

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

SİNEMATOGRAFİK GÖRÜNTÜNÜN OLUŞUMUNDA
AYDINLATMA EKİPMANLARININ KULLANIMI

İbrahim AYBEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Dr. Murat AYTAŞ

Konya – 2022

ÖNSÖZ

Bu çalışma, sinema filmlerindeki aydınlatma tasarımı ile kullanılan teknik malzemenin kurulumu, bunların dramatik anlatıyla olan ilişkisi ve plastik sanatlar içerisindeki biçimsel çalışmaların sinemayla ortak payda oluşturup/oluşturamadıklarını ortaya koymaktadır. Işık ögesinin gelişimini ve değişimini gözlemleyebilmek için ışığa karşı var olan yaklaşımlara ilkel sanattan başlayarak incelemeler yapılmıştır. Sinemanın yapı taşı olarak nitelendirilen ışık ögesi sinemanın ilk yıllarından günümüze kadar gelen en önemli biçim aracıdır. Sinemanın biçimsel alt yapısına yer veren ışık olgusu ve elamanları üzerinde yapılan araştırmalar, ışığın biçimsel içeriğiyle ilgilenip teknik boylamını dışarda tutmuşlardır. Bu çalışma ise sinemada biçimsel ifade şekli olan ışık olgusu ve elamanlarının neler olduğunu, sinemada nasıl kullanıldığını, bunların dramatik aydınlatma ile olan ilişkisi ve devam eden süreç içerisinde hangi sanat dalları ile benzer hafızaya sahip olduğunu ortaya koyarak literatüre yeni bilgiler sunması açısından oldukça önemlidir.

Bu çalışmanın oluşumundan birçok insanın emeği ve desteği vardır. En başta; verdiğim her kararda, attığım her adımda bana güvenen ve desteklerini benden hiçbir şekilde esirgemeyen sevgili annem, babam ve kardeşime çok teşekkür ederim. Bu çalışma esnasında hangi gün, hangi saat olursa olsun bana geri dönüş sağlayan, bu çalışmanın en iyi şekilde sonlandırılmasını sağlayan tez danışmanım Doç. Dr. Murat Aytaş'a; desteğini her zaman hissettiğim hocam Prof. Dr. Aytekin Can'a; zamanlarını benden hiç esirgemeyen gerektiğin hem arkadaş hem de hocalarım olan değerli Doç. Dr. Mehmet Sefa Doğru ve Doç. Dr. Evren Günevi Uslu'ya; bu çalışmanın yapılması için bana yol gösteren değerli arkadaşım Öğr. Gör. Mehmet Ali Sevimli' ye; desteklerini ve yardımlarını hiç esirgemeyen yol arkadaşlarım Eren Bektaş ve İsmail Özçelik, Selim Osman Övünç'e; tez yazım aşamasında yardımını esirgemeyen Kibriye Şahin'e ve burada ismini anmadığım bana destek olan dostlarıma, arkadaşlarıma ve hocalarıma çok teşekkür ederim.



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin

Adı Soyadı	İbrahim AYBEK
Numarası	194223001013
Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo Televizyon ve Sinema
Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐
Tez Danışmanı	Doç. Dr. Murat AYTAŞ
Tezin Adı	Sinematografik Görüntünün Oluşumunda Aydınlatma Ekipmanlarının Kullanımı

ÖZET

Işık olgusu; insanoğlunun var oluşundan bu yana varlığını fiziksel olarak olgusal bilgilerle ortaya koyan bir gerçekliktir. Sinema ise mevcudiyetini ışığın fiziksel olarak varoluşuna dayandırır. Dolayısıyla sinemanın olmazsa olmazı olan fiziksel ışık ele alınırken aydınlatma araçlarının nasıl ve hangi bağlamda kullanıldığı büyük bir öneme sahiptir. Bu çalışma sinema sanatındaki ışık olgusu ve bu araçların film evreni içerisinde nasıl bir biçimsel nitelik kazandığı sorusundan hareketle ortaya konulmuştur. Örneklem olarak belirlenen Akademi ödülleri son on yıl içerisinde sinematografi dalında ödül alan veya aday gösterilen üç film aydınlatma estetiği, göstergebilimsel analiz ve sahnelerde yer verilen aydınlatma cihazlarının amaçları üzerinden incelenmiştir. Akademi ödülleri son on yıl içerisinde sinematografi dalında ödül alan veya aday gösterilen bu üç film; filmin öyküsü, aydınlatma estetiği, göstergebilimsel aydınlatma analizi ve aydınlatma tasarımı ayrıntılı bir şekilde incelenmesi yapılmıştır. Bu incelemelerin sonucunda Akademi ödülleri son on yıl içerisinde sinematografi dalında ödül alan filmlerin ışık ögesini etkin bir biçim aracı olarak kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinematografi, Aydınlatma Ekipmanları, Aydınlatma Tasarımı, Dramatik Aydınlatma.



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin

Adı Soyadı	İbrahim AYBEK
Numarası	194223001013
Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo Televizyon ve Sinema
Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐
Tez Danışmanı	Doç. Dr. Murat AYTAŞ
Tezin Adı	Use of Lighting Equipment in the Cinematographic Image

ABSTRACT

Light phenomenon; It is a reality that human beings have revealed their physical existence with factual information since their existence. The existence of the art of cinema, on the other hand, bases its light on its physical existence. When dealing with physical light, which is also extremely important for cinema, how and in what context the lighting tools are used is of great importance. In this study, based on the question of how the phenomenon of light in the art of cinema and its tools acquire a formal quality in the film universe, three films that were awarded or nominated in the field of cinematography in the academy awards determined as the sample in the last ten years are aimed to determine the lighting aesthetics, semiotics and lighting devices in the scenes in terms of their purposes has worked. His three films, which received awards at the Academy Awards, were analyzed in detail, including the story of the film, the lighting aesthetics, the semiotic lighting and the lighting design. As a result of these examinations, it has been concluded that the films that received awards in the cinematography category at the academy awards see the light element as an effective form tool.

Keywords: Cinematography, Lighting Equipment, Lighting Design, Dramatic Lighting.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
GÖRSELLER LİSTESİ	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiii
TABLolar LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT TARİHİNDE IŞIK KULLANIMI

1.1. ERKEN DÖNEM SANATTA IŞIK VE GÖLGENİN ETKİSİ	3
1.1.1. İlkel Sanat	3
1.1.2. Mısır Sanatı	5
1.1.3. Yunan Sanatı	6
1.1.4. Roma ve Bizans Sanatı	9
1.2. RÖNESANS DÖNEM SANATINDA IŞIK.....	14
1.2.1. Erken Dönem Rönesans	14
1.2.2. Rönesans'ın Yükselme Dönemi	19
1.3. BAROK DÖNEM SANATINDA IŞIK.....	22
1.4. YENİ KLASİSİZM (NEO-KLASİSİZM) VE ROMANTİZMDE IŞIK	27
1.5. MODERN SANATTA IŞIK.....	30

1.5.1. Empresyonizm.....	30
1.5.2. Dışavurumculuk ve Soyut Sanat	36
1.5.3. Fovizm.....	39
1.5.4. Kübizm	40
1.5.5. Fütürizm	41
1.5.6. Konstrüktivizm	42
1.5.7. Op-Art.....	43
1.5.8. Sürrealizm.....	44

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMA'DA TEKNİK VE DRAMATİK BİR ÖĞE OLARAK

AYDINLATMA

2.1. IŞIKLANDIRMANIN İLKELERİ.....	46
2.2. IŞIKLANDIRMANIN TEMEL BİLGİLERİ	49
2.2.1. Işığın Niteliği.....	49
2.2.2. Sert Işık.....	50
2.2.3. Yumuşak Işık.....	51
2.2.4. Konuya Göre Yön.....	52
2.2.5. Yükseklik.....	52
2.2.6. Parçalı Aydınlatma	53
2.2.7. Yönlü/ Ortamsal	53
2.2.8. Hareket	53
2.2.9. Doku	53

2.3. RESİM SANATINDAN SİNEMAYA AKTARILAN AYDINLATMA TÜRLERİ.....	54
2.3.1. Chiaroscuro Aydınlatması.....	54
2.3.2. Rembrandt Aydınlatması.....	55
2.3.3. Cameo Aydınlatması	55
2.3.4. Siluet Aydınlatma.....	56
2.4. AYDINLATMANIN DRAMATİK ÖGE OLARAK KULLANIMI	57
2.4.1. Nesnel Aydınlatma	57
2.4.2. Öznel Aydınlatma.....	57
2.4.3. Psikolojik Aydınlatma	58
2.4.4. Önden Aydınlatma.....	58
2.4.5. Arkadan Aydınlatma	58
2.4.6. Altan aydınlatma	59
2.4.7. Üsten Aydınlatma.....	59
2.4.8. Yanal Aydınlatma.....	59
2.5. TEMEL AYDINLATMA YÖNTEMLERİ.....	60
2.5.1. Anahtar Işık	60
2.5.2. Dolgu Işık	62
2.5.3. Arka Işık	63
2.5.4. Üç Nokta Aydınlatma.....	63
2.5.5. Fon Işığı.....	64
2.6. SİNEMADA KULLANILAN TEMEL AYDINLATMA EKİPMANLARI... 65	
2.6.1. Fresneller	66
2.6.1.1. Tungsten Fresneller.....	66
2.6.2. HMI Lambalar	70

2.6.3. Aıkağız Lambalar	75
2.6.4. Yumuşak Işık Kaynakları	79
2.6.5. Floresan Lambalar	81
2.6.6. Diğer Lamba eşitleri	85
2.6.7. Işık ölerler (Pozometreler)	91
2.6.7.1. Gelen Işıköler	91
2.6.7.2. Yansıyan Işık öler	93
2.6.7.3. Diğer Işık ölme Yöntemleri	94
2.6.7.3.1. Averaj ölüm	94
2.6.7.3.2. Siyahtan ve Beyazdan ölüm	94
2.6.7.3.3. Spot ölüm.....	94
2.6.7.3.4. Gri Kartla ölüm.....	95
2.6.8. Işık Kontrol Yöntemleri	95
2.6.8.1. Mekanik Kontrol.....	96
2.6.8.2. Filtre Yoluyla Kontrol.	98
2.6.8.3. Yansıtma Yoluyla Kontrol.....	100
2.6.8.4. Elektrik Yoluyla Kontrol	103
2.6.8.5. Işığı Engelleyerek Kontrol.....	103
2.6.9. Işık Filtreleri	110
2.6.9.1. Düzenleyici Filtreler	110
2.6.10. Aydınlatma Aparatları	111
2.6.11. Armatür Ayakları.....	118
2.7. SİNEMANIN IşIK OLGUSU VE ELEMANLARINA YAKLAşIMLAR ..	125
2.7.1. Avand-Garde Sinema	127
2.7.2. Hollywood Sineması	135

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANA AKIM SİNEMADA DRAMATİK BİR ÖĞE OLARAK AYDINLATMA TASARIMI

3.1. METODOLOJİ.....	150
3.1.1. Problem.....	150
3.1.2. Amaç.....	150
3.1.3. Önem	151
3.1.4. Varsayımlar	151
3.1.5. Sınırlılıklar.....	152
3.1.6. Evren ve Örneklem.....	152
3.1.7. Yöntem	153
3.2. BULGULAR VE YORUMLAR	154
3.2.1. <i>Ida</i> (2013)	154
3.2.1.1. Filmin Öyküsü	154
3.2.1.2. <i>Ida</i> Filminin Aydınlatma Estetiği Çözümlemesi	155
3.2.1.3. <i>Ida</i> Filminin Göstergebilimsel Aydınlatma ve Sinematografi Çözümlemesi	156
3.2.1.4. <i>Ida</i> Filminin Aydınlatma Tasarımı Çözümlemesi	164
3.2.2. <i>The Shape Of Water</i> (2017).....	171
3.2.2.1 Filmin Öyküsü	172
3.2.2.2. <i>The Shape Of Water</i> Filminin Aydınlatma Estetiği Çözümlemesi ..	173
3.2.2.3 <i>The Shape Of Water</i> Filminin Göstergebilimsel Aydınlatma ve Sinematografi Çözümleesi	174

3.2.2.4. <i>The Shape Of Water</i> Filminin Aydınlatma Tasarım Çözümlemesi .	183
3.2.3. <i>Blade Runner 2049</i> (2017)	188
3.2.3.1 Filmin Öyküsü	188
3.2.3.2. <i>Blade Runner 2049</i> Filminin Aydınlatma Estetiği Çözümlemesi ...	189
3.2.3.3. <i>Blade Runner 2049</i> Filminin Gösterbilimsel Aydınlatma ve Sinematografi Çözümlemesi.....	190
3.2.3.4. <i>Blade Runner 2049</i> Filminin Aydınlatma Tasarım Çözümlemesi...	198
SONUÇ	204
EKLER.....	210
EK 1: Analiz Edilen Filmlerin Künyesi	210
KAYNAKÇA.....	212

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Meryem’e Müjde.....	12
Görsel 2. Kutsal Üçlü.....	17
Görsel 3. Erminli Genç Kadın Portresi.....	20
Görsel 4. Nicolaes Ruts	26
Görsel 5. Çocuk İsa ve Simeon.....	26
Görsel 6. Horaslıların Yemin.....	29
Görsel 7. Marat’ın Ölümü.....	29
Görsel 8. İzlenim (Gün doğumu).....	33
Görsel 9. Fresnel Mercek.....	66
Görsel 10. Tungsten Fresnel Lamba Dış Kasa Bileşenleri	67
Görsel 11. HML Lambaların Dış Kasa Bileşenleri.....	71
Görsel 12. Kırmızı Kafa Lamba Dış Kasa Bileşenleri.....	76
Görsel 13. Quartz İki Binlik	77
Görsel 14. Par 64 Dış Kasa Bileşenleri.....	78
Görsel 15. Softbox Kutusu.....	80
Görsel 16. Uzay Lambaları	81
Görsel 17. Kino-Flo Lamba Bileşenleri.....	83
Görsel 18. Rengi Düzeltilmiş Ampuller	84
Görsel 19. Dedolighting Lamba Bileşenleri	85
Görsel 20. LED Panel	87
Görsel 21. Maxi-Brute	88
Görsel 22. Balon Lambalar	89
Görsel 23. Vinç Ucu Lambalar	90
Görsel 24. Özel Üretim Işık Kaynağı	90
Görsel 25. Spot-metre (Nokta Ölçüm).....	95
Görsel 26. 1000’lik Fresnel Armatür ve Çelik 07 Işık Ayağı.....	97
Görsel 27. Armatür İç Yapısı.....	98
Görsel 28. Difüzyon Filtre Kullanım Örneği.....	100
Görsel 29. Reflektör Çeşitleri	102
Görsel 30. Gobo Örnekleri.....	105
Görsel 31. Tel Kesiciler	106
Görsel 32. Tül Kullanımı	107
Görsel 33. Kuki	107
Görsel 34. Butterfly Kurulumu ve Bileşenleri.....	109
Görsel 35. Mandal.....	112
Görsel 36. Bum Sopası	113
Görsel 37. Oynar kafa.....	113
Görsel 38. Akrobat.....	114
Görsel 39. Clips	115
Görsel 40. Barakuda	115
Görsel 41. Bracket	116
Görsel 42. Vantuz	117

