bir şekilde ilişkisini yaşadığını ve artık onların, ailesi olduğunu söyler. Adele bu durum karşısında çok üzülür ama içindeki duyguları saklayamayarak unutamadığını itiraf eder. Emma da cinsel olarak Lise ile tatmin olamadığını Adele'de ki gibi hissetmediğini itiraf eder, ancak bu durumu yaşamındaki yeni evresinin bir parçası olarak kabul ettiğini anlatır. Emma Adele'e onunla ilişkisinin özel olduğunu her zaman da onun için sonsuz bir hassasiyete sahip olacağını söyler ve mekandan ayrılır. Aradan geçen zaman sonrasında, Adele Emma'nın açmış olduğu sanat sergisine gider. Emma bir zamanlar Adele ile yaşadıkları şiddetli aşkı temsil eden, kendisinin yapmış olduğu Adele'in çıplak bir tablosunu sergiler. Adele, Emma'yı sanatının başarısından dolayı tebrik eder ve Samir'le kısa bir konuşmadan sonra sergi mekânından sessizce ayrılır. Adele, dikkat çeken mavi elbisesi ile beraber uzaklara doğru yürürken film sonlanır.



**Resim 4.1.** Abdellatif Kechiche, 'Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir' (2013)

İlk olarak, filmin isminden yola çıkarak bir çıkarımda bulunmak gerekmektedir. Dünya genelinde 'Blue is The Warmest Color / Mavi En Sıcak Renktir' ismiyle bilinen filmin Fransızca orijinal ismi 'La Vie D'Adele / Adele'in Yaşamı' olarak geçmektedir. Araştırmada ana örneklem olarak seçilen filmde 'Mavi en sıcak renktir' isminin önemi bulunmaktadır. Mavi renk diğer incelenen örneklem filmlerde de görüldüğü üzere genel olarak soğuk bir renk olarak tanımlanmaktadır ve kırmızı rengin yansıtmış olduğu aşkın, heyecanın, tutkunun, cinselliğin, sıcaklığın karşılığında pasifliğin, sakinliğin, huzurun, özgürlüğün anlamlarını karşılayan bir

renk olmuştur. Filmde bu anlamların dışında mavi üzerine yüklenen başta filmin ismi de olmak üzere birçok derin anlam ve metafor bulunmaktadır. Filmde mavi renk, Adele'in aradığı aşkı ve yaşamındaki arayışı sembolize ederek izleyicide doğrudan göze çarpan bir nesne biçiminde sürekli olarak kullanıldığı görülmektedir.

Sinemanın sanat olarak gelişiminde en önemli unsurların başında, çekim ölçekleri ve anlamlarının, içeriği destekleyici biçimde kullanılması, duygunun değişimini ortaya koyacak biçimde izleyicinin algısında yer etmesi gelmektedir. Yönetmen Abdellatif Kechiche de filmde genel anlatı yapısı biçimini yakın-planlar (close up) ve sıkıştırılmış çerçevelmelerle işlediği görülmektedir. Sinemada yakın-plan, izleyicinin bakışını detaylandırarak yönlendirmektedir. Özellikle yakın-planı dikkat çekimi biçiminde değil; filmin bütününde tercih edilen bir anlatım biçimi olarak benimseyen 'Yakın-Plan Sineması' olarak anılabilecek filmlerde bu planın farklı anlamları belirginleşmektedir. Çekim ölçeği, çerçeve içindeki konu ile kameranın, dolayısıyla izleyicinin arasındaki mesafeyi belirler. Kamera konuya ne kadar yakınsa konu çerçeve içinde büyük; ne kadar uzaksa çerçeve içinde küçük görülecektir. Yakın-plan sinemasında duyguları açığa vurmaya üzerine diyaloglardan çok bükülen bir dudak, kısılan veya parlayan gözler, gülen bir ağız, kızaran bir yüz gibi detaylar önem arz etmektedir. Filmde izleyici yüzün tamamını genel-plan; dudak, göz, alın, çenede beliren mimik ya da fiziksel tepkileri de yakın-plan olarak algılamaktadır. Bu anlamda filmin bütününe yayılan yakın-planlar tek boyutlu ve monoton bir anlatı diliyle değil, sürekli değişen, gelişen farklı anlamları temsil etmektedir. (Bkz. Resim 4.1.)'deki Adele ile Emma'nın birbirlerini ilk gördüğü sahnedeki yakın-planda verilen karşılıklı kurdukları göz iletişimi izleyici üzerinde iki karakterin etkileşime girdikleri ve aralarında etkileşimin ve aşkın başlangıç noktası olduğunu belirten bir anlam oluşturmaktadır. Bu sekanstan sonra izleyicinin de yakın-plana yüklediği ve çıkardığı anlam değişmektedir. İzleyici, karakterlerle birlikte onların iç dünyalarına daha çok yakınlık gösterecektir. Bu bağlamda yakın-plan bir yüze bakan izleyici, filmde aslında dev bir yüzle karşı karşıya gelmektedir. Bu noktada, hem karaktere, onun iç dünyasına hem de gündelik hayata yakınlaştığını hissetmekte, detayların derinine inmek için izleyiciye de kolaylık sağlamaktadır. 'Blue is The Warmest Color / Mavi En Sıcak Renktir' filmi bu bağlamda bilinçli bir şekilde yakın-planlardan oluşturulmuştur. Yönetmen izleyicinin özellikle Adele'in hayatına odaklanmasını