Görsel 43. Trombon	117
Görsel 44. Lamba Ayağı	118
Görsel 45. Sıfır Yedi Armatür Ayağı	120
Görsel 46. C-stant Lamba Ayağı	121
Görsel 47. Bodur Ayak	121
Görsel 48. A-100 Ayak	122
Görsel 49. Cırcır Ayak Gövde Bileşenleri	123
Görsel 50. Gladyatör Ayak Gövde Bileşenleri	124
Görsel 51. Fievre Cafe Sahnesi	129
Görsel 52. Parasite Salon Aydınlatma	132
Görsel 53. Ki-Woo	133
Görsel 54. Kim Ki-Taek	126
Görsel 55. Kim Ailesi	133
Görsel 56. Choong-Sook	126
Görsel 57. Nomadland Dış Mekân Aydınlatma	134
Görsel 58. Sunrise: A Song of Two Humans Kilise Sahnesi	138
Görsel 59. A Star Is Born Ev Sahnesi	139
Görsel 60. Black Narcissus İç Mekân Gece Aydınlatması	140
Görsel 61. The Bridge On The River Kwai İç Mekân Gündüz Aydınlatması	141
Görsel 62. Bonnie ve Clyde İç Mekân Gündüz Aydınlatması	142
Görsel 63. Close Encounters of the Third Kind İç Mekân Gece Aydınlatması	143
Görsel 64. Close Encounters of the Third Kind Dış Mekân Gece Aydınlatma	144
Görsel 65. The Last Emperor İç Mekân Gece Aydınlatma	145
Görsel 66. The Last Emperor Avlu Sahnesi	145
Görsel 67. The Last Emperor Hapishane Sahnesi	138
Görsel 68. Titanic Filminin Geminin Batış Şahnesi	146
Görsel 69. Titanic Filminin Kamera Arkası	139
Görsel 70. Titanic Gemisi Genel Plan Gece Sahnesi	147
Görsel 71. Titanic Gemisi Genel Plan Gece Sahnesi Kamera Arkası	147
Görsel 72. Neytiri ve Tommy	148
Görsel 73. Neyteri	141
Görsel 74. Tommy	148
Görsel 75. Dr. Grace Augustine	141
Görsel 76. Marat'ın Ölümü	155
Görsel 77. Wanda Ev Sahnesi	147
Görsel 78. 'Ida' Manastır 1	157
Görsel 79. 'Ida' Manastır 2	149
Görsel 80. 'Ida' Kilise 1	158
Görsel 81. 'Ida' Kilise 2	149
Görsel 82. 'Ida' Wanda Ev Sahnesi 1	159
Görsel 83. 'Ida' Wanda Ev Sahnesi 2	150
Görsel 84. Wanda ve Ida	161
Görsel 85. Wanda Yemek sahnesi	
Görsel 86. Wanda Ev Sahnesi	162

Görsel 87. Wanda Bar Sahnesi.....	152
Görsel 88. Wanda Mutfak Sahnesi	163
Görsel 89. Wanda İntihar Sahnesi.....	153
Görsel 90. Ida Bar Sahnesi	165
Görsel 91. Ida Mutfak Sahnesi	167
Görsel 92. Yemek Salonu Sahnesi.....	169
Görsel 93. Strickland Laboratuvar Sahnesi	173
Görsel 94. Köprü Kavşağı Kanvas.....	162
Görsel 95. Strickland Ofis Sahnesi	174
Görsel 96. Strickland Koridor Sahnesi.	163
Görsel 97. Strickland Mutfak Sahnesi	176
Görsel 98. Strickland Salon Sahnesi.....	164
Görsel 99. Elisa Ev Sahnesi	177
Görsel 100. Elisa Laboratuvar Sahnesi.	165
Görsel 101. Elisa ve Yaratığın Banyo Sahnesi 1	179
Görsel 102. Elisa ve Yaratığın Banyo sahnesi	166
Görsel 103. Zelda Asansör Sahnesi	180
Görsel 104. Giles Bayo sahnesi.	166
Görsel 105. Doktor Ev Sahnesi.....	182
Görsel 106. Doktor Otel Sahnesi.....	167
Görsel 107. Elisa Otobüs Sahnesi.....	183
Görsel 108. Richard Ofis Sahnesi.....	185
Görsel 109. Elisa ve Zelda Otopark Sahnesi	187
Görsel 110. Richard Koridor Sahnesi	187
Görsel 111. K'nin Arşiv Sahnesi	190
Görsel 112. Kentsel Uçuş.....	174
Görsel 113. Niander Wallace Ofis Sahnesi	191
Görsel 114. Dr. Ana Stelling Ofis Sahnesi.....	175
Görsel 115. Wallace Şirketi Koridor ve Ofis Sahneleri.....	193
Görsel 116. K'nin Ev ve Ofis Sahneleri	194
Görsel 117. K'nin Ev Dönüş ve Restoran Sahneleri	195
Görsel 118. K'nin Doğan Çocuk İçin Araştırma Yaptığı Sahneler	196
Görsel 119. Sapper Morton Ölüm Sahnesi	196
Görsel 120. Rick Deckard Ev Sahnesi.....	197
Görsel 121. K ve Richard'ın Anı Tasarım Merkezine Gelişi	198
Görsel 122. Wallace Şirketi Su Altı Ofisi Sahneleri	200
Görsel 123. K'nin Richard'ı Arama Sahnesi	201

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Kelvin Skalası.....	47
Şekil 2. Chiaroscuro Aydınlatması	54
Şekil 3. Rembrandt Aydınlatması	55

Şekil 4. Cameo Aydınlatma Şeması	56
Şekil 5. Siluet Aydınlatma Şeması	57
Şekil 6. Anahtar Işığın Yerleştirilmesi	61
Şekil 7. Anahtar Işığın Yüksekliği.....	61
Şekil 8. Dolgu Işığın Yerleştirilmesi	62
Şekil 9. Arka Işık Yerleştirilmesi	63
Şekil 10. Üç Nokta Aydınlatma Basit.....	64
Şekil 11. Üç Nokta Aydınlatma Karmaşık	64
Şekil 12. Fon Işığının Yerleştirilmesi	65
Şekil 13. Pozometre Değer Göstergesi ve Kullanımı	92
Şekil 14. Bayrak Flag ‘Zenci’, Flag Kullanımı	104
Şekil 15. Kuki Kullanım	107
Şekil 16. Butterfly Kullanımı.....	108
Şekil 17. Oynar Kafa Kullanımı	113
Şekil 18. Akrobat Kullanımı.....	114
Şekil 19. Bodur Ayak Kullanımı	121
Şekil 20. Ida Bar Sahnesi Aydınlatma Şeması	165
Şekil 21. Ida Mutfak Sahnesi Aydınlatma Şeması	167
Şekil 22. Yemek Salonu Sahnesi Aydınlatma Şeması.....	170
Şekil 23. Elisa Otobüs Sahnesi Aydınlatma Şeması.....	184
Şekil 24. Richard Ofis Sahnesi Aydınlatma Şeması.....	186
Şekil 25. Elisa ve Zelda Otopark Sahnesi Aydınlatma Tasarımı.....	187
Şekil 26. Richard Koridor Sahnesi Aydınlatma Tasarımı	187
Şekil 27. K ve Richard’ın Anı Tasarım Merkezine Gelişi Aydınlatma Tasarımı Düzenle	199
Şekil 28. Wallace Şirketi Su Altı Ofisi Aydınlatma Tasarımı	200
Şekil 29. K’nin Richard’ı Arama Sahnesi Aydınlatma Tasarımı	202

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1. Örnek Kelvin Dereceleri.....	48
Tablo 2. ND Filtre Stop Aralığı	99
Tablo 3. Ida’nın Manastırda İçerisinde Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi	157
Tablo 4. Ida’nın Kilise Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi.....	158
Tablo 5. Ida’nın Wanda’nın Evindeki Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi	159
Tablo 6. Wanda’nın Tekli Ve Yeğeni İdayla Olan Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi.....	161
Tablo 7. Wanda’nın Ev ve Bar Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi	162
Tablo 8. Wanda’nın Mutfak ve İntihar Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi	164
Tablo 9. . Strickland ofis ve Koridor Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi	175
Tablo 10. Strickland Ev Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi	176
Tablo 11. Elisa’nın Ev ve Laboratuvar Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi.....	178

Tablo 12. Elisa ve Doğaüstü Yaratığın Banyo Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi	179
Tablo 13. Zelda'nın Asansör ve Gilesin Banyo Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi.....	180
Tablo 14. Dr. Mr. Robert'in Ev ve Otel Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi	182
Tablo 15. Niander Wallace Ofis Sahnesi ve Dr. Ana Stellite Ofis Sahnesinin Göstergebilimsel Analizi	191
Tablo 16. Wallace Şirketi Koridor ve Ofis Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi	193
Tablo 17. K'nin Ev ve Ofis Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi	194
Tablo 18. K'nin Ev Dönüş ve Restoran Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi.....	195
Tablo 19. K'nin Doğan Çocuk İçin Araştırma Yaptığı Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi.....	196
Tablo 20. Sapper Morton Ölüm Sahnesinin Göstergebilimsel Analizi	197



GİRİŞ

Işık tıpkı hava, su ve toprak gibi insanın hayatını sürdürebilmesi için gereken temel öğelerden birisidir. İnsanın ve tüm canlıların yaşamını devam ettirebilmesi için ışığa gereksinimi vardır. Canlıların kendilerini görsel olarak algılamalarına, mekâna ve zamana uyum sağlamalarına, zaruri ihtiyaçlarına ulaşmalarına, yabani hayatta kendilerini korumalarına ve birçok konuda varlıklarını sürdürebilmelerine yarayan en önemli unsurlardan birisidir ışık.

Sanatın hizmet ettiği amaçlara ne kadar çok yaklaşmak istersek tarih boyunca o kadar eskiye gitmemiz gerekmektedir. Bu eskiye dönük bakış sağlanmadığı sürece geçmişin sanatını anlamamız zorlaşacaktır. İnsanlık, ilk çağlardan bugüne kadar sanatının öyküsünü oluşturmada temel kaynak olan görme edimini ışık sayesinde elde etmiştir. Bu bağlamda insanların sanatsal ürün ortaya koymaları için dikkat etmeleri gereken konulardan birisi de ışığı algılamaları ve sanatsal eğilimlerinde buna yer vermeleridir. Modern sanatın başlangıcına kadar sanatçı kendinden önce üretilmiş eserlerden öykünme sağlayarak ışığa biçimsel ifadesinde yer vermiştir. Modern sanatla birlikte sanatçı ışığa bakış açısını değiştirmiş ve kendinden önce oluşan ışık izlenimlerine dışavurumculuk akımında olduğu gibi farklı pencerelerden bakmıştır. Modern sanatla birlikte değişime uğrayan ışık ögesine karşı yaklaşımlarda en belirleyici faktör dışavurumculuk akımında olduğu gibi her biçimsel ifadenin bir dışavurum olduğunu savunan düşünsel değişim değildir. Sanatta ışığın kullanımına yönelik farklı bakış açılarının oluşmasını etkileyen en önemli etkenlerden biri de sinema sanatının ortaya çıkışıdır. İlk ortaya çıkışıyla plastik sanatlardan öykünme sağlayarak biçimsel ifadesini oluşturan sinema sanatı, teknolojinin gelişmesiyle de kendine özgü sanatsal formuna kavuşmuştur. Sinema sanatında gelişen ve değişen ışık olgusunu irdeleme gayesinde olan bu çalışma sinemanın var oluşunu sağlayan unsurlardan birisi olan ışık kavramının önemini vurgulamaktadır.

Bu bilgiler bağlamında, çalışmanın birinci bölümünde; ‘Işık kavramı, tarihi bağlamı içerisinde ne tür değerlendirmelere tabi tutulmuştur?’, ‘Sosyo-kültürel etkiler ve teknolojinin gelişimi ile birlikte ışık ögesinin kazanmış olduğu kimlik nasıl bir içeriğe sahip olmuştur?’, ‘Işık, sinema sanatını biçim yönünden etkilemiş midir?’ sorularına cevap bulmak için ilk sanatsal eylemi sağlayan ilkel insanın ışığı ele alış

şeklinden başlayarak düşünce dünyasında herhangi bir sınırlamaya tabi olmayan modern insanın ışığı ele alış şekillerine kadar incelenmiştir.

İkinci bölümde; sinemada teknik ve dramatik bir öge olan ışığı açıklamak için ışıklandırmanın temel ilkelerine, bilinmesi gereken temel noktalara, resim sanatından sinema sanatına aktarılan aydınlatma türlerine, dramatik bir öge olarak ışığın nasıl kullanıldığına, temel aydınlatma yöntemlerine ve sinemada kullanılan temel aydınlatma malzemelerine değinilmiştir. Bu bilgilerin dışında yine bu bölümde sinemadaki ışık ögesinin ele alınış biçimleri avant-garde sinema ve Hollywood sineması perspektifinde incelenmiştir. Kapsamı genişletmek ve bütünleyici yorumlarda bulunabilmek açısından yine bu bölümde Akademi ödüllerinde en iyi film ödülüne layık görülen ve avant-garde sinemanın biçimsel özelliklerine sahip olan *Parazite* (2019) ve *Nomadland* (2020) filmlerinin ışık kullanımları incelenmiştir. Ayrıca, karşılaştırmalı bir gözlem oluşturmak ve ana akımdan örnekler vermek adına Akademi ödüllerinde sinematografi dalında 1927-2009 yılları arasında en iyi film ödülü alan on filmin ışık ögesini kullanım şekilleri incelenmiştir.

Üçüncü bölümde ise çalışmanın örneklemini oluşturan ve Akademi ödüllerinde sinematografi dalında ödül alan veya aday gösterilen filmlerden *Ida* (2013), *The Shape of Water* (2017) ve *Blade Runner 2049* (2017) filmleri incelenmiştir. Birinci ve ikinci bölümlerde literatür taraması ile kavramsal çerçevesi oluşturulan çalışmada yer alan referanslar dikkate alınarak, sinemada bir anlatı aracı olarak işlev gören ışık ögesi aydınlatma estetiği, göstergebilimsel ifadeler, aydınlatma tasarımı ve aydınlatma tasarımında kullanılan teknik malzeme kurulumu üzerinden analiz edilmiştir.

Örneklem olarak seçilen filmlerin Akademi ödüllerinde sinematografi alanında ödül alan veya bu alanda aday gösterilen filmlerden seçilmesinin dört nedeni vardır: Bunlardan birincisi; Akademi ödüllerinde sinematografi dalında ödül alan veya aday gösterilen filmlerin sinemanın güncel teknolojisine yer vermeleridir. İkincisi; aydınlatma tasarımı açısından değişken kompozisyonlar barındırmalarıdır. Üçüncüsü; filmlerin aydınlatma tasarımlarında kullanılan teknik malzemenin geniş bir ölçek oluşturmasıdır. Dördüncüsü; filmlerin biçimsel yaklaşımları ile tarihsel bir izdüşüm oluşturmaları ve aydınlatmanın dramatik anlatıyla olan ilişkisini açıklayan örnekler sunmalarıdır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT TARİHİNDE IŞIK KULLANIMI

1.1. ERKEN DÖNEM SANATTA IŞIK VE GÖLGENİN ETKİSİ

1.1.1. İlkel Sanat

İlkel kelimesi kavramsal olarak birkaç farklı anlamda yorumlanabilir. Bu sözcük ilk kez bir terim olarak 19. yüzyılda sanat tarihi bağlamında Fransa’da kullanılmıştır. İlkel sözcüğü sanatçılar tarafından Roma ve Bizans sanatını ifade etmek için kullanılırken ilerleyen dönemlerde kavramın çerçevesi daha da genişletilip Batı sanatının dışında kalan eserler için de kullanılmaya başlanmıştır (Aktaran, İşler: 2004, 56). Buradaki ilkel sözcüğü o dönemde yaşayan sanatçıların zanaatlarının ve bilgilerinin ilkel olduğunu belirtmek için kullanılmamıştır. Bu durum, o dönemin sanatçılarının bizden farklı bir zeminde oluşturdukları zanaat ve bilgilerinin var olan koşullarda toplum yapısının düşünce dinamikleri içerisindeki düzeylerini de ifade etmez. İlkel sözcüğü ile bu kişilerin düşünce yapılarındaki değişikliklere işaret etmektedir (Gombrich, 1997: 45).