istemektedir. Film boyunca sıkışmış bir çerçevede yakın-plan olarak sadece Adele'in masum ve saf yüzü ile iç dünyası, duygusal değişimleri, cinsel kimlik arayışıyla beraber kendisini keşfetmesi ve hayal kırıklıkları ön plandadır. Film boyunca Adele'in yüzü, güzelliği ile ön planda olmasıyla bir haz nesnesi halini almaktadır. Filmde genel-planın nadir kullanıldığı yerler arasında olan uzun ve detaylı erotik sahneler bunu kanıtlar niteliktedir. Bu erotik sahneler Adele'in iç dünyasına yakından bir bakış sağlarken yaşadığı eşcinsel ilişkiye de ahlakçı bir yaklaşımla değil, aşkın evrenselliği üzerinden bakılmasını sağlar. Adele'in aşk acısının, tutkusunun, cinselliğe olan bakışının, diyaloglardan çok yüz ifadesindeki küçük değişimlerle veya yanaklarının kızarmasına kadar varan detaylarla aktarıldığı görülür. Kullanılan yakın-planlar, izleyicinin karakterlerle samimiyet ve kişisel mesafenin ortadan kaldırılmasının biçimsel temsili olarak Adele'in duygu değişimlerinin ifadesini sunar ve Adele'i izleyiciye daha da yakınlaştırır.



**Resim 4.2.** Abdellatif Kechiche, 'Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir' (2013)

(Bkz. Resim 4.2.) kompozisyon olarak çerçeveyi incelemek gerekirse, yakın-plan filmin bütünsel anlamına işaret eden sembolik bir ifadenin göstergesidir. Sahnede Adele ile Emma müzede dolaşırken yönetmen çerçevede Adele'in camdaki yansımalarını Emma'nın mavi saçları üzerine yansıtarak göstermektedir. Bu bağlamda şunu söylemek gerekir ki Adele için Emma, hayatındaki vazgeçilmez bir nesne haline dönüşmüştür. Adele'in ruhunun bir yansıması biçimini Emma'nın mavi saçları üzerinde oluşturduğu kompozisyonda görülür. Adele için mavi renk artık zihinsel değişimin vazgeçilmezliğinin ve hayattan aldığı hazzın rengi haline dönüşmüştür. Bu bağlamda mavi renk Adele'in zihnindeki arzu nesnesinin tam

karşılığdır. Kendini gerçekleştirme ve güvenli alan olarak mavi renkli Emma'yı hayatının merkezi konumuna yerleştirir.

Mavi renk, filmin bütününde ilk göze çarpan renk olarak gösterilmektedir. Mavinin bütün çeşitli tonlarının bir mizansen içerisinde Adele'in yaşamındaki bütün aşamalarında bir rol aldığını söylemek gerekmektedir. Emma'nın kısa dalgalı mavi saçları, büyük mavi gözleriyle beraber bu bağlamda filmin genel anlatı yapısını destekleyen en büyük göstergelerdendir. Adele'in de ağırlıklı olarak sürekli mavi giyinmesi bu renkle bir özdeşlik kurduğunun ifadesidir.

Mavi renk kullanımı filmin bütünselliği düşünüldüğünde hikâye ile dengeli bir biçimde ilerlediği görülür. Rengin izleyiciye görünüş sıklığı Adele ile Emma arasındaki ilişkiyle paralel olarak ilerlediği ve kullanımının giderek azaldığı söylenebilmektedir. Filmin başında Emma'nın göz alıcı mavi saçları Adele ile birlikte izleyicilerin de renge odaklanarak rengi film içerisinde takip etmesini sağlamaktadır. Adele, Emma ile birlikte olduktan sonra mavi renk artık onun güç sembolü halini almıştır. Baskı yapan ve kendisini dışlayan arkadaşlarına gücünü göstererek karşı durabilmektedir. Hayattaki amacını ve hayallerini de daha fazla sorgulamaya başlar. Felsefe ile ilgilenerek varoluşu ve özü üzerine düşünmeye başlar.



**Resim 4.3.** Abdellatif Kechiche, 'Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir' (2013)

Filmde zamansal olarak belli bir süre geçtikten sonra ailelerinden ayrılıp kendi hayatlarını kurarak, birlikte yaşamaya başladıkları görülür. Emma'nın saç renginin

mavi renkten sarı renge döndüğü görülür (Bkz. Resim 4.3.). Saç renginin değişmesi izleyiciye ilişkilerindeki kuvvetli bağın sonunun başlangıcını ileten belirtisel bir göstergedir. Bu sekanstan itibaren, Adele'in denize girip sırt üstü yatıp gökyüzüne baktığı sekansa kadar mavi rengin sembolik kullanımını görülmemektedir.