İlkel dönemde sanatçının konumu toplumdan topluma değişiklik gösterir. Bu değişiklik, sanatçının yaptığı işe ve toplumsal kültürü oluşturan öğelere göre şekillenir. Dolayısıyla sanatçının üretmiş olduğu sanat eserine yönelik toplumsal bakış bu doğrultuda değişir. Toplumlarda sanatçı dini öğretiyi yerine getiren biri olarak görülüyorsa eğer toplumsal statüde önemli bir yere sahiptir. İlkel toplumlarda sanatçılığın aktarımı babadan oğula geçecek şekilde ya da usta çırak ilişkisi ekseninde gerçekleştirilir. Bu doğrultuda, sanatçının istenen geleneksel tutum ve davranışların dışına çıkmasına izin verilmez. Dolayısıyla sanatçı edinimleri açısından var olan biçimlerin tekrarına düşer (Ergür, 1995: 15-16).

Esasen ışık ve gölge kullanımı için ilkel sanatlarda pek fazla söylenilebilecek bir şey yoktur. Ancak, daha sonra ortaya çıkacak olan dönem sanatlarına etkileri bağlamında değerlendirildiğinde; insanın içinde bulunduğu dünyayı görüntülemesi ve sanatçıyı en çok etkileyen unsurlardan olan derinlik ve yansımaları üretimlerine aktarmaları bakımından önemlidir. Resim ve heykel sanatlarında nesne, mekân içinde sağlanması gereken hacim ve derinlik açısından perspektif, ışık ve gölge elemanlarına

ihtiyaç duyar. Bu nedenle ilkel dönem sanatçılarının en büyük problemi objeye hacim verme uğraşısıdır. İnsanlık Eski Çağlarda ve Paleolitik Çağlarda figürün gerçekliğini önemsemez ve dolayısıyla duvarlara resmettikleri çizgisel figürlerde ışık ve gölgenin etkisi varlığını gösteremez. Daha sonraki dönemlerde ise sanatçıların çalışmalarında derinlik ve hacim bulma çabaları ortaya çıkar. Neolitik Çağ, insanlık için avcı toplayıcılıktan yarı göçebe bir toplum yapısına geçişin sağlandığı bir dönemdir. Bu dönemde yaşamış olan Megalitler ilk anıtsal heykel örneklerini üretmiş ve dolayısıyla insanlığın oluşturmuş olduğu ilk yapay hacimli eserlerde ışık ve gölgeye önem vermişlerdir. Coğrafi bakımdan İngiltere ile İtalya arasında bir yerde yaşadıkları bilinen Megalitler aynı zamanda Avrupa heykelticiliğinin de ilk örneklerini sunmuşlardır (Karavit, 2006: 41-42).

“İlk Tanrı sembolleri, anikonik denem tasvirler, isterse onlar odun veya taştan yapılmış olsunlar sadece geometrik biçimlerdirler ve birkaç basit tipe indirgenebilirler. İlk tanrı sembolleri demek oluyor ki, hayata hiçbir yaklaşıma göstermeyen salt soyutlamalardır (Worringer 1985: 90).”

İlkel sanatçının figür karşısındaki salt yorumlamaları her ne kadar basit geometrik biçimlerden oluşmuş olsa da sanatın öyküsü için bu yaklaşımların önemli bir yeri vardır. Çünkü insanoğlunun figür karşısındaki duyarlı yaklaşımları sanatın ve sanatçının gelişmesine olanak sağlamıştır. Ancak, ilkel dönemde sanatçının konumunun toplumsal statü tarafından belirlenmesi sanatsal yönelimlerde sınırlılıklar yaşanmasına yol açmıştır. Dolayısıyla sanatçı çevresel yönlendirmeler neticesinde estetiğini oluşturmuştur. Işığın sanatsal aktarımı sırasındaki gelişimi sınırlı kalsa da daha sonraki dönemlerde ışıktaki bu düzensizlik dikkat çekecektir. Çünkü üretimde bulunan kişi ışığı figür üzerinde doğru kullandığında eserin hissi değerinin arttığını gözlemleyecektir. Sinemanın ilk yıllarında ışığın kullanım biçimi de bir bakımdan ilkel dönemdeki kullanıma benzerlik göstermektedir. Bunun nedeni ise sinemanın ilk yıllarında ışığın kullanılmasındaki tek amacın yalnızca nesneyi görünür kılmaya yönelik bir çaba olmasıdır.

1.1.2. Mısır Sanatı

Eski dönem Mısır sanatçıları eserlerini oluştururken olayları sadece dış görünüşleriyle yansıtır önemli yönlerini gizli tutmuşlardır. Bu yaklaşımın temel nedeni toplum hayatındaki dini öğretilerin belirgin özelliklerinden kaynaklanır. Mısırlılar ölümden sonraki hayata inandıkları için mumyaladıkları kişilerin yanlarına değerli eşyalarını koyarlar ve kişinin toplumsal statüdeki yeri bakımından büyük mezarlar inşa ederlerdi. Dinin egemen olduğu toplumsal hayat sanatı ve sanatçıyı bu tutum çerçevesinde hem özgür bırakmış hem de aynı tutumların devamlılığı konusunda sınırlamıştır. Çağdaş uygarlıklar göz önünde bulundurulduğunda Mısır sanatı bu yönüyle sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir (Sadıkoğlu, 2007: 57).

Eski Mısır'daki bu toplumsal yaşayışta sanatçı önemli bir yere sahiptir. Genelde sanatçılar krala, firavuna veya din adamlarına yakın devlet memuru konumundaki insanlardan oluşmuş fakat bu sanatçıların yüksek statü sahibi olmaları toplum ile aralarındaki bağı koparmamıştır. Mısır kültüründe 'Sanat, toplum içindir' anlayışı ile hareket edilmiştir (Najovits, 2003: 216-219). Mısır sanatında sanatçının görevi, ele alınan doğa ve insan figürlerini rastgele veya akılda kalan izlenimler ile değil her unsurun açık ve anlaşılır bir şekilde ve belirgin bir anlayışla resmedilmesi olmuştur. Her detay sanatçı için önemli bir unsurdur. Sanatçının estetik güzelliğe ulaşma gayreti bu aktarımı hangi doğrultuda yapacağıyla bağlantılı bir durumdur. Eski Mısır'da sanatçı olabilmek için eğitim çocukluk yıllarından başlar ve gelişir. Sanatçı, sanatını icra edebilmek için toplumsal öğretilerin tümüne hâkim olmalıdır. Örneğin gök tanrısı Horus'u doğan başlı olarak ya da tümüyle bir doğan şeklinde resmetmesi gerekir. Bütün bu ve buna benzer kurallar öğrenildikten sonra çiraklık dönemi bitmiş olur. Hiç kimse bu sanatçılardan özgün eserler ortaya koymalarını beklemez çünkü sanatçı öğretisini ne kadar doğru ve eksiksiz anlatırsa o kadar iyidir. Eski Mısır sanatının sanata ve sanatçıya dair bu yaklaşımı tarihsel olarak sanatın öyküsünde çok az değişime uğrar (Gombrich, 1997:60-65).

Eski Mısır resim sanatında sanatçının doğaya, din anlayışına ve insan anatomisine egemen diğer uygarlıkların üstünde olması bu sanatçıların üsluplarının aynı öğretiyi aktardığını ve bütün sanat eserlerinde bu üslubun izlerinin görüldüğünü ortaya koyar (Mutlu, 1977: 14).

Mısır sanatında ışık yakın dönem uygarlıklarında olduğu gibi sembolik olarak betimlenmiştir. Işık betimlemesi ‘ateş mızrağı’ ve bir Hitit dönemi simgesi olan ‘güneş kursu’¹ gibi simgesel ifadelerle sınırlı kalmıştır. Her ne kadar sanatçılar bu simgelerde siyah kontürler uygulamış olsalar da perspektif, yapılan sanat eserlerine yansıtılmamıştır. Bu yüzden bu dönem resim sanatında ışık ve gölgeyle alakalı izlenimlere pek rastlanılmaz (Karavit, 2006: 45).

Eski Mısır sanatının dünyaya sunduğu en büyük armağan resim ve heykelticilik alanlarında sanat tarihine önemli katkılarda bulunmuş olmalarıdır. Özellikle mezar odalarına çizilen duvar resimleri bu anlamda figürlere ve nesnelere nasıl bir üslupta yaklaştıklarıyla ilgili önemli bilgiler verir. Coğrafi olarak önemli bir konumda yer alan eski Mısır’ın bu sanatsal üslubunun izlerini Paleolitik Çağ’dan bu yana birçok toplumda görmekteyiz. Özellikle resim diline getirdikleri perspektif, görsele en doğru şekilde ulaşma çabaları Yunan sanatını da etkilemiş ve daha sonra da bütün Avrupa’ya yayılmıştır (Sadıkoğlu, 2007: 57).

Görüldüğü üzere eski Mısır’da sanat bir otorite çerçevesinde gelişmiş ve estetiğini otoriteye bağlı olarak muhafaza etmiştir. Eski Mısır, sanatını ilkel sanata göre daha fazla geliştirmiş ve değerli hale getirmiştir. Dönem sanatçıları estetik bakış açılarındaki sınırlılıklarla karşılaşsalar da gelişim göstermişlerdir. Işık, ilkel dönem eserlerine göre estetik ifade sınırlık çerçevesinde gelişim gösterse de sanatçı ışığa bakış açısında değişime yönelmiştir. Eski Mısır sanatı ışığı salt fiziksel bakış açısından çıkartıp manevi bir kimlik kazandırmış ve kutsiyet atfetmiştir. Bu da sanatçının eserinde ışığı ilk olarak sanatsal anlatı amacı güden bir araç olarak gördüğünü ortaya koyar.

1.1.3. Yunan Sanatı

Eski Yunan resim sanatından bugüne kadar hiçbir şey kalmamış gibidir. Eski Yunan resim sanatıyla alakalı araştırma yapılmak istendiğinde sadece çömlekler üzerine yapılmış olan resimler ortaya çıkar. Bu da alanla ilgili araştırmaları sınırlandırır. Bu durum eski Yunan toprakları üzerinde egemenlik sağlamış ilk

¹ “Güneş kursu, Hitit uygarlığı ve sanatının simgesi sayılan bir nesnedir. Güneşi simgeleyen dairesel biçimin etrafına yerleştirilmiş öğelerden oluşur (Wikipedia).”

toplulukların başlangıçta sanatlarının oldukça ilkel olduğunu gösterir (Conti, 1982: 54).

Yunan toplumunun resim sanatı hakkındaki bilgiler arkaik dönemdeki vazolar sayesinde incelenebilir durumdadır. Bu dönemde vazoların üzerindeki siyah figürler dikkat çeker. Siyah figür tekniğinin kullanımı yaklaşık olarak M.Ö. 530 senesine dayanır. Bu teknik orta arkaik dönemde yerini kırmızı figür tekniğine bırakır. Bu teknikler Pheidias² döneminden önceki devirlerde kullanılan malzeme ve üslup ile aynı şekilde devam etmiştir. Fakat bu dönemde çerçevenin içinde bulunan nesne ve objelerin doğru tasviri dikkat çeker. M.Ö. 4. ve 5. yüzyılda ise vazolara yapılan resimler bugünkü sanat seviyesinde değildir. Vazoların üstüne yapılan bu resim sanatı fonsuz, renksiz ve ışık-gölge tekniği kullanılmadan yalnızca çizgiler kullanılarak oluşturulan resimlerdir (Rumpf, 1961: 28-95).

Eski Yunan sanatı Platon'un düşünceleriyle evrilir. Platon'un düşüncelerine göre insanların yaşadığı evren gerçek evren değil sadece hayal evrenidir. Bu dünyadaki nesneler ve objeler asıl evrenin sadece yansıması durumundadır.³ Platon bu düşüncesiyle iki farklı durum ortaya koymuştur: bunlardan birincisi, yukardan gelen ışık mutluluk, bilgelik ve ruhani dünya ile iletişim kurulmasına neden olmuş, ikincisi ise içten gelen ışık ideaların ruhunun önemli olduğunu vurgulamıştır. Dolayısıyla insanın öz fikri düşüncesinin önemini vurgulamış olur (Haçerlioğlu, 2007: 79).

Helenistik dönem Grek sanatının dağılmasıyla ortaya çıkar. Tanrılara ibadet bu dönemde önemini kaybetmiştir. Yine bu dönemde, Avrupa'da M.S 13. Yy.'da görüldüğü gibi, saray kültürünün egemen olmasından dolayı sarayın etkisi altında sanat anlayışı gelişmiştir. Bunların yanı sıra Helenistik dönemde sanatçılar kendi kişiliklerine özgü eserler üretmeye başlamışlardır. Ayrıca özgün felsefi düşüncelerin

² "Klasik dönemin önemli heykeltıraşları arasında yer alan ve eserleri günümüze kadar ulaşan Phidias, figür karşısında idealize edilmiş bir gerçeklik oluşturarak eserleri ile döneminden farklı çalışmalar ortaya koymuştur. O dönemden kalma ve Phidas anlayışını benimseyen üretimleri ifade etmek için dönem sanatçıları tarafından kendi adı ile anılmaktadır (İnt. Kay. 45)."

³ "Platon'a göre ışık düşünce anlamına gelmektedir. İnsanlar bir mağaranın içindeki duvarın önünde zincirlenmişlerdir. Işığı görmüyorlardır çünkü ışığa sırtlarını çevirmişlerdir. Gerçekler insanların sırtlarıyla ışığın arasından duvara yansımaktadır. İnsanların gördükleri bütün şeyler, gerçeklerin kendileri değil duvara beliren gölgeleridir. Bu insanları omuzlarından tutup zorla ışığa çevirdiğimizde önce gözleri kamaşacak ve gerçeği göremeyeceklerdir. Ama sonra yavaş yavaş gözleri ışığa alıştıktan sonra gerçek sandıkları gölgelerin asıllarını, asıl gerçekleri görmeye başlayacaklardır (Haçerlioğlu, 2007: 79)."

de etkisiyle sanatçıların tapınaklara olan ilgileri azalmıştır. Bu dönemde şehir organizasyonlarını mümkün kılan kişiye özgü portrelerin yapılması, krallara uygun sarayların inşa edilmesi toplum için önemli olan bütün klasik duruşların artık bir öneminin kalmadığının işaretidir. Toplumsal olarak bu değişim sanatçıyı etkilediği gibi Yunanistan topraklarına yakın olan diğer uygarlıkları da etkilemiştir (Turani, 1997: 156).