**Resim 4.4.** Abdellatif Kechiche, 'Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir' (2013)

Emma'nın iş yoğunluğu sebebiyle görüşmemelerinden dolayı kendisini yalnız hisseden Adele, iş arkadaşlarıyla sosyalleşme için çıktığı bir akşamda, Emma'yı iş arkadaşıyla aldatır (Bkz. Resim 4.4.). Dans ederken başlayan yakınlaşma, tutkulu bir şekilde sevişmeye döner. Sahneyi incelemek gerekirse, aydınlatma olarak ışığın biçimlendirilişiyle yaratılmış anlam Adele'in yüzünün bir kısmına yansıtılan kırmızı renk, tutkunun ve cinselliğin anlamını desteklemek için kullanılırken, yüzünün diğer yarısına yansıyan sarı ışık ile ihanet ve yapılan hataya dikkat çekmek için bilinçli bir şekilde kullanılmış belirtisel göstergedir.



**Resim 4.5.** Abdellatif Kechiche, 'Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir' (2013)

Kendisine ihanet edildiğini gören Emma, Adele'e öfkelenerek onu evden ve hayatından çıkartır (Bkz. Resim 4.5.). Emma filmin başından itibaren varoluşçu ve kendisinden, benliğinden emin bir karakter olarak sunulmuştur. Öfkesinin bir bölümü de Adele'in hala kendisini ve varoluş amacını bulamamış olmasının göstergesidir. Sahnede Emma'nın kıyafetinde mavi renginin en koyu biçimi görülmektedir. Bu bağlamda, Kandinsky'nin görüşünü tekrar belirtmek gerekmektedir. "Mavi derinleşmeye öyle yatkındır ki koyulaştıkça içsel etkisi güçlenir. Mavi tipik ilahi bir renktir ve verdiği esas duygu huzurdur. Ancak siyaha yaklaştıkça, insanı aşan bir kedere yol açar" (Kandinsky, 2013, s. 84). Emma'nın gösterilen sahnede öfkesi ve acısı o kadar büyük ve derindir ki varoluşunu ve özünü temsil ettiği renk olan mavi, siyaha yaklaşarak en koyu haliyle izleyiciye gösterilir.



**Resim 4.6.** Abdellatif Kechiche, 'Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir' (2013)

(Bkz. Resim 4.6.) sahnede görüldüğü gibi Adele, koyu kırmızı tonlarındaki mayosuyla girdiği mavi denizde günah çıkarma ayini gerçekleştirmektedir. Yönetmen bu sahnede kamerayı genel planda Adele'in etrafında dönerek gösterir ve daha sonra yakın-plan, üst açı olarak tanrısal bakış açısı biçiminde izleyiciye Adele'i



gösterir. Yönetmen kamerasıyla, izleyiciye Adele'i sorgulama ve affetme görevini yükler. Bu bağlamda koyu kırmızı mayosu yaptığı hataları ve ihaneti simgelerken, denizin ve gökyüzünün mavi tonları özgürlüğü ve varoluşunu ifade etmektedir. Filmde kullanılan mavi renk tonlarının düzenlenişi, Adele'in yaşadığı pişmanlıkları ve acıları başarıyla ortaya koymaktadır.



**Resim 4.7.** Abdellatif Kechiche, 'Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir' (2013)

Adele, Emma'yı kaybettikten sonra Emma'yı unutmadığını gösteren ve onun gölgesinde yaşadığını belirten mavi renk, ikilinin ayrıldıktan ve aradan geçen zamandan sonra bir kafede buluştuğlarında daha koyu bir tonda yeniden belirdiği görülür (Bkz. Resim 4.7.). Emma, kafeden içeri girerken mavi rengeyle beraber geldiği görüntüsü yaratılmıştır. İlk kez karşılaştıklarındaki gibi mavi renk arka fonda onları izlemektedir. Duvarda gösterilen köprü simgesel göstergiyi ifade eder. Bu bağlamda mavi rengin kendisi bir karaktere dönüşür ve Emma ile Adele arasında bir köprü görevi kurarak ikisini buluşturur. İki karakterin hayatında da önem arz eden ve arzuladığı nesne olarak betimlenen bu renk, bu sekansta son defa ikisinin uzamsal rengi olarak kullanılmıştır.



**Resim 4.8.** Abdellatif Kechiche, 'Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir' (2013)

Aradan geçen zamansal uzam bağlamında Adele, Emma'nın resim sergisinde dikkat çeken mavi elbisesiyle görülmektedir. Emma ise koyu kırmızı renkte bir gömlek üzerine siyah bir ceketle gösterilmektedir. Kırmızı-Mavi zıtlığının anlamsal pratikliğine bu sahnede yer verilir (Bkz. Resim 4.8.). Sergide Emma'ya karşı heyecanlı görülen Adele, Emma ile kısa bir sohbet eder ve tebrik eder. Görülen sahnede öğretmen kimliğiyle güçlü bir şekilde kendini göstermektedir ancak Emma'ya onun sanatı üzerine ve yaptığı eserleri için sınırlı bir söylemde bulunarak sadece çok güzel, muhteşem ve çok iyi tanımlamalarını yapar.