Platon'un gerçeklik anlayışından sonra Aristoteles'in güzellik kavramına yönelik incelemesi de önemli bir odak noktası olmuştur. Aralarındaki fark; Platon'un idea dediğine Aristoteles özdeksel diyerek, yani Platon soyut bir bakış açısı ile bakarken Aristoteles kavrama biçimsel bir boyut kazandırarak Yunan sanatına farklı bir boyut getirmiştir (Karavit, 2006: 46).

Helenistik dönemin merkezi olan Atina coğrafi açıdan önemli bir ticaret noktasıdır. Coğrafi konumundan dolayı Yunan toplumu geçimini ticaretle sağlamıştır. Ticaretle uğraşan halkın refah düzeyinin artması, insanlara zaman anlamında imkânlar sunması, insanların kişisel görüş ve fikirlerinin artması sanatın ve sanatçıların gelişiminde önemli bir rol oynar. Helenistik dönemle birlikte gelişmeye başlayan farklı düşünsel eğilimler diğer toplumların yapısını etkilemiş ve bu yapılardan etkilenmiştir (Fleming, Honour, 2015: 116).

Görüldüğü üzere eski Yunan uygarlığı coğrafi etkenlerden dolayı toplumsal huzurun yüksek olduğu uygarlıklardandır. Huzurun ve ekonomik kalkınmanın yüksek olduğu Yunan uygarlığında fikri ve düşünsel dünya da gelişmiştir. Bu düşünsel dünya sanatı toplumsal olarak ayakta tutmanın yanı sıra kişiye yani sanatçıya da bağlı tutmuştur. Sanatçı bu tutumlar çerçevesinde özgünlük düşüncesi ile bütünleşmiştir. Dolayısıyla bu dönemin sanatı bireysel bir üsluba da tanıklık etmiştir. Sanatın ve sanatçının bireyleşmesi düşüncesinin Yunan sanatında görülmesinin yanında diğer dönemlerde ortaya çıkacak tutumları da etkilediği bilinmektedir. Yunan sanatında görüldüğü üzere ışık biçimsel kullanımda estetiğini kısıtlı oranda bir uç noktaya taşımış ancak belirgin biçimsel tavırlar yakalayamamıştır. Eski Mısır sanatından farklı olarak ışık, manevi anlatı yapısı içerisinden çıkartılıp bireysel sanat bağlamında oluşan değer yargılarına bürünmüştür. Işık olgusunun Yunan sanatıyla bir gelişim göstermesi

sanatın öyküsü için önemli bir adımdır ve izlenimi sürdürebilmemiz için Roma ve Bizans sanatlarında ışık kavramına değinmek bu bakımdan önemli bir husustur.

1.1.4. Roma ve Bizans Sanatı

Sanat tarihi kitaplarında Roma sanatıyla Helenistik dönem sanatı arasında bir etkileşim olduğu ve Roma sanatının Helenistik dönem sanatının devamı niteliğinde olduğu kabul edilen bir durumdur. Ancak Roma sanatının kendine özgü bir sanat anlayışı geliştirdiği de gözden kaçırılmamalıdır. Bu yüzden Roma sanatında kullanılan ışığın incelenebilmesi için bazı noktalarda bu dönemlerin ayrı düşünülmesi gerekir. Romalıların kendilerine ait bir sanat anlayışının olduğunu bu döneme ait resimlerde, eski Yunan sanatından farklı olarak, günlük hayattan sahnelerin yer almasından anlayabiliyoruz. Fakat figürlerin mitolojiye önemli oranda yer vermeleri bir etkileşimin olduğunu açıklayan bir örnektir.

Roma sanatında önemli bir yere sahip olan portreciliğin kökeni Etrüsk ve Aristocu Helenistik portrelerden gelmektedir. Ancak eski Yunan ve Roma portrelerini birbirinden ayıran unsur Roma portrelerinin gerçekçi ve daha detaycı bir yaklaşımla üretilmiş olmalarıdır. Ülküsel güzelliği önemsemeyen Roma sanatçısı, figürü gerçekçi bir şekilde aktarabilmek için yüz çizgilerini, alın kırışıklarını ve göz çevresinde oluşan hacimsel derinliği yakalamaya çalışmış ve bu gerçekçiliğe yaklaşma gayesi figür üzerindeki ışık ve gölgenin anlık değişimini gözlemlemesine olanak sağlamıştır⁴. Daha sonraki dönemlerde ışık ve gölgenin bir kompozisyon aracı olarak kullanılmasında Roma sanatının figüre bakışı etkili olmuştur (Karavit, 2006: 49-50).

Büyük Roma İmparatorluğunun ikiye bölünmesi ile Hristiyanlık köken olarak devamını sürdürdü ancak değerler ve bakış açıları belirli değişimler gösterdi. Bizans sanatı Roma sanatından yenedünya görüşü çerçevesinde uygun gördüklerini almış, inanişaya ters düşen putperest düşüncüyü terk etmiştir. Bu durum Bizans sanatını yeni bir oluşum içerisine sürüklemiştir (Turani, 1997: 189).

⁴ Roma sanatının bu yaklaşımı ilerleyen dönemlerde göreceğimiz izlenimciliğin temelini oluşturmuştur. Figürü olduğu gibi aktarma çabası gerçekçi yaklaşımın gerekçesidir. Bu bağlamda şunu diyebiliriz ki ışık fiziksel olarak kompozisyonlar içerisinde nesneyi belirginleştirme işlevi gören ara bir değişken olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Bizans resim sanatçılarının amacı imparatorluğu ve dini yüceltmektir. Bu yüzden sanatçılar üretmiş oldukları eserlere isim vermemişlerdir. Süslemelere önem veren Bizans resim sanatı ayrıca Hristiyanlığın temel öğretilerini aktaran sanat anlayışını zamanla bir araç haline dönmüştür. Roma İmparatorluğu'nun yıkılışı ile birlikte merkezini İstanbul olarak değiştiren Bizans resim sanatında yaygın olarak frenk ve mozaik tekniği benimsenmiştir. Resim çalışmaları dışında doğu eksenli minyatür çalışmaları olmuş ancak bunlar mozaik sanatı kadar etkisini gösterememiştir. Mozaik resimler ıslak sıvı içerisinde gömülerek renkli küp taşlar ile bir kompozisyon çerçevesinde oluşturulmuştur. Mozaikler hem dekoratif olarak hem de mimari yapının kemerlerini kaplamak amacı ile kullanılmıştır. Frenklerde ve duvarlara sıvı boyalarla yapılan resimlerde yer alan insan tasvirleri ve belirli nesneler derinlik verilmeden iki boyutlu olarak resmedilmiştir. Bizans erken dönem resim sanatının (M.S. 5-6 yy.) konusu ağırlıklı olarak Hristiyanlıktır (Ateş, 2014: 4-5).

Bizans resim sanatının gelişimini etkileyen bir diğer unsur ise 6. Yüzyıl'ın sonlarında yaşamış olan Papa Magnus'un düşünce yapısıdır. Magnus, kiliseye gelen halkın okuma yazma bilmediğini ve bu nedenle de Hristiyan öğretisinin tam olarak öğrenilemediği için unutulacağını düşünür. Bu durumu engellemek için resim sanatını bir araç olarak görür ve dini temaları kullanarak kilise duvarlarına resimler yapılmasının önünü açar. Bu yaklaşıma bazı kesimler karşı çıkarlar çünkü duvarlara çizilen resimlerin halkı putperestliğe iteceğine yönelik bir düşünce hakimdir.⁵ Bu nedenle, sanatçılar bu noktada özgür kalmalarına rağmen sınırlandırılmışlardır. Sanatın kilisede kullanımı ve Magnus'un düşünceleri tüm Avrupa'yı etkilemiştir (Gombrich, 1997: 135-137).

Magnus'un düşünceleri çerçevesinde resim sanatını kilisenin içerisinde eğitici bir öge olarak yer alma düşüncesi 7. ve 11. yüzyıllar arasında bir duraklama dönemine girmiştir. Duraklamanın en önemli nedeni ise toplumun sosyo-ekonomik yönden zayıflaması ve Bizans topraklarına Vikingler gibi barbar kavimlerin göç etmesidir. Bu etkenlerin dışında kilisenin dini her şeyden önce tutması, sanatın ve sanatçının

⁵ Bizans resminde sanat kitleleri yönlendirmek için kullanılan bir araç niteliğindedir. Dolayısıyla ifade edilen biçimin biçimselliği önemlidir. İlerleyen bölümlerde göreceğimiz sinema sanatı biçimini sinemaya ifadeye aktarırken bazı düşünce fikirler çerçevesinde ifadesini geliştirecektir. İfadeyi belirleyen belirli etkenlerden biri de sinemanın var oluşunu ortaya çıkaran ışık olacaktır.

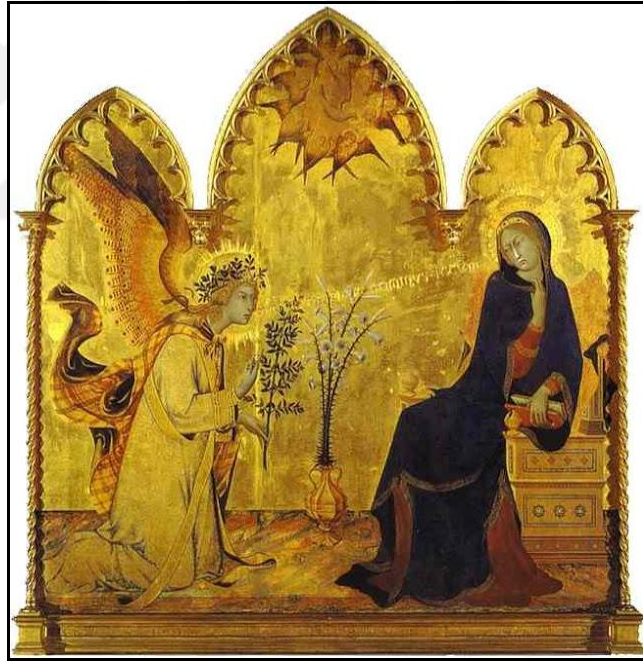
gelişmesini engelleyen bir başka unsur olmuştur. Vikingler ve Danimarkalılar işgal etmek için gittikleri bölgeleri tahribata uğrattıkları için Avrupa bu toplulukları barbar kavimler olarak adlandırmıştır. Barbar kavimlerin bu tutumu o dönemde sanatın gelişilmemesine neden olmanın yanı sıra o dönemdeki eserlerin incelenmesini de güçleştirir. Sanatseverler o dönemlerde yeni oluşumlar ortaya çıkarmaya çalışmışlar fakat hem kilise baskısı hem de kavimlerin tahribatı bu çabaları engellemiştir. Sanat tarihi kitapları bu dönemi yaşanan bu olaylardan dolayı ‘karanlık çağ’ olarak nitelendirmiştir (Karavit, 2006: 49).

Karanlık çağların etkisinden kurtulan sanat bir sonraki yükselişini Gotik sanatın ortaya çıkmasıyla yaşamıştır. Gotik sanat anlayışı ile birlikte Avrupa insanı sanatını yeniden şekillendirmeye başlamıştır. Gotik sanat 12. Yüzyıl’ın ortalarından başlayıp Rönesans Dönemine kadar etkisini sürdürmüştür. Gotik sanat varlığını genel olarak mimari alanda gösterir ki Gotik sanat denildiğinde ilk akla gelen sivri çatı yapılarıyla gökyüzüne uzanan katedral gibi büyük yapılardır. Katedrallerde gözlemlenen yuvarlak kemerden sivri kemere geçiş sanatçının üretmiş olduğu esere özgün düşüncesini aktarabildiğini gösterir çünkü kilise bu üretimi destekler durumdadır. Ancak egemen güç olan kilise, üretilmiş olan sanat eserinin kendi öğretisi bağlamında oluşmasını ister. Gotik sanatın mimarideki bu değişimi diğer sanat dallarını da etkilemiştir. Örneğin; katedrallerde yük dengesini sivri kemerlerin taşıması kilise pencerelerinin daha uzun ve büyük olmasına olanak sağlamış bu da camlara yapılan vitray sanatının kullanım alanını genişletmiştir. Pencerelerin uzun ve büyük olması içeri giren ışık miktarını arttırmış bu da hem mimarinin hem de duvarlara çizilen resimlerin sanatçıya perspektif yaratma olanağı sağlamıştır (Arda, Şahin, Büyükyol, 2013: 140).

Perspektif yalnızca iki boyutlu resme üçüncü boyutu eklemek için kullanılan bir araç değildir. Perspektif sanatın öyküsü için yeni bir görme biçimi oluşturur ve bu da sanatçının biçimlendirdiği formları resimsel mekân olarak tasarlamasına olanak sağlar. Perspektif dönem sanatçıları için önemli bir kaçış noktası olmuştur. Sanatçı perspektif ile anlatısında ne görüldüğünün yanı sıra nasıl görüldüğüne de önem vermeye başlamıştır (Panofsky, 2014: 18).

Gotik dönem sanatçıları görsel üretimlerinde ışık ögesini konuyu vurgulayan bir araç niteliğinde görmekteydiler. Ancak Gotik dönemden Rönesans dönemine geçiş sürecinde sanatçılar ışığı çalışmalarına derinlik kazandırmak, gözlemlenen atmosferin canlılığını ön plana çıkarmak ve üretimin gerçekçiliğini yansıtmak için bir araç olarak kullanmışlardır. Dolayısıyla bu tutumlar yeni optik kurallar ve ışık kullanımları ile ilgili yeni doğrular oluşturacaktır.⁶ Örneğin bu dönemde Simone Martini ve Lippo Memmi'in ele aldıkları 'Meryem'e Müjde' (Görsel 1) eserinde ışık kullanımı konuyu betimleyen simgesel bir tutum gösterir. Ancak Gotik sanat biçiminde yer alan gerçeklik ve canlılık hissini yansıtmak için el ve yüzlerde ışık ve gölge kullanımı dikkat çekicidir. Elde tutulan kitabın iç sayfalarına düşen gölge gerçekçiliği yansıtmak için kullanılmıştır (Karavit, 2006: 58).

Görsel 1.⁷ Meryem'e Müjde



Kaynak: (İnt. Kay. 1).

⁶ Gotik dönem fiziksel ışığın kullanımı açısından sanatın öyküsü için önemli bir sıçrama noktası oluşturmaktadır. Çünkü bu döneme kadar esteseze edilen sanat çalışmaları ışığın kullanımı açısından olgusal bilgilere ulaşamamıştır. Işığın fiziksel yapısının kompozisyon içerisine dahil edilmesi dönem sanatlarınca önemli görünse de ilerleyen bölümlerde inceleyeceğimiz gibi sinema sanatı için de önemli olduğu kanıtlanmış bilgiler ortaya çıkacaktır.

⁷ Görsel 1 Simone Martini ve Lippo Memmi, "Meryem'e Müjde" 1333 / The Annunciation

Gotik dönem sanatçıları kendi sanatlarının öyküsünü oluşturmak için yeni kaçış yolları bulsa da toplum üzerinde büyük bir etki oluşturan dini otorite sanatçıların bu yönelimini engelleyici bir niteliğe bürünmüştür. Daha önce belirtildiği gibi sanatçılar üretimleri üzerinde tam bir otorite sahibi değildirler.