**Resim 4.9.** Abdellatif Kechiche, 'Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir' (2013)

İkilinin sohbetinde araya giren bir kişi Emma'nın sergideki bir eserini ifade ederek Emma'ya soru sormak ister. Yönetmen Emma'nın da içinde bulunduğu ruhani ve ikilemli durumu bu tablo ve onun yorumlanma biçimiyle izleyiciye aktarır (Bkz. Resim 4.9.). 'İki evrenin karşıtlığı, eski Emma ile yeni Emma'yı görüyorum mavi-kırmızı. Hayatı merkezine alan kadın. Son derece huzurlu ama bakışlarında bir endişe görüyorum kaybolmuş gibi. Çok beğendim aslında ama ne hissettiği aklıma takılıyor, çünkü doğmakta olan bir mutluluk izlenimi var ama aynı zamanda çok büyük bir öfke var. Kaybolmuş bakışı aynı zamanda bizi çağırıyor sanki.' Emma bu görüşü paylaşan kişiden uzaklaşarak daha sonra onunla ilgileneceğini söyler. Söz konusu sahnede anlaşılmaktadır ki Emma içinde bulunduğu hayatta mutlu görülmemektedir. Film boyunca peşinde olduğu mavi renk arzusuna uzaklaşmasından dolayı bir ikilemin içerisinde gösterilir.





**Resim 4.10.** Abdellatif Kechiche, ‘Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir’ (2013)

Adele’in sergide kendisinin de yer aldığı bir portesi bulunmaktadır. (Bkz. Resim 4.10.)’de görüldüğü üzere, Adele’in uzun dağınık saçlarının belli bir kısmı mavi renk ile betimlenmiştir. Filmin içinde sergilenen bu resim görüntüsel bir göstergedir. Adele’in arzuya ulaşmasının bir başlangıcının temsilidir. Saçlarının tamamının bu boya ile betimlenmemiş olması, arayış içerisinde olduğunu ve hayatındaki yeni bir başlangıcın olduğunu izleyiciye alt kodlar eşliğinde iletmektedir.



**Resim 4.11.** Abdellatif Kechiche, ‘Blue is the warmest color / Mavi En Sıcak Renktir’ (2013)

Sergideki görevini tamamlamış hisseden Adele, sessiz ve yalnız bir biçimde sergi mekânından ayrılır. Kamera, Adele yürürken hareketli yakın-planda takip eder ve köşeyi döndükten sonra kamera sabit bir şekilde arkasından izler (Bkz. Resim 4.11.). Yürürken arka planda çalan fon müziği, Emma’yı mavi saçlarıyla ilk kez gördüğü müzikle aynıdır. Bu müzik filmin görüntüsel göstergesidir. Uzun, dar bir sokakta mavi elbisesi ile yürümesiyle film son bulur. Yönetmen, Adele’in kendi gerçekliğini kabullenerek artık yaşamına devam edeceğini gösterir. Mavi rengini temsil eden Emma’yı hayatından tamamen çıkartarak yoluna devam eder.

Görüntüde, bir tek mavi elbisesiyle Adele görünmektedir. Bu bağlamda, ilgi uyandıran ve arzunun nesnesi olma durumunun artık Adele'in kendisi olduğunu fark etmesinin, simgesel göstergelerin yoğun bir biçimde kullanımına bu son sekansta yer verilmektedir.

Filmde iki karakterin karşıtlıklarını ifade etmek, mavi rengine yüklenen anlam açısından önem arz etmektedir. Adele ile Emma arasında tanışmalarındaki andan itibaren sınıfsal ve kültürel farklar derinden hissedilmektedir. Emma Sartre'ın varoluşçuluk ve anlam felsefesinden bahseder ve açıklar. Adele ise Sartre'ın denemelerini okuduğunu ama anlamadığını söyleyerek varoluş ve anlamı tavuk-yumurta hikâyesini hatırlattığını söyleyip önce hangisinin geldiğini bir türlü anlayamayacağını söyler. Bu bağlamda, hikâye bu ikili karşıtlıklar üzerinden işlenmektedir.

**Çizelge 4.1.** Karakter karşıtlıkları tablosu

<b>Karakter Karşıtlıkları</b>	
<b><u>ADELE</u></b>	<b><u>EMMA</u></b>
İşçi Sınıfı Gelenekçi Bir Aile	Entelektüel Düzeyi Yüksek Modern Bir Aile
Arkadaş Çevresi Baskıcı	Arkadaş Çevresi Özgürlükçü
Bilinçsiz	Bilinçli
Kararsız	Kararlı
Güçsüz	Güçlü
Sanat ve Felsefeye İlgisiz	Sanat ve Felsefeye İlgili
Makarna Seviyor (Alt Sınıf Yiyecek)	Kabuklu Yiyecekleri Seviyor (Üst Sınıf Yiyecek)
Pasif Karakter	Aktif Karakter
Hayalleri Sınırlı	Hayalleri Sonsuz
Cinsel Kimliğinden Emin Değil	Cinsel Kimliğinden Emin