Sanatçı üzerindeki baskı Rönesans Dönemi'nde azalmaya başlayacaktır. Ancak Avrupa'da 13. Yüzyıl'da başlayan veba salgını Avrupa nüfusunun üçte birinin azalmasına neden olmuş ve bu da gelişimi engelleyici bir unsur olarak görülmüştür (McClean, 2004: 262). Azalan nüfusla sanatçıların üretmiş oldukları birçok eser yarıda kalmıştır. Eserleri devam ettirecek ustaların yetişememesi sanatı ve sanatçıyı etkilemiştir. Veba salgınıyla azalan nüfus sanatçıyı etkilediği kadar dini otoritenin de gücünü yitirmesine, onu destekleyen siyasal destekçilerin ve karşıtlarının arasında bir mücadeleye neden olmuştur. Karmaşık bir bunalım içerisinde bulunan Bizans 1453 yılında İstanbul'un fethiyle merkezini kaybetmiş ve bu durum dağılmalarına neden olmuştur. O dönemde İstanbul'da yaşayan sanatçılar baskıcı bir otorite ile karşılaşacaklarını düşünmeleri nedeniyle İtalya'ya göç etmişlerdir (Roth, 2000: 422-423).

Bu döneme kadar insanoğlu sanatının öyküsünü oluştururken hep bir ideolojik baskı altında olmuş ve sanatını bir üst seviyeye çıkarmaya çalışmıştır ancak başarılı olamamıştır. Sanatçıların kullandıkları ışık ve gölgeye anlatıyı geliştirmeyecek simgesel bir araç olarak bakmaları ilkel dönemde, eski Mısırlılarda, eski Yunanlılarda ve Roma-Bizans döneminde etkili olmuş ve sanatlarında ışık kullanımının kendi öğretilerinin dışına çıkamadığı gözlenmiştir. Gombrich bu konuyu şöyle özetlemiştir: Müzisyenin bir düğünde çalması istendiğinde ondan bu düğün için yeni bir beste yapması beklenemez. Çalınması gereken eserler nelerse onları icra eder. Müzisyenlerin yorumu değişiklik gösterebilir ama bu müzisyenin yeni bir arayışta olduğunun göstergesi değildir. Sadece ustalığını ön plana çıkartmış olur (1997: 163). Sanatçının egemen ideolojiden kurtuluşu olarak gözlemlenen Rönesans, ışık olgusuna dair yaklaşımları ile yeni optik bir gözlem imkânı sunar. Dolayısıyla bu dönemin sanatına değinilmesi ayrı bir önem arz eder.

1.2. RÖNESANS DÖNEM SANATINDA IŞIK

1.2.1. Erken Dönem Rönesans

Rönesans, insanoğlunun sanatının öyküsünü oluşturmaları için önemli yenilikleri ve değişimleri içinde barındıran bir dönemdir. Bilim, felsefe ve kültür alanında çeşitli yeniliklere yol açması ve modern sanata giden yolda bir dönüm noktası olması bakımından sanat tarihçileri tarafından ‘yeniden doğuş’ dönemi olarak adlandırılır.

Tarih, insanoğlunun etkin üretiminin bir sonucu olan eserin gelişimini irdeler. Bu gelişme, insanoğlunun doğum ve ölüm arasındaki yaşam serüvenine benzemektedir. Ortaya konulan eserler dönemi içerisinde ne kadar kendine has özelliklere sahip olsalar da kendilerinden önceki neslin genetiğini içinde barındırırlar. Yeni Çağ ile sanattaki yeniden doğuş kavramı da sanatın gelişim süreci içerisinde tamamen eskiden ayrılarak farklı bir yere koyulmamalıdır. Avrupa tarihi için büyük bir öneme sahip olan bu değişim her şeyden önce tinsel bir değişimdir. Artık birey kendisini Orta Çağ’da başlayan skolastik düşünceden kurtarmak isteyecektir. Tanrıya ulaşma arzusunu kilise kontrolünde değil de kendi özgür iradesi çerçevesinde ve özgün bir biçimde anlatmak isteyecektir (İnalçık, 2011: 3-2).

Orta Çağ sanatı içerisinde tohumları atılan ve daha sonraki dönemlerde etkisini artırmış olan Rönesans’ın sanatsal ve kültürel alanda yarattığı değişimler birden ortaya çıkmamıştır. Bu oluşum sürecinde toplumun düşünce dinamiklerinin değişimi önemli rol oynar. Toplumsal yaşayışları, bilime ve yeniliğe karşı bakış açıları, düşünce sistemleri, estetik anlayışları ve insanı merkeze alan hümanist düşünce yapıları önemli bir etkiye sahiptir. Eski Yunan ve Roma uygarlıklarında olduğu gibi Rönesans döneminde de insanı merkeze alan görüş merkezileşmiş ve manevi dünyaya yönelik önem azalmıştır. Bu yaklaşım sanatçının kendini merkeze alarak içine yönelimini sağlamış ve sanatçı sanatsal aktarımlarındaki özgün üslubunu şekillendirmiştir. Hümanist düşünceyle merkezine insanı alan zihniyet insanın toplumsal bilincinin uyanmasına, düşünce sisteminin her alanda kendini göstermesine yol açmıştır (Şentürk, 2012: 42-43).

Rönesans’ın insanın düşünce yapısında yarattığı bu değişim kendine birçok disiplinde yer bulacaktır. Ancak formalist bir dünya görüşüne sahip olan Orta Çağ

sanat düşüncesinin yıkılışı belirgin bir biçimde resim alanında görülür. Daha çok sembolik bir anlatıya dayanan Orta Çağ resim sanatının yıkılmasına neden olan Rönesans resim sanatının realizm ile olan bağıdır. Kadını Meryem'in, çocuğu İsa'nın, evi ise İsa'nın doğumu sırasında bulunduğu ahırın temsil etmesi gibi sembolik anlatıya dayanan Orta Çağ resim sanatının gerçekliği olmadığı halde öyleymiş gibi görülen formları yerini realizme dayanan yeni optik görüntülere bırakacaktır. Bu yaklaşımla insan yaşadığı çevreyi tanıma ve doğayı inceleme olanağına sahip olacaktır (Turani, 1997: 332).

İtalyan şehir devletlerinde kilisenin ve aristokrasi sınıfının sanat okulları kurmuş olması ve üretim gösteren sanatçıları desteklemiş olması gelişimi destekleyen bir başka unsurdur. Özellikle 14. yüzyılda İtalya şehir devletlerinde kurulan Floransa Okulu ve Siena Okulu Rönesans'a geçiş evresinde önemli katkılarda bulunmuştur. Örneğin Floransa okulunun biçimci yaklaşımı insan figürünü gerçeğe en yakın şekilde aktarma kaygılarını yansıtmış ve değişimin habercisi olmuştur (Şentürk, 2012: 27-28).

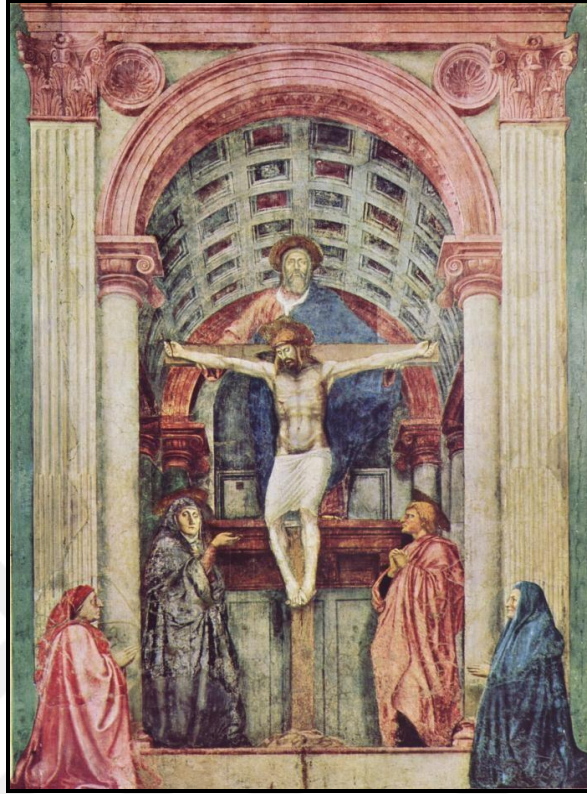
Rönesans'ın genellikle Floransa gibi İtalyan şehir devletleri ile anılmasının temel nedeni budur. Fakat Rönesans İtalya dışında da etkisini gösteren bir yenilik hareketidir. Kuzey Avrupa, İber Yarımadası, Güneydoğu Asya, Afrika gibi coğrafi bölgelerde ve İslam dünyasında da izleri görülmektedir. Fakat İtalya radikal bir değişim gösterirken bu bölgeler kendi toplumsal duruşunu, coğrafi yapısını, siyasi yaklaşımlarını muhafaza edecek şekilde Rönesans'ı farklı biçimlerde benimsemişlerdir (Brotton, 2012: 17).

Doğayı ve çevreyi incelemeye başlayan Rönesans sanatçıları 15. Yüzyıl'da bu düşüncelere paralel olarak kişisel özelliklerin aktarımında ve bireyselleşme çabalarında önemli bir yere sahip olmuştur. Bu yeni optik gözlem ile portre sanatı gelişime açık hale gelmiştir. İnsan anatomisini çözümlemeye çalışmaları ve insan fizyolojisini doğru aktarma çabaları Orta Çağ'ın putperest yaklaşımından kaynaklanan eski görüşleri yıkmıştır. Rönesans'la birlikte yeni bir optik gözlem biçimi oluşturarak nü (çıplak resim sanatı) gibi insan anatomisinin ön plana çıktığı çalışmalara ağırlık vermişlerdir. Orta Çağ'ın sembolik ifadeler taşıyan ve eğitici bir yanı olan resim sanatı Rönesans'ın portre sanatıyla birlikte etkisini yitirmiş ve bunun yerine gelişen şehir devletlerinin prenslerinin, yöneticilerinin ve üst aristokrat sınıfının resimlerine ağırlık

verilmiştir. Bu durum sanatın kilise hâkimiyetinden kurtulduğunun ve el değiştirdiğinin göstergesidir. Buna karşın sanatçının bu dönemde halk ile bağlantısı da zayıflamıştır. Çünkü Orta Çağ sanatı dini otoritenin etkisi altında olduğu için herkesin sanatla ilgilenmesi gibi bir durum söz olmuştur. Rönesans ile birlikte sanat artık dini anlatıyla arasına mesafe koymuş ve sanatçı halktan uzaklaşmıştır. Bu durum belirli bir disipline özel, entelektüel bir sanatçı zümrenin oluşmasına zemin hazırlamıştır (Turani, 1997: 334-335).

Rönesans düşüncesinin güçlenebilmesi için bu dönemde birçok sanatçı değişimi destekler nitelikte üretimler ortaya koymuştur. Yenilikçi yaklaşımın Giotto ile başladığı kabul edilse de aynı dönem sanatçılarından Massaccio'nun da yeni anlayışı destekleyen çalışmalar ortaya koyduğu bilinmektedir. Rölyefli çalışmaları, sanatçının doğayı, insanı inceleyiş çerçevesi ve sanatını ifade ediş biçimi dönem sanatına katkıda bulunmuştur. Sanatçının nesnelerin kitle ve yoğunluklarını birbirini tamamlayıcı bir şekilde kullanımı, ışığa belirli bir kaynaktan geliyormuşçasına yer vermesi, perspektif ve ışık kullanımı dönem sanatçılarına yeni bir optik gözlem kaynağı oluşturmuştur (Kınay, 1993: 28). Massaccio'un matematik alanındaki çalışmaları ışığı kullanımında yeni bir derinlik sağlamış ve Floransa'nın gotik resim sanatına boyut kazandırmıştır. Orta Çağ'dakinden farklı olarak Massaccio, kapanık ve gölge oluşturmayan basit figürlerin yerine açık-koyu gölgelerin oluşturduğu yuvarlak ve sağlam figürler kullanmıştır. Massaccio'un bu tutumuyla Gotik sanatındaki gerçekçilik anlayışı değişmiştir (Karavit, 2006: 62). Bu yaklaşımlar çerçevesinde sanatçının 1427 yılında üretmiş olduğu "Kutsal Üçlü" (Görsel 2) adlı çalışma dönem sanatının anlaşılması için önemli bir niteliğe sahiptir.

Görsel 2.⁸ Kutsal Üçlü



Kaynak: (İnt. Kay. 2).

Massaccio' un izlerini taşıyan bu eser Rönesans'ın erken döneminde resim sanatı açısından öncü bir nitelik görmüştür. Resim 1427 yılında Danimarka Kilisesinin sol koridorunda bulunur. 16. Yüzyıl'da kilisenin yeni düşüncelerle biçimlenmesi sonucu üstü kapatılan çalışmanın ilerleyen dönemlerde önemi tekrardan anlaşılmıştır. Kutsal Üçlü çalışmasının önemi, Hristiyan sembolizminin yeniden oluşturularak modern ve bilimsel anlatımla yeni bir form oluşturmaktır. Böylece insanoğlu ile tanrı arasındaki ilişkiyi biçimle göstererek Gotik dönem sembolik anlatısını matematiksel bir yapı içinde bir ifade sanatına dönüştürmüştür (Labno, 2008: 16).

Resim tek bir perspektif bakış açısından değil birçok orantısal ve geometrik noktadan hareketle oluşur. Örneğin, gördüğümüz tanrı konumundaki kişi resmi ikiye bölerken resimde dik duran haç ise dikey dikdörtgeni ikiye böler. Ayrıca açılan kollar iki sütununun perspektifini şekillendirir. Kilisenin içindeki ilk konumunda iki tane

⁸ Görsel 2. Massaccio "Kutsal üçlü" (6,67 X 3,17) 1428, Santa Mario Novalla Kilisesi, Floransa, İtalya

doğal ışık yansıması bulunur. Ancak sonradan yerinin değişimi ile ışık kullanımının etkisi azalmıştır. Yeri değişmeden önceki konumunda yuvarlak pencerelerden resme yansıyan ışıklarla Massccio'un fresk kullandığı renkleri ve tonlamaları destekleyici bir niteliktedir. Ressamın eserinin mimari yapı içerisindeki konumunu ışığa göre ayarlaması figür ve objelerin biçimlerinin algılanmasını sağlamıştır. Uygulamadaki bu yaklaşım ise freskte yer verilen konunun aktarımını insan vücudunda sembolize edilmiş kutsal bedenlerin dışına çıkararak kullanılan yeni tekniklerle bir bütünselliğe kavuşturmuştur (Labno, 2008: 16).

Rönesans'ın erken döneminde bazı sanatçılar bu yeni atmosferde resimde veya diğer disiplinlerde optik oluşuma farklı perspektiflerden bakmışlardır. Paolo Uccello kendisini perspektif alanında geliştirmiş ve bütün hayatı boyunca perspektif sorunsalıyla uğraşarak resim sanatına katkıda bulunmuştur. Venedik'ten Floransa'ya eğitim almak için gelen Domenico Veneziano ise ışık alanında yeni bir optik görüntü oluşturarak gün ışığını tablolarında olduğu gibi aktarmıştır. Renklerin parlaklığı ile bu aktarımdan kaynaklı oluşacak perspektif ve derinliğin biçim kazandıracağı düşüncesini çalışmalarıyla göstermiştir (Kınay, 1993: 29).