**Çizelge 4.2.** Belirlenen göstergelerin çözümlemesi tablosu

<b>Belirlenen Göstergelerin Çözümlemesi</b>		
<b><u>SAHNE</u></b>	<b><u>GÖSTEREN</u></b>	<b><u>GÖSTERİLEN</u></b>
<b><u>Resim 4.1.</u></b>	Mavi Saçlı, Mavi Giyinmiş Kadın	Aşk, Tutku, Arzu Nesnesi
<b><u>Resim 4.2.</u></b>	Camdaki Yansıma	Tinsel Haz
<b><u>Resim 4.3.</u></b>	Sarı Saçlı Kadın	Değişim, Dönüşüm, Belirsizlik
<b><u>Resim 4.4.</u></b>	Kırmızı-Sarı Aydınlatması	Cinsellik-İhanet

<b><u>Resim 4.5.</u></b>	Koyu Mavi Giyinmiş Kadın	Öfke, Acı
<b><u>Resim 4.6.</u></b>	Kırmızı Mayo Mavi Deniz	İhanet, Kaybolmak Özgürlük, Arzu Arayışı
<b><u>Resim 4.7.</u></b>	Koyu Mavi Aydınlatma Köprü	Veda, Ayrılış, Hüzün Bağ Kurma, Buluşturma
<b><u>Resim 4.8.</u></b>	Mavi – Kırmızı	Karşıtlık, Sıcak-Soğuk İlişkisi
<b><u>Resim 4.9.</u></b>	Mavi – Kırmızı Karşıtlığı Resmi	Sakin Eski Emma Öfkeli Yeni Emma
<b><u>Resim 4.10.</u></b>	Mavi Saçlı Kadın Resmi	Başlangıç, Yenilik, Özgürlük
<b><u>Resim 4.11.</u></b>	Mavi Elbiseli Kadın	Arzunun Nesnesi

Genel olarak rengin öznel kullanımını değerlendirmek gerekirse: yönetmen Abdellatif Kechiche ‘Blue is the warmest color/Mavi en sıcak renktir’ filminde mavi rengin bir çok tonunu kullanarak geleneksel soğuk anlamının ötesinde filmin en temel ve en sıcak rengi olarak konumlandırıyor. Film boyunca, üçüncü bir karakter edasında Adele ile Emma’nın ilişkilerinde etkin bir rol oynar. Yönetmen filmde mavi renge tek bir anlam yüklemeyerek, rengin değişkenliğine ve oluşturduğu anlamlara dikkat çekiyor. Mavi rengi kimi zaman aşk, cinsellik, tutku olarak gösterirken, kimi zaman da öfkenin, kaybetmenin, hüznün rengi olarak sembolik bir biçimde gösteriliyor. Bu bağlamda mavi-kırmızı zıtlık kullanımları da filmin çeşitli sahnelerinde görülmektedir. Haz, aşk, ilişkiler, mutluluk, mutsuzluk, ayrılık, acı, tutku, yalnızlık, sınıfsal kültürel farklar ve varoluş üzerine bir büyüme ve olgunlaşma hikâyesidir.



## 5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Renkler kültürel olarak incelendiğinde birbiriyle aynı doğrultuda anlamlara sahip olduğu gibi, toplumsal değişimlerle renklere bazen de birbirinden tamamen zıt anlamlar yüklenmiştir. Fakat renklerin tarihsel süreçte kültürlerde sembolik anlamlar edinerek bireylerin hayatlarındaki tercihlerinde yön verici bir unsur olarak kullanıldığı görülmektedir. Kültürel boyutlarının yanında renklerin sahip olduğu evrensel anlamlar, bireylerin psikolojik ve fizyolojik etkilenmelerinden yola çıkılarak yönlendirici ve bütünleştirici fonksiyonları da bünyesinde barındırmaktadır. Renklerin bireyler üzerinde sahip olduğu söz konusu etkilerden bahsedildiğinde, bireylerin bilinçdışında sahip olunan arketip yapılardan yansıyan anlamları kişilerin öznel anlamı şeklinde kabul edilmelidir.

Sinema, içerisinde güzel sanatlardan parçalar bulunduran hareketli bir görsel anlatı sanatıdır ve temelinde fotoğraf sanatı yatmaktadır. Görüntü oluşturulurken estetik bir düzenleme biçiminde rengin ışık tasarımıyla beraber filme olan katkısı ve anlam yaratma sürecinde sinemanın diline kattıkları tartışılmaz bir gerçektir. Bu bağlamda, ışık ve renk birbirinden ayrılmaz bir unsur olarak anlamın bir taşıyıcısı, hatta anlamın yaratıcısı olma amacıyla biçimlendirildiğini söylemek gerekir. Sinema, bir hikâyenin gerçekliğini görüntünün biçimsel özellikleriyle sunar. Yönetmen filminde biçimi oluştururken estetik kaygısı güderek eserini ortaya çıkarır. Kendi formlarını belirlediği eserde, görüntülerle izleyiciye anlamlandırma süreci yaşatır. Bu süreç yönetmenin kendi özneliği çatısında işlemektedir. Sinemada renk olgusu bu bağlamda yönetmenlerin sıkça başvurduğu bir biçim halini almıştır. Söz konusu araştırmada seçilen örneklem filmler ile ana örneklem olarak belirlenen 'Blue is The Warmest Color / Mavi En Sıcak Renktir' filmi, bir anlatım ögesi olarak rengin yoğun bir biçimde kullanılarak filmin genel anlatısına etki eden bir unsur olması, bu bağlamda araştırma için önem oluşturmuştur. Bu nedenle, çözümlenmelerde bu biçimi anlamlandırmada yönetmenin rengi öznellik algısıyla oluşturduğu gerçeği kabul edilmiştir.

Araştırmada sinemada renk olgusunun bir anlatım ögesi olarak kullanım biçimleri incelendiğinde:

- Gerçekliği olduğu gibi yansıtma,
- Sahnelerin duygusal atmosferini oluşturma ve dramatik etki yaratma,
- Mekânları bölme, sınıflandırma
- Karakterler arası iletişimi sağlama,
- Karakterleri ön plana çıkarma ve karakterlerin ruhsal durumlarını ifade etme,
- Bir olaya dikkat çekme,
- Kültürel anlamları vurgulama,
- Nesneleri detay olarak gösterme,
- Estetik öge olarak kullanma,
- Anlatımı güçlendirme,
- Bilinç ve bilinçdışı düşünceleri temsil etme,
- Psikolojik etki yaratma,
- Zıtlık yaratma,
- İzleyiciyi sahneye hazırlama,
- İzleyicinin karakterlerle bağ kurmasını kolaylaştırmada renklerin kullanıldığı çıkarımına varılmıştır.

İnsan hayatı, teknolojinin de gelişim göstermesiyle beraber sürekli olarak görüntülerin etkisi altındadır. İzleyicinin bu görüntülerdeki dili anlama ve yüklenen anlamları aidiyet çerçevesinde çözümleyip kendi anlamını ortaya çıkarmak için araştırmada daha önceden bahsedildiği üzere Umberto Eco'nun da dediği gibi bir iletişim sürecini gerektirmektedir. Bu süreçte sinemada anlamın özüne ulaşmak için izleyicinin belli bir bilgi birikimine sahip olması varsayılmaktadır. Özellikle bir araştırma amacıyla olmayan sıradan bir izleyici film izleme sürecinde sürekli anlam arama eyleminde bulunmamaktadır. Bu bağlamda, izleyici gördüğü görüntüler üzerinden filmle yakınlık kurarak kendi benliği üzerinden okuma yapmaktadır. Araştırmada belirlenen örneklemeler üzerindeki çözümlenmeler bu yaklaşımla yapılmıştır.

Bu araştırma çalışmasında sinemada mavi rengin metaforik anlamları üzerine incelemelerde bulunulmuştur. Bilimsel bir yöntem olarak anlamlandırmada iletişimin bir yöntemi olarak göstergebilim, göstergeler ve gösterilenler arasındaki ilişkilerden yola çıkarak anlamı yaratan yapılar incelenmiştir. Araştırmada incelenen filmlerde de renge bilinen anlamların dışında, yönetmenin filmde oluşturduğu evren içerisinde yarattığı anlam, sinema dili açısından çok önemli bir anlatım ögesi olduğunu göstermektedir.

Sinemada renk olgusu bir bütünü içermektedir, bu bağlamda araştırmada mavi rengi incelerken genel renk yargıları kabul edilerek sınırlandırılmış bir biçimde çıkarımda bulunulmuştur. Araştırmanın içerisinde de yer verildiği üzere mavi renk, hayatı anlamlandırmada ruhani ve ilahi bir renk olarak tanımlanmaktadır. Özellikle deniz, gökyüzü ve dünya ile bağdaştırılmasından dolayı mavi renk sürekli insan hayatında varlığını sürdüren bir renk gerçekliğindedir. Bu bağlamda, sanat çalışmalarında kendi özneliğini yaratan bir renk biçiminde kullanılmaktadır. Bundan dolayı bu rengin anlamı üzerine yoğunlaşmıştır. Ancak renk üzerine çalışmacıların çıkarımlarından da anlaşılacağı üzere renkleri birbirinden ayırt ederek ifade edebilmek mümkün değildir. Sinemada mavi renk kullanımının özneliği yönetmenin kullanım biçiminin dışında diğer renklerle olan kullanımıyla kendi anlamını oluşturulabildiği sonucuna varılmıştır. Örnek vermek gerekirse; bir sahnenin kurgulanma biçimini havanın güneşli ve bulutsuz olduğu bir günde gökyüzüne bakan bir kişi şeklinde düşünmek gerekirse, o kişinin mavi rengi göreceği kabul edilir. Bu gökyüzünün mavi olduğu düşüncesi temel anlamda normunu sağlar. Bu kişi gökyüzüne bakarken mavi olarak gösterilen gökyüzünün bir anda kırmızı renge dönüşmesi sonrasında kırmızı gökyüzüne bakan kişinin korkmuş ve çaresiz olduğu gösterilir. Sahnede bu andan itibaren bir ikilemin ortaya çıktığı görülür. Gökyüzüne bakan kişinin gerçeklikten koptuğu ve içsel dünyasında sorunları olduğu algısı izleyicide uyanır. Kırmızı gökyüzünün ufkunda yavaşça mavi renge dönüşen gökyüzüne bakan kişide rahatlama ve endişe kaybının azaldığı görülür. Bu dönüşümden itibaren izleyicide mavi renk umudun, huzurun ve sakinliğin rengine dönüşmüşken, kırmızı renk için endişe, kaygı ve umutsuzluğun rengi olarak sembolize edildiği söylenebilmektedir. İzleyici de bu bağlamda bu iki rengin metaforik olarak kullanımını anlamlandırırken kendi gerçekliğinden çıkarak