Rönesans Erken Dönem sanatçıları sanatsal meseleleri çözme konusunda doğru ilkeleri bulmuşlardır ancak söz konusu biçimsel nitelikleri doğru şekilde aktaramamışlardır. Daha önceki biçimsel çizimlere kıyasla doğru ve gerçeğe sadıktılar fakat figürün aktarımındaki gerçeklik gözlemlenen düzeyde kompozisyona katkıda bulunmamıştır. Örneğin, figürün anatomisinin aktarımı bölgeden bölgeye değişiklik göstermelidir fakat dönem sanatçıları çalışmalarında bu gerçekçi görünüşe önem vermeden daha yuvarlak kavisli biçimler halinde resmetmişlerdir. Kadın vücutlarını hantal, erkek vücut anatomisini daha düz ve kaslı şekilde yansıtmışlardır. Görülüyor ki dönem sanatçıları biçim alanında yeni görüşler çerçevesinde düşüncelerini ve yaklaşımlarını değiştirmiş ancak çalışmaları, figürün güzelliğinin kompozisyon içerisine aktarımı sırasında yetersiz kalmıştır (Vasari, 2013: 213-214).

Rönesans erken dönem sanatı bazı yönleriyle resim sanatının öyküsünün oluşumunda önemli bir yer tutar. Rönesans'ın erken döneminde yaşanan gelişmeler yükselme döneminde daha gerçekçi bir biçime evrilecektir. Dönemler arasındaki bu biçimsel farklılığı ortaya koymaktaki amaç konumuz olan ışığın ele alınışını

inceleyerek çalışmanın doğru bir tarihsel yapı çerçevesinde şekillenmesini sağlamaktır.

1.2.2. Rönesans'ın Yükselme Dönemi

Rönesans'ın yükselme dönemi sanatçılarının gerçeği arayıp bulma eğilimleri 15. Yüzyıl'ın sonlarına doğru değişmeye başlamış ve gerçeğin ötesinde tinsel bir anlayışı kavrama çabaları ortaya çıkmıştır. Böylece Rönesans'ın erken dönemindeki sanatçıların biçime yönelik bakışları gerçeğin aktarımını sağlarken Rönesans'ın yükselme döneminde bu düşünce biçimleri üretim sürecinde bir araç niteliğine bürünmüştür. Dolayısıyla biçime olan bu yaklaşım Rönesans'ın yükselme döneminde güzel ve ideal olana bakıştaki ölçütleri de belirleyecektir. Yükselme dönemi sanatçılarının diğer dönemlerden farkı bilimle sanatı bir arada düşünerek iç içe bir üretim sürecinde bulunmalarından kaynaklanır. İnsan özelliklerinin kavranabilmesi için anatominin incelenmesi bunun bir göstergesidir. Ancak bunun doğal bir sonucu, güzellik gibi kavramların ideal olanla birleşerek özgün bir yapıya bürünecek olmasıdır. Bu değişimin sonucunda resim sanatında kompozisyonlar piramit şeklinde, grup halinde ya da anıtsal özellik sergileyen bir bütün halinde yansıtılmaya başlanmıştır. Işık kullanımı ise kompozisyonlara hacim ve derinlik vermek için tamamlayıcı bir araç olarak görülmüştür (Şentürk, 2012: 44).

Rönesans'ın yükselme döneminde Michelangelo, Raffaello, Tiziano ve Leonardo da Vinci gibi ressamın sanatlarıyla döneme ışık tutmuşlardır. Bu sanatçıların arasında, konumuz olan ışığın kullanımı üzerinde en çok duran sanatçı ise Leonardo da Vinci'dir. Öyle ki sanatçı Codex, Arlanticus adlı derlemesinde ışık ve gölge ile ilgili birçok araştırmaya yer vermiştir. Derlemede ışığın her hava durumunda nasıl bir etki uyandırdığını, figür üzerine düşen ışığın niceliğinin ve niteliğinin nasıl etkilediğini, insan fizyolojisinin aktarımı sürecinde beden üzerine düşen ışık ve gölgenin nasıl bir sonuç doğurduğunu incelemiştir. Bu gözlemlerinin yanı sıra sanatçı kendi arzuladığı düzeyde ışığı kaynak durumunda kullanmaya çalışmıştır. Leonardo'nun resimlerinde ışık kullanımına değinmeden önce Rönesans resimlerinde ışık kullanımlarının bölgesel olduğunu belirtmek gerekir. Doğa görüntülerinin olduğu Rönesans resimlerinde arka fon ile figürün üstüne düşen ışığın kaynak kullanımı farklılık gösterir. Fonda duran doğa görüntüsü için kullanılan ışık türü güneşten kaynaklanan

bir yapı içerisinde. Kompozisyonun içindeki figüre yansıyan ışık ise pencereden veya Leonardo’nu özel bir teknik kullanarak yumuşattığı gün ışığından kaynaklanır. Işığın böyle kullanımı iki düzlem arasındaki farklılığı ortaya koyar (Karavit, 2006: 64-65).

Leonardo’nun bu yaklaşımının ayrı bir yere konulması gerekir çünkü 15. Yüzyıl sanatında dağınıklık söz konusudur. Leonardo’nun ışık ve gölge ile bütünsel bir kompozisyon oluşturmaya çalışması onu diğer sanatçılardan ayıran en önemli özelliktir. Örneğin, en önemli tablolarından biri olan Mona Lisa tablosunda figürün üstüne düşen sert ışığı yumuşatması figüre hafif bir tebessüm ifadesi katmıştır. Bunun yanı sıra hafif bir hareket kazandırmıştır. Figürün böyle bir nitelik kazanması için arka fonda kullandığı doğayı da ışık kullanımı ile kompozisyona dâhil etmiştir (İnalçık, 2011: 91).

Görsel 3.⁹ Erminli Genç Kadın Portresi



Kaynak: (İnt. Kay. 3).

Leonardo’nun Mona Lisa tablosunu ortaya koymadan önceki (Görsel 3) çalışması olan ‘Erminli Genç Kadın’ portresi yaklaşık olarak 1476 yılında

⁹ Görsel 3. Leonardo da Vinci “ Erminli genç kadın Portresi” (39,3 x 53,4 cm) 1490. Czartoryski müzesi, Polonya

resmedilmiştir. Bu eser, Leonardo'nun sanatını anlamak ve Rönesans'ın erken döneminden yükselme dönemine geçiş sürecini kavramak için önemli nitelikleri ve özellikleri içinde barındıran bir portre çalışmasıdır. Portre saflığın ve temizliğin sembolü olarak çağırışım görür. Leonardo'nu bu çalışması anatomi konusunda usta olduğunun göstergesidir. Çünkü erken dönem resim sanatında gördüğümüz kadın resimlerindeki yuvarlaklık bu resimde yoktur. Kasların ve kemiklerin belirgin bir biçimde resmedilmesi onu önceki dönem çalışmalarından ayırır. Kompozisyon yapısı olarak ayrı bir öneme sahip olan bu çalışma insan aklı ile oynayan bir nitelik taşımaktadır. Figürlerin bakış yönleri tablo dışında bir hareketin gerçekleştiği izlenimi sağlamaktadır. Kompozisyonda kullanılan ışık ise anlatımı destekler niteliktedir. Arka fonun tamamen karanlık bir yapıda olması figürü ön plana çıkarmakta ve bu da Mona Lisa tablosu ile aralarındaki bir farklılığa işaret etmektedir. Işık sadece kadının sol tarafından, kaynağı belirli olmayan bir yapıda kullanılmıştır. Kaynağı belirli olmayan bu kullanımın kadının dudak çevresinde ufak gölgeler oluşturmaları ve bunun yanı sıra sağ omuza doğru hacim kazandırarak perspektifi ortaya çıkarması bir optik gözlem oluşturur (Labno, 2008: 71-72).

Leonardo ışığı daha iyi kullanabilmek için bu resimde de göreceğiniz resim 'sfumato' tekniğini geliştirmiştir. Tablo üzerindeki figürlerin arka fon ile bütünlüğünü sağlamak için ışığın yansıdığı bölgeleri keskin ve doğru çizerken gölgeli bölgeleri ise arka fonla birleşecek şekilde bulanık hafif bir deformasyona uğramış bir şekilde bulanık çizmiştir. Sfumato adındaki bu teknik İtalyanca buharlaşıp 'yok olma' anlamına gemlenmektedir (Porromon, 2012: 12).

Leonardo bu çalışmaları yaparken yaşadığı en büyük sorunlardan birisi ışık kaynağının değişkenlik göstermesidir. Figürün üstünde değişiklik gösteren ışığın sürekli yanal bir şekilde eğik bir açıyla gelmesini isteyen Leonardo notlarında şöyle bir noktaya değinmiştir: "Eğer istediğim zaman avlunun üstünü bir bezle örtebilseydim modele gelen ışığı daha iyi kontrol edebilir ve uyum ile güzelliği iyi yansıtabilirim." (Karavit, 2006: 65). Burada görülmektedir ki günümüzde dizi ve sinema filmlerinde ışığın şiddetini düşürmek için kullanılan zenci ve difüzyon gibi ışık kesici malzemelere yer verme düşüncesi Leonardo'nun düşünceleri ile benzerlik gösterir.

Rönesans'ın ışık anlayışı Rönesans döneminin düşünsel yapısı çerçevesinde gelişmiştir. Her şeyin en ince ayrıntısına kadar biçimlenebilir düzeyde olması tutuculukla nitelendirilmiştir. Barok döneminde ise amaç formları olduğu gibi aktarmak ve önemli görülmeyen parçaların bütünü anlaşılmaya katkı sağlayacak şekilde kullanılmasıdır. Kısaca; Rönesans sanatı gerçeği yansıtmaya çalışır, Barok sanatı ise sürekli bir devinim içinde bulunan dünya gerçeğinin anlık görüntüsünü aktarmaya çalışır. Işık ise dönem sanatlarının bu düşünceleri çerçevesinde birbirinden ayrılır. Rönesans resim sanatı ışığı formun değişmeyen yapısını göstermek için kullanılırken Barok resim sanatı ise birden parlayıp birden sönecekmiş hissiyatı veren, figürü anlık gösteren bir kompozisyon oluşturarak seyirciyi etkilemeye çalışan bir biçim kullanır. Bu yönleriyle Rönesans ve Barok resim sanatları birbirinden ayrışır (İpşiroğlu, 2012: 132-134).

Rönesans'ın yükselme döneminde görülmektedir ki üretilen sanat eserlerinde ne kadar etkin bir rol oynamış olsa da ışık ve gölge konuya kurban edilmiş bir durumdadır. Bu durum dönemin diğer sanatçılarının üretmiş oldukları eserlerde de göze çarpmaktadır. Çünkü başlarken de değindiğimiz gibi Rönesans dönemi resim sanatı tinsel bir anlatıma sahiptir. Işık ve gölge etkinliği daha çok Barok dönemi resim sanatı ile gelişecek daha etkin bir rol oynayacaktır.

1.3. BAROK DÖNEM SANATINDA IŞIK

Barok sanatı 1580-1750 yılları arasında oluşmuş, Rönesans'ı ve Maniyerist dönemi izleyen bir üslup olarak ortaya çıkmıştır. Barok sözcüğü, Rönesans ve Maniyerist dönemlerden sonra üretilmiş olan Barok üsluplu resimleri aşağılama amacıyla kullanılmıştır (Turani, 1997: 389). 18. Yüzyıl'da Yeni Klasikçiler'in kuramcıları tarafından kavram yaygınlaştırılmıştır. Wölfflin gibi sanat tarihçileri kavramı özümlemler bir hale getirmiştir (Germaner, 1997: 1, 194).

Barok dönem sanatında ışık ve gölge kullanımları birbiriyle benzerlik göstermektedir. Fakat kullanımlar karşıt özellikleri de bir arada bulundurur. Birincisi, bütün özellikleriyle ve üslubuyla Tenebrism (karanlığın sanatı) ışığıdır. İkincisi, İtalya sanatı çerçevesinde gelişen ve Akdeniz ışığı ile anlatımda bulunan Fransız kökenli sanatçıların ışık kullanımıdır. Kuzeyde ise Kuzey sanatı öğretisiyle gelişmiş

sanatçıların manzaraları ve ölü doğayı gözlemledikleri ışık kullanımı yer almaktadır. Üçüncü ise başlarda Tenebiris tarzda ışık kullanımı özelliği gösteren sanatçıların olgunluk çağlarında özgün bir şekilde kullandıkları ışıktır. Bu ayrıştırmaların yapılmasına neden olan bazı toplumsal ve siyasi durumlar söz konusudur. Bunlardan en önemlisi de Avrupa’da başlayan Reform hareketleridir (Karavit, 2006: 79).

Rönesans’ın bilimsel ve yenilikçi yönleri ile sarsıntıya uğrayan Roma Katolik Kilise 16. Yüzyıl’ın sonlarına doğru tekrar gücünü kazanmak için Fransa ve İspanya öncülüğünde dinin ve öğretilerin kolay ve anlaşılabilir olması düşüncesiyle reform hareketleri başlatmıştır. Bu dönemde küçük şehir devletleri arasında çıkan savaşların ve sonrasında oluşan imparatorlukların kilisenin güç kazanmasında önemi büyüktür. Çünkü kilise propaganda gücünü krallara karşı kullanırken yaşanan değişimlerle birlikte imparatorluklara propaganda yapmaya başlamış ve nüfuzunu arttırmıştır (Şentürk, 2012: 126). Yönetimin el değiştirmesi ile yeniden güç elde etmeye başlayan kilisenin Engizisyon Mahkemeleri sapkınlık davalarına bakan bir karar organına dönüşmüştür (Roberts, 2010: 322). Toplumsal olarak gerçekleşen bu olaylar sanatta da değişimlere zemin hazırlamıştır. Rönesans döneminde kralların desteklediği sanat Barok döneminde ise imparatorluklar tarafından desteklenecektir.

Şehir devletlerinin arasında çıkan kargaşa Avrupa’nın her yerinde aynı ölçüde etki göstermemiştir. Fransa ve Avusturya’nın monarşi yönetim şekli altında asillere dayalı bir yönetim kurarken Hollanda ve İngiltere gibi ülkeler burjuva sınıfları önderliğinde cumhuriyete dayalı idari yönetim kurmuşlardır. Oluşan bu yeni yönetimlerin dini algılayış yapılarında da farklılık vardır. Katolikliğin karşıtı olan Protestanlığın toleranslı ve vicdan özgürlüğüne dayanan bir yapı içerisinde bulunması sanatın eğilimini değiştirmiş ve sanatı dini çerçeveden çıkarmıştır (Turani, 1997: 390).

Barok dönemi sanatı kuzey ve güney sanatı olarak ikiye ayrılır. Kuzey sanatı daha çok ruhani duyguları içinde barındıran ve insan psikolojisinin önemli yer tuttuğu bir sanattır. Güneyde ise Katolik düşüncenin etkisi bağlamında figürün dış görünüşünü inceleyen klasik bir üslup etkilidir. Fakat zaman içerisinde güneyin bu üslubu kuzeyin üslubuna yakınlaşmıştır. Güney sanatı, ilerleyen dönemlerde amaçları bakımından psikolojik bir tavır takınmış olsa da araçları bakımından daha çok maddeci tavır sergilemiştir. (Read, 2014: 70).