gökyüzüne bakan kişi ile özdeşlik kurar ve bu bağlam biçiminde anlam çıkarımında bulunur. Bu nedenle şunu söylemek gerekir ki, rengi bir anlatım biçimine dönüştürebilmek için kullanılan rengin diğer renklerle birlikte uyumuna ve kullanım biçimlerine dikkat etmek gerekmektedir. Örnekleme olarak seçilen filmlerdeki mavi renk olgusu incelendiğinde de bu çıkarımların yapıldığı görülmüştür. Her bir eserdeki renkler, kendi anlam bütünlüğünde değerlendirilmelidir. Araştırmada, yönetmenin ve izleyicinin mavi rengi anlamlandırılmasında öznellik gerçeği bu bağlamda kabul edilmiştir.





## KAYNAKLAR

- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. (Birinci Baskı). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Berger, J. (2008). *Görme Biçimleri*. (Ondördüncü Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, A. (2011). *Film Çalışmaları*. (Birinci Baskı). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Büker, S. (1991). *Sinemada Anlam Yaratma*. (Birinci Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Çelikcan, Peyami (1994). The Problem Of Color in Films. *Ankara Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Dergisi*, (1), 1-2.
- Çöloğlu, D. (2006) Sinemada Bir Anlam Yaratma Süreci Olarak Renk ve Krzysztof Kieslowski'nin 'Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı' Üçlemesi. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayını*, (3), 155-172.
- Eco, U. (1985). How Culture Conditions the Colours We See., M. Blonsky. (Editor). *On signs: a semiotics reader* The. United States of America on acid-freepaper: Johns Hopkins University Press, pp. 157-175.
- Eczacıbaşı, Ş., Gevgili, A., Hasol, D., Özer, B. (1997), *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: YEM Yayınları, 1545.
- Eisenstein, S. (1984). *Film Duyumu*. (Birinci Baskı). (çev. Nijat Özön). İstanbul: Payel Yayınları.
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Ankara: Bilim ve sanat yayınları
- Giraud, P. (1994). *Göstergebilim*. İstanbul: İmge Kitapevi.
- Goethe J. (2013). *Renk Öğretisi*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Greenaway, P. (1997, 20 Nisan) Daha Büyük Filmler Yapacağım. *Gazete Pazar*, 4.
- Greenaway, P. (2014, 24 Ekim) *Televizyon Ntv Gece-Gündüz Programı Röportajı*, İstanbul.
- Gürol, E. (1977). *Carl Gustav Jung*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Gürses, İ. (2007). Jung'cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufî Öykülerin Değerlendirilmesi: Sîmurg Örneği. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (1), 77-96.
- Kılıç, L. (2004). *Görüntü Estetiği*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Lotman M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları*. (çev. O. Özügül). Ankara: Öteki Yayınları.

- Lukacs, G. (1988). *Estetik III*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Mazlum, Ö. (2011). Rengin kültürel çağrışımları. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (31), 125-138.
- Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. (çev. O. Adanır). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Monaco, J. (2005). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. (Altıncı Baskı). (çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Nowell, G. (2003). *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Parramon, J. M. (1994). *Resimde Renk ve Uygulanışı*. (çev. E. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Potts, J. (1980). Uluslararası Film Dili Üzerine. (çev. Y. Demir). *Kurgu Dergisi*, (3), 146-169.
- Puastourea, M. (2013). *Mavi Bir Rengin Tarihi*. (çev. İ. Uysal). İstanbul: Can Yayınları.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Sartre, J. (2006) *İmgelem*. (çev. A. Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Saussure, F. (1998) *Genel Dilbilim Dersleri* (Birinci Baskı). (çev. B. Vardar) İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Sözen, M. (2003). *Sinemada Renk – Sembolik Anlamlar*. (Birinci Baskı). Ankara: Detay Yayıncılık.
- Tanyeli, U., Sözen, M. (1992). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uçar, Fikret (2004) *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkilap Kitabevi.
- Wollen, P. (1989). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (çev. Z. Aracagök). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yetişken, H. (1998). *Estetiğin ABC'si*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- İnternet: Torun, H. (Eylül, 2015). *Sinemada Anlatının Temel İlkeleri*. Web: <http://sinefilmanifesto.blogspot.com/2015/09/sinemada-anlatinin-temel-ilkeleri.html> adresinden 15 Nisan 2019'da alınmıştır.
- İnternet: Kayaalp, A. (Ağustos, 2017). *Mavinin hikâyesi*. Web: <http://t24.com.tr/k24/yazi/mavi,1322>, adresinden 20 Nisan 2019'ta alınmıştır.

İnternet: Yalçın A. (Ağustos, 2017). *Sesin masmavi yanması*. Web: <https://t24.com.tr/k24/yazi/ikinci-yeni,1321> adresinden 22 Nisan 2019'da alınmıştır.

İnternet: Jenefer, R. (2005). *Aesthetics, Problems of*. Encyclopedia of Philosophy Web: [https://www.academia.edu/33817061/Problems\\_of\\_Aesthetics](https://www.academia.edu/33817061/Problems_of_Aesthetics) adresinden 28 Nisan 2019'da alınmıştır.

İnternet: The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover Web: <https://www.imdb.com/title/tt0097108/mediaviewer/rm923080704> adresinden 15 Mayıs 2019'da alınmıştır.

İnternet: Three Colours: Blue Web: <https://www.imdb.com/title/tt0108394/mediaviewer/rm1441728768> adresinden 15 Mayıs 2019'da alınmıştır.

İnternet: Eternal Sunshine of the Spotless Mind Web: <https://www.imdb.com/title/tt0338013/mediaviewer/rm2954530560> adresinden 15 Mayıs 2019'da alınmıştır.

İnternet: Le Mepris Web: <https://www.imdb.com/title/tt0057345/mediaviewer/rm3761029376> adresinden 15 Mayıs 2019'da alınmıştır.

İnternet: Blue Is The Warmest Color Web: <https://www.imdb.com/title/tt2278871/mediaviewer/rm1782832896> adresinden 15 Mayıs 2019'da alınmıştır.





**EKLER**

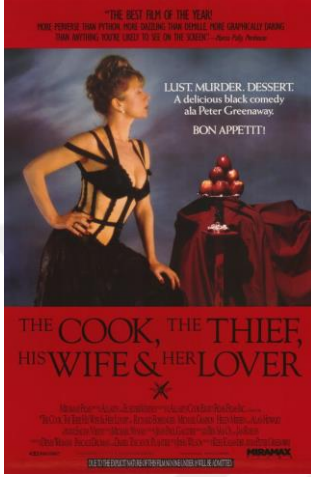


EK-1. Çalışmada çözümlenen filmlerin künyeleri

## Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı

**Orijinal İsmi:** The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover

### Filmin Afişi:



**Vizyon Tarihi:** 3 Ekim 1995

**Süre:** 98dk

**Tür:** Dram, Korku, Romantik, Suç

**Yönetmen:** Peter Greenaway

**Senarist:** Peter Greenaway

**Yapımı:** 1989 - Fransa, Hollanda, İngiltere

**Üç Renk: Mavi**

**Orijinal İsmi:** Three Colours: Blue

**Filmin Afışı:**



**Vizyon Tarihi:** 8 Eylül 1993

**Süre:** 98dk

**Tür:** Dram, Gizem, Müzikal, Romantik

**Yönetmen:** Krzysztof Kieślowski

**Senarist:** Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

**Yapımı:** 1993 - Fransa, İsviçre, Polonya



## Sil Baştan

**Orijinal İsmi:** Eternal Sunshine of the Spotless Mind

## Filmin Afişi:



**Vizyon Tarihi:** 26 Mayıs 2006

**Süre:** 108dk

**Tür:** Bilim Kurgu, Dram, Romantik

**Yönetmen:** Michel Gondry

**Senarist:** Michel Gondry, Charlie Kaufman, Pierre Bismuth

**Yapımı:** 2004 - ABD

**Nefret**

**Orijinal İsmi:** Le Mpris

**Filmin Afifi:**



**Süre:** 102dk

**Tür:** Dram

**Yönetmen:** Jean-Luc Godard

**Senarist:** Jean-Luc Godard

**Yapımı:** 1963 - Fransa, İtalya

## Mavi En Sıcak Renktir

**Orijinal İsmi:** La vie d'Adèle

**Filmin Afışı:**



**Vizyon Tarihi:** 8 Kasım 2013

**Süre:** 179dk

**Tür:** Dram, Romantik, Erotik

**Yönetmen:** Abdellatif Kechiche

**Senarist:** Abdellatif Kechiche, Julie Maroh

**Yapımı:** 2013 - Fransa



## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Koca Şerafettin Eray  
Uyruğu : T.C.  
Doğum tarihi ve yeri : 02.08.1989 - Ankara  
Medeni hali : Bekâr  
Telefon : 0533 462 66 28  
e-mail : xraykoca@gmail.com



### Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü/ Medya Tasarımı	Devam ediyor
Lisans	Başkent Üniversitesi / İletişim Fakültesi Radyo, Sinema, Tv	2013
Lise	75.Yıl Anadolu Lisesi	2006

### İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2013-Halen	Xray Medya	Tasarımcı, Yönetmen, İletişim Danışmanı
2015-2018	NY Production	İletişim Koordinatörü

### Yabancı Dil

İngilizce

### Yayımlar

Koca, Ş. E. (2019). Sinemada Anlam Yaratma Sürecinde Rengin Metaforik Kullanımı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (23), 223-239.

## **Hobiler**

Sinemaya ve tiyatroya gitmek, doğa yürüyüşü yapmak, seyahate çıkmak, masa tenisi, basketbol.





*GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..*