Barok sanatı ilk olarak İtalya’da doğmuştur ve oradan da değişik formlar kazanarak bütün Avrupa’ya yayılmıştır (Kınay, 1993: 84). Rönesans döneminde kullanılan ışık genel olarak atmosferi çevreleyen bir ortam oluşturmak için doğal bir kaynaktan geliyormuş eğilimindedir. 16. Yüzyıl sonlarında bu ışık kullanımı yerini koyu gölgeler oluşturan ‘tenebrizm’ adında bir tekniğe bırakmıştır. Bu teknik, figür ve nesnelerin karanlık odaya bırakılmış ve sonradan bir kaynak ile aydınlatılmış görsellik sağladığı ışık ve gölge zıtlığını destekleyen güçlü bir etkiye sahiptir. Teknikle yaratılan etki son derece dramatik bir özellik taşımasının yanı sıra Katolik Kilisesinin dinsel gizemlerini anlatmak için önemli bir görsel anlatıma sahiptir (Parramon, 2012: 13).

Caravaggio, tenebrizm tekniğini kullanarak kendi dönemine ve o dönemden sonra gelen bütün ressamalara etkili ışık kullanımı ile ilgili önemli bir devrimci yaklaşım bırakmıştır (Turani, 1997: 402). Caravaggio’un ışığı serttir ve gölgelerle yarattığı derin kontrast figürün zarafet ve yumuşaklık kazanmasına izin vermez. Sanatçının bu üslubu çağdaşlarında az bir etki oluşturmuş olsa da diğer dönem sanatçıları önemli ölçüde etkilemiştir (Gombrich, 1997: 393).

Sanatçı ülkesel güzellikten uzak durarak doğal bir güzelliği benimsemiş, çalışmalarında figürün güzelliğine ve çirkinliğine bakmamış ve ışık ögesini de bu üslubu destekler nitelikte kullanmıştır. Modelin yüzünde ve elinde oluşan deformasyonu, kırışıklıkları ve figürün üstündeki elbiselerin yıpranmışlığını izleyiciden saklamadan öne çıkaracak bir biçimde ışığını kullanmıştır. Caravaggio, figür üzerinde böyle bir niteliğe sahip olan ışık kaynağını saklamayı tercih etmektedir. Çünkü mucizevi bir etki uyandıracak şekilde ışık kaynağını saklamasının nedeni izleyicinin üzerinde psikolojik bir etki bırakmaktır (Karavit, 2006: 81).

Caravaggio çalışmalarında modelini asla gün ışığına çıkarmamıştır. Onları ışığı kontrol edebildiği, ışığın tepeden geldiği kapalı ve karanlık mekânlarda resmetmeye çalışmıştır. Koyu gölgeler oluşturarak yarattığı ‘Chiaroscuro’¹⁰ tekniği aynı zamanda ‘Bodrum Penceresi Üslubu’ adıyla da bilinmektedir. Bu anlatımı sırasında çalışmasını gerçekliğin dışına çıkarmayacak şekilde ışığın niteliğine dikkat etmiştir. Caravaggio eesimlerinde alışılmışın dışında ışık oyunları oluşturmuştur. Işık, sanatçının

¹⁰ “Chiaroscuro: Yağlıboya resimde keskin karşıtlıklar yaratacak biçimde düzenlenmiş ışık-gölge dağılımı” (Vasari, 2013: 69).

çalışmalarında faal bir kimlik taşımaktadır. Resmin mekânsal açıdan algılanışına, kompozisyonda dinamizm oluşmasına, figüre hacim kazandırmasının yanı sıra resmin tamamına mistik bir hava kazandırmasına yardımcı olmuştur (Krausse, 2005: 34-35).

Işığın kullanımını etkileyen bir diğer faktör ise Hollandalı sanatçıların doğayı olabildiğince sınırsız ve geniş bir şekilde ele almalarıdır. Bu yönelimlerinde daha önce de değindiğimiz gibi Protestan kimliğin etkisi vardır. Açık denizler, geniş ovalar, bulutlu gökyüzü Hollandalı sanatçılar için sınırsız bir imkân oluşturmaktadır. Bir noktadan bakıyormuş izlenimini kaldırmak ve bakış noktasını değiştirmek için doğanın resmedilmesi yeni bir optik gözlem oluşturmıştır. Bu dönemde manzara resmi üretmiş birçok sanatçı vardır. Rubens, Rembrandt ve Van Goyen bu anlamda önde gelmektedirler. Ölü doğa ve manzara çalışmalarıyla ün kazanan sanatçılar kuzeyin her hava durumunu inceleyerek ışığın doğa üzerinde nasıl bir iz oluşturduğunu incelemişlerdir. Çalışmalarında ay ışığı, kır manzaraları ve batan güneş gibi temalarda estetik değer oluşturan ışığı konu edinmişlerdir. İlerleyen dönemlerde kuzeyin üslubu bu gözlemiyle romantizme kaynaklık edecektir (İpşiroğlu, 2012: 128).

Sanatın bu döneminde kuzeyin ışığını anlamamız için önemli olan sanatçılardan biri de Van Rjin Rembrantır. Onun gölge ve ışık tekniği ilerleyen dönemlerde empresyonizme kadar etki eden bir kimliğe sahiptir. Sanatçının çalışmalarında kullandığı ışık ve gölge arasındaki geçişler oldukça yumuşaktır. Figürlerinin üzerine düşen ışık ise genellikle oldukça yoğun ve altın rengine yakın bir tondadır. Chiaroscuro tekniğini kişisel duyguları doğrultusunda kullanmıştır (Parramon, 2012: 14). Caravaggio'da olduğu gibi Rembrandt da resimlerini iç mekânlarda resmetmiştir. Sanatçının çalışmalarında ışığı kontrol altında tutma düşüncesi ışığının tamamen kendine has bir özellik kazanmasına kaynaklık etmektedir. Özellikle çalışmalarında açık-koyu efektlerden yararlanarak resimlerinde duygusal derinliği arttırmaya çalışmıştır. Işığı figürün veya objeni tamamını aydınlatacak şekilde kullanmamıştır. Işığın kaynağının genel olarak gizlemesi ışığı sembolik bir niteliğe büründürmektedir (Krausse, 2005: 42).

Rembrant'ın gençlik dönemlerindeki ışık ve gölge kullanımı incelendiğinde figürleri doğallıklarıyla verebilme çabasının genel olarak dekoratif bir nitelik taşıdığı görülür (Resim 4). Olgunluk döneminde ise kendinden önceki dönem sanatçılarından

etkilenerek ışık ve gölge kullanımında dekoratif kimlikten uzaklaşmıştır (Resim 5). Kısacası olgunluk döneminde ışığı konuya kurban etmemeye başlamıştır (Karavit, 2006: 85).

Görsel 4.¹¹ Nicolaes Ruts

Görsel 5.¹² Çocuk İsa ve Simeon



Kaynak: (İnt. Kay. 5). **Kaynak:** (İnt. Kay. 6).

Caravaggio ile başlayan sanatın bu yolculuğunda ışık gelişimi açısından birçok yeniliğe adım atılmıştır. Ancak bu dönemde dikkat edilmesi gereken bir unsur da üslubun bir diğer üsluba karşı tutumla doğmuş olmasıdır. Barok dönemi akımlarının arasındaki bir yaklaşımın diğer yaklaşım karşısında veya yanında durması bir ilk olma özelliği taşımaktadır (Batur, 2012: 85). Wölfflin sanatın bu yolculuğunu bir taşın bir yamaçtan aşağı bırakıldığındaki hareketine benzetmektedir. Taşın izlenimini bazen zemine bazen yamacın eğimine bazen ise yamaçtan aşağı yuvarlanırken karşısına çıkan taşlara çarpmasıyla oluşan etkileşime benzetmektedir. Bu etkileşim sürecinde yuvarlanan taşın bir daha durmayacağını savunur (1990: 30-32).

Barok sanatı kendi dönemindeki birçok sanatsal düşüncü etkilemekle kalmayıp kendi dönemi dışında oluşan sanat akımlarını da etkilemiş ve yeni sanatsal biçimlere

¹¹ Görsel 4. “Rembrandt Van Rjin, ‘Amsterdamlı Tüccar Nicolas Ruts’ (116.8 x 87,3 cm) 1631, The Frick Collection, New York”

¹² Görsel 5. “Rembrandt Van Rjin, Çocuk İsa ve Simeon (99 x 80 cm), 1666 Nationalmuseum-Stockholm”

kaynaklık etmiştir. İlerleyen bölümlerde de görüleceği üzere sinema sanat dalı biçimsel anlatısında Barok dönemi resim sanatında kullanılan ışık tekniklerinden önemli ölçüde etkilenmiştir. Özellikle dramatik anlatıyı kuvvetlendirmeye çalışan sinema sanatçıları için barok ışığı önemli bir estetik öğeye dönüşmüştür. Sinema Barok resim sanatında kullanılan ışık tekniklerini yakalamak için kendi fiziksel ışık malzemelerini kullanacaktır.

1.4. YENİ KLASİSİZM (NEO-KLASİSİZM) VE ROMANTİZMDE IŞIK

Sanat tarihi için anlaşılması zor olan klasisizm kavramı hem sanatsal bir geleneğe bağlı olan hem de estetik bir kaygıyı ve tutumu içinde barındıran bir terimdir. Kavram eski Yunan ve Roma dönemlerinde ortaya çıkmış klasik antik sanatlarını ima eden bir kimliğe sahiptir. M.S. 8. ve 20. Yüzyıllar arasında ortaya çıkmış bütün sanat akımlarında eser eskiye yönelik bir öykünme sağladığı için kavram bu dönemler arasındaki tüm çalışmaları kapsamaktadır. Kavramın daha estetik kullanımı ise açıklık, düzen ve denge gibi biçimsel özelliklerin eserde belirginliğini ön plana çıkaran “üslup” kelimesi ile birlikte kullanılmıştır (İnankur, 1997: 1022-1223).

Eski Yunan ve Roma sanatlarının güzellik anlayışlarından beslenen neo-klasik üslubun doğuşuna iki şey kaynaklık etmektedir: Birincisi, Rönesans sanatçılarının akıl yoluyla izlenimlerini aktardıkları eserlerin incelenmesidir. İkincisi, arkeolojik kazılarda çıkarılan antik Roma ve Yunan eserlerinin incelenmesine katkıda bulunan Joachim Winckelman’ın Barok ve Rokoko üsluplarında sanatsal özlülüğün, saflığın, soyluluğun ve güzellik anlayışının yitirildiği düşüncesini ortaya atmasıdır. Bu yaklaşımlar neo-klasik akımın doğmasına neden olacaktır (Şentürk, 2012: 168).

Bu dönemde yaşanan toplumsal olaylar sanatın öyküsü ve modern sanatın doğuşu için önemli bir etkiye sahiptir. Fransız İhtilali ve Endüstri Devrimi ve aydınlanma felsefesinin getirileri dönemin sanatını etkilemiştir. Geçmiş dönemlerde belirli bir üslup çerçevesinde biçimsel özelliklerini oluşturan sanatçılar bu toplumsal olaylardan etkilenerek biçimsel anlayışlarını değiştirecek ve farklı kategorilerde ürün çeşitliliği ortaya koyacaklardır (Karavit, 2006: 90).

Devrimlerin etkilerinden birisi de ressamların saygınlık ve başarılarını gösterebilmeleri için Rönesans Dönemi’nde kurulan lonca sistemine dâhil olmalarıdır.

Lonca sistemine dâhil olmak için büyük yarışmalardan ödüller kazanılması ya da eserlerin etkin kitle tarafında beğenilmesi gerekir. Ressam Jacques-Louis David döneminde loncaya girmek pek kolay bir durum değildir. Ressam Jacques-Louis David haksız bir yönetimde bulunan loncanın dağılması taraftarıdır. (Claudon 1988: 38). Toplumsal etkiler ve sanatçıların bu gibi düşünceleri, sanatın yönelimini değiştirecektir.

Sanattaki bu düşüncelerin değişmesi sanatçının toplumsal rolünü de etkilemiştir. Hep aynı temaları üretmek zorunda kalan sanatçı kendi ikonografik görüntüsünü sanatına aktaracak ve üslubun konu bütünlüğünden kurtulup kendine has bireysel üslup yaratacaktır. Sanatçının derdi doğayı veya dış dünyayı taklit etmek veya idealize edilmiş şekillerde tablolarına aktarmak değildir. Bu düşünceler çerçevesinde üretimde bulunan sanatçıların resimlerinde fonografik gerçeklik bulunmasına rağmen oluşturulan kompozisyonlar bir dilin yoksunluğu içerisindedir. Kullanılan renklerin soğukluğu, figür üzerindeki sert konturlar, ışık ve gölge kullanımının izlenimi seyirciyi kendine çekememiştir. Fakat dönemin önemli sanatçısı David biçime ideolojik bir kimlik kazandırmıştır (Krausse, 2005: 52-53).

Daha önceki bölümlerde değindiğimiz gibi ışığın biçimsel anlamda etkin kullanımı Roma Akademisi'nde eğitim alan David'i etkilemiştir. Ressamın devrim öncesi çalışmaları Caravaggio'un ışık kullanımıyla benzerlik göstermektedir. Işığı serttir ve koyu gölgelere çalışmalarında yer vermiştir. Devrim sonrasında ise romantizme öncü olan neo-klasisizm akımının ışık anlayışıyla dönemin söylemlerini benimseyen bir üslup takınmıştır. Resimlerinde genellikle karmaşık bir kompozisyon çizmesi ışık kullanımını da etkilemiş aynı karmaşıklık devam etmiştir (Karavit, 2006: 92-93).

Romantik akım 18. Yy. Avrupası için çalkantılı bir dönemi işaret etmektedir. Bu dönemde orta sınıfın aydınlanma düşüncesiyle kavuştuğu özgürlük fikrini sanatçı çalışmalarında aktarmıştır. Bu da alt tabakanın esere duyduğu heyecanı taşıması ifadesi ile sonuçlanmıştır. Bu yüzden sanatçı toplumun üst tabakasını daha ayrıntılı incelemiştir. Aydınlanma düşüncesiyle gerçekleşen bu yaklaşım üst tabakanın entelektüalizmine ve usçuluğuna ters düşmektedir. Romantizm akımı bu yönleriyle birlikte takınmış olduğu anti-rasyonel tavrı ile burjuva sınıfının siyasal amaçlarını

içinde bulundurulmuş bir akım haline dönüşmüştür (Hauser, 1987: 98). Bu toplumsal olayla birlikte sanatçı neo-klasisizm etkilerinden kurtulmaktadır. Özetle Romantizm, Klasisizmin son evresi niteliğindedir (Claudon, 1988: 37).

Görsel 6.¹³ Horaslıların Yemini

Görsel 7.¹⁴ Marat'ın Ölümü



Kaynak: (İnt. Kay. 8).

Kaynak: (İnt. Kay. 7).

19. Yüzyıl'ın başlarında bu iki karşıt akım birlikte var olmuştur. Klasisizmin kuralcı yapısının karşısında romantizm fantastik bir eğilim göstermiştir. Bu akımın önemli temsilcilerinden biri olan Goya ve David klasik dönemdeki kuralcı eğilime karşı çıkmış, kural tanımayan sert ve yaratıcı bir üslup takınmışlardır. Işık kullanımları ise bu düşünceler çerçevesinde şekillenmiştir. Klasisizmin yumuşak ve yayılmış ışığına karşın romantikler açık-koyu tekniğini uygulayarak gözlem farklarını ortaya koymuşlardır (Parramon, 2012: 15).

18. Yy. birçok çelişkiyi içinde bulunduran bir dönemdir. Düşünce sistemi bir yandan akla yakınlık gösterirken bir yandan da akla aykırı bir bakış açısı sergilemiştir. Dönem kimi zaman kendine has özellikler sergilemiş kimi zaman ise başına buyruk kuralsız bir tavır takınmıştır. Bu dönemin farklı biçimsel nitelikler taşımasının nedeni ilk olarak saray yöneticilerinin daha sonra orta tabaka sınıfın ve son olarak da devrimci

¹³ Görsel 6. Jacques Louis David "Horaslıların Yemini" (360 x 420 cm) Museo Del Louvre, Paris, Fransa.

¹⁴ Görsel 7. Jacques Louis David "Marat'ın Ölümü" (162 x 128 cm) Musee Royaux des Beaux Arts de Belgique, Belçika.

burjuva sınıfının sanatı ve sanatçıyı benimsemelerinden dolayı farklılaşır. Sanatı aristokrasi sınıfının benimsediği dönemde sanatçı romantik dönem özeliği taşıyan, gerçekçiliği önemseyen sade bir sanat anlayışı yerine Barok 'un coşkuluğundan izler taşıyan eserler ortaya koymuştur. Sanat ile orta sınıfın ilgilendiği dönemlerde ise sade eserler ortaya çıkmıştır. Sanatla burjuva sınıfının ilgilendiği dönemde sadeliği ve tutumluluğu öne çıkaran bazı norm ve davranışlar oluşmuş ve sanat önemli bir entelektüel düzeye taşınmıştır. Klasisizm dönemlerine bakıldığında ise sanatçı çalışmalarını resmetmek için doğaya bağlılık unsurunu hiçbir zaman kafasında kurduğu gibi eserine aktaramamıştır (Hauser, 1984: 123).

Işık, yukarıda değinilen sanat akımları içerisinde sanatçıya yeni bir bakış açısı oluşturmuştur. Ancak oluşumun tamamlanması için bir sonraki dönemde ele alınan empresyonist akım ile anlayışın değişmesi gerekmektedir Rönesans, resim sanatında ışık ögesi ile ilgili yeni bir çizgi benimsemiş ve izlenimcilik akımı da ışığın kullanımı için farklı bir eğilim oluşturmuştur.

1.5. MODERN SANATTA IŞIK

1.5.1. Empresyonizm

Aydınlanma felsefesinin önemli isimlerinden biri olan David Hume izlenim ya da duyum kavramını ortaya çıkartmasıyla bilinir. Ona göre duyum (İmpression) sadece dış dünyanın gözleme dayanan etkileri bağlamında oluşmaz. İzlenimin gerçekleşebilmesi için iç dünyanın veya ruhun bu izlenim sürekliliğinde bir olması gerektiğini savunmaktadır. Varlık güdüler bağlamında her iki durumu da tercih etme yetisine bağlıdır. Hume her iki durumun gerçekliğinde de duyumun izlenimle gerçekleştiğini savunur. Hume ile başlayan empresyonist felsefe Ernst Mach ile doygunluğuna ulaşmıştır (Karavit 2006: 102).

Ernst Mach'a göre duyum kavramı varlığın yorumu ile oluşur. Mach yorumunu iki farklı şekilde açıklar. Bunlardan birincisi, fiziki bir etkileşimden doğan varlığın dışında gerçekleşen ışık, renk, ses gibi oluşumlardır. İkincisi ise varlığın bilinç ile oluşturmuş olduğu imgeler ve duyumların gerçekliğidir. Mach bu iki durum arasındaki gerçekliğin ayırım oluşturamayacağını savunmaktadır. Her iki durumda da zamanın ve mekânın farklı olmasından kaynaklı değişmezlik ön görülmüşse de bunlar arasında

mutlak bir değişmezliğin olduğunu da belirtmektedir. Bir güneş ışığının nesneye çarpması ile oluşan renk tamamen fizyolojik bir durumdur ve karşılaştığımız durum fizyolojik bir gerçekliktir. Fakat cisimden yansıyan ışığın göz ile arasındaki ilişki incelendiğinde ise psikolojik bir gerçeklik ortaya çıkar. Her iki gerçeklikte oluşan durum objenin araştırma yönüne bağlı olarak değişmektedir. Araştırmanın yönünü etkileyen gerçeklik ise izlenimi gerçekleştiren kişinin bakış açısından kaynaklanır. Bu durumda duyum, varlığın değişkenliği söz konusu olduğunda izlenimin değişeceğini öngörmektedir. Empresyonizm gerçeklik ve varlık algısıyla figüre böyle bir gerçeklik anlayışı ile yaklaşmaktadır (Tunalı 2008: 22-23).

Empresyonizm 19. Yüzyıl'ın ikinci yarısı ve 20. Yüzyıl'ın ilk yıllarında ortaya çıkmış Fransa kökenli resim sanat akımına verilen addır. Akımın ortaya çıkışı resim sanatı için bir devrim niteliğindedir (Sérullaz 1983: 7). Sanatçıların eğilimi gerçeğin ikna edici bir ürününü ortaya koymaktadır (Powell-Jones, 2016: 5).

Işık, bu izlenimler çerçevesinde renk gibi kendi niteliğini oluşturacak ve sanatçı için önemli bir değişken nesne haline gelecektir. Önceki dönemlerde ele aldığımız sanat dallarında konuya kurban edilen ışık, araç kimliğinden kurtulup aktarım sırasındaki değeri amaç haline gelecektir (Karavit 2006: 104).

Sanat, 19. Yüzyılın Fransa'sında Güzel Sanatlar Akademisi'nin geleneğinde öyküsünü doğuracaktır. Kendini göstermek isteyen sanatçılar akademinin kurallarına ayak uydurmak durumundadırlar. Akademiler çizdiği sınırlar bağlamında sanatçıların yetiştirmektedir. Bu dönemde sanatçıyı görünür kılan sergi salonları akademik öngörünün onayladığı çalışmalar içerisinde yer alır (Paccatori, Zuffi, 2004: 8). Bazı sanatçılar Fontainebleau ormanı yakınlarındaki Barbizon köyüne yerleşerek burada Barbizon ekolünü oluşturmuşlardır. Böylelikle sanatçı atölye dışına çıkarak açık havada çalışma imkânı bulmuştur (Kınay 1993: 165).

Sanatçının atölye dışına çıkması önceki dönemlerde ön görülemeyen bir durumdur. Çünkü sanatçı ortaya koyacağı çalışmasını üretmek için bazı materyallere gereksinim duyar. Bu dönemde ortaya çıkmış olan boya tüpleri sanatçının dışarı çıkmasına imkân sağlamıştır. Sanatçıların dışarı çıkması yeni bir optik gözlem

oluşturacak ve izlenimciliğin doğması için bu yeni hareket başlangıç noktası olacaktır (Krausse 2005: 64).

Sanatçı atölyesinden dışarı çıktığı ilk dönemlerde ‘doğacı’ (natüralist) bir eğilim gösterir. Akımın en önemli temsilcisi Gustov Courbet’dir. Sanatçı natüralist gözlemin aktarımı sırasında bir yanlışlığın olduğu düşüncesindedir. Doğanın aktarımının tam doğrusal yönde gerçekleşmesi gerektiğini savunan Courbet ayrıca sanatçının mekânın reel gözlemini bire bir tuvale aktarması gerektiğini ve bundan dolayı sanatçının zihninde tasarlamış olduğu gerçekliği ötelemesi gerektiğini belirtir. Courbet gözlemlenen nesne veya objenin üzerine düşen ışık ve gölgelerin izlenimi yanlış kıldığı düşüncesi ile üretimde bulunmuş ve perspektif kurallarıyla birlikte çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Özetle sanatçı çalışmalarında gün ışığından kaynaklı gözleme ihtiyacı duyacaktır (Turani 1997: 447).

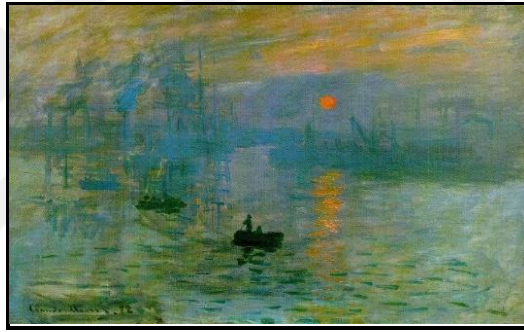
Gün ışığının izlenimlerini çalışmalarına yansıtmak isteyen sanatçılar resim sanatı için önemli bir yere sahip olan ışık olgusunu gözlemlemek için atölye dışına çıkmışlar ve bu da sanatçılar önemli bir araştırma alanı oluşturmuştur. Işığın izlenimi üzerinde duran sanatçılar için teknolojik alanda üretilen optik araçlar izlenimciliğin gelişimi için önemli bir etkiye sahiptir (Karavit 2006: 105).

Yeni bir üretim alanı olan fotoğraf sanatı modern görüntüyü oluşturma açısından önemli bir rol oynamıştır. Fotoğraf tekniğinin sanat olarak kabul edilmesi durumu bu dönemde tartışmalara neden olmuştur. Bu yeni yaklaşıma karşı gelen Baudelaire gibi bazı sanatçılar materyale karşı gelirken bazı dönem sanatçıları ise bu teknolojik aleti kendi gözlemleri için bir araç olarak görmüş ve çalışmaları için kullanmaya başlamışlardır (Sérullaz 1983: 12).

Gerçekçilikten izlenimciliğe yönelen ilk ressam Edouard Manet olmuştur. Couture atölyesinde izlenimlerini sergileyen sanatçı ‘Ben başkalarının görüp sevdiğini değil gördüğümü seviyorum’ yaklaşımı ile gerçekçi gruptan ayrılmıştır (Turani 1997: 450). Sanatçı Couture üretimde bulunduğu açık hava resimlerini sekiz tane sergiye göndermiştir. Fakat bu sergilerden negatif dönütler almıştır. Sanatçı bu durumlardan dolayı kendini bağımsız görmüştür (Sérullaz 1983: 12).

İzlenimciler Fransa kökenli olmasına rağmen diğer ülkelerin sanat eğilimlerini etkilemiştir. Bu nedenden dolayı akım yerel türevlerini oluşturmuştur (Little 2010: 84). Akım ilk ortaya çıktığında entelektüel yapı ve akademik gelenek içerisinde pozitif bir şekilde algılanmamıştır. Dolayısıyla dönemin içerisinde üretimde bulunan sanatçılar kişisel olarak açtıkları sergi salonlarına yönelmiştir (Fleming, Honour 2016: 701). Claude Monet ve arkadaşları akademiden ayrı açtıkları Nadar stüdyosunda akademi tarafından reddedilenler çalışmalar sergilemişlerdir. Claude Monet'in 'İzlenim' tablosunun bulunduğu sergiyi incelemek için gelen bir gazetecinin salondaki çalışmaları gözlemledikten sonra Monet'in tablosundan yola çıkarak ele aldığı gazete yazısında akımın adı 'İzlenimcilik' olarak belirlenmiştir (Şenyapılı 2011: 12).

Görsel 8.¹⁵ İzlenim (Gün doğumu)



Kaynak: (İnt. Kay. 9).

Claude Monet'in bu çalışması bazı eleştirmenler tarafından pozitif olarak gözlemlenmiş olsa da bazı eleştirmenler tarafından da negatif yorumlanmıştır. Eleştirmen Castagnary'ye göre: "Eğer amaçlarını tek kelime ile açıklamak istersek empresyonist adında yeni bir terim yaratmamız gerekir. Bu insanlar bir manzarayı değil, bir manzaranın yarattığı hissi resmediyorlar." Castagnary pozitif yönlü bir yaklaşım gösterse de diğer eleştirmenler ya sesiz kalmış ya da üretimde bulunan sanatçılarla alay etmişlerdir (Powell-Jones, 2016: 15).

Empresyonist hareket içerisindeki doğanın hiç durmadan değişen görüntüsüyle ve doğanın üretmiş olduğu ışığa ve renklere bağlı bir şekilde izlenimlerini ortaya koymuş sanatçılardır. Çalışmalarında ışık ve gölgeleri en ince ayrıntısına kadar

¹⁵ Görsel 8: Claude Monet "İzlenim: Gün doğumu" (48 x 63 cm) Marmottan Müzesi. Paris, Fransa

incelemiş ve bu yönleriyle 19. Yüzyıl'ın en zengin, en ilginç ve en verimli sanat derlemelerini ortaya koymuşlardır. Sanatçılar doğayı tam bir serbestlikle ele almış, doğanın her türlü görüntüsünü insan gözünün algıladığı gibi aktarmış ve bu izlenimlerinde oluşan duygularla çalışmalarını şekillendirmişlerdir. İzlenimci sanatçılar için atmosfer ayrı bir yer tutmaktadır (Kınay, 1993: 188).

Empresyonist sanatçılar çalışmalarında ışığa ve renge ayrı bir önem vermişlerdir. Geleneksel perspektife ve oluşturulan resmin kusursuzluğuna sınır oluşturduğu için karşı dururlar (Bocquillon 2005: 12). Teknik açıdan bakıldığında izlenimciler renk ve biçimin olması gerektiği gibi değil de gözlemlenen mekânın ışık altında çarpıcı etkisinin nasıl oluştuğunu incelediler. Sanatçılar keskin çizgilerle oluşturduğu nesnelere biçim veren, koyu gölgeleri ile bir kural niteliği taşıyan perspektif kurallarını bir kenara bırakmış ancak aynı etkiyi uyandıracak ve bir koşula bağlı kalınmadan renklerin birbiri arasındaki uyumunu ön plana çıkaran bir izlenimi savunmuşlardır (Sérullaz 1983: 15).

Empresyonizm sanat akımına gelinceye kadar bütün resim akımları ışığı araç-değer niteliğinde kullanmışlardır. Bu yaklaşım sadece Rönesans'ı içine alan bir durum değildir. Rönesans'ın yanı sıra Barok ve romantizmde de ışık aynı kimliğini korur. Rembrandt ve Delaroix'in çalışmalarına bakıldığında ışık her zaman plastik detayı vurgulamak için kullanılmıştır. Işığın araç-değer niteliğinden kurtulması ışığın reel bir ifade şeklinde kullanılması ile sonuçlanmıştır. Reel ışık, belirli bir kaynaktan doğan belirli bir rengi olan ışığı simgeler. İzlenimcilikten önceki sanatlarda ise reel ışık değil soyut yani idealize ışık görülür. Empresyonizmde ise ışık gün içerisinde görünen renklerden oluşan ışık tayflarının bütününe ifade eder. Empresyonist ressamların çalışmalarında ışık belli bir kaynaktan kompozisyona aktarılmış gibi gözlemlenmiş bu da tuvalde sınırı olan her figürü ortadan kaldırmıştır. Işık empresyonistler tarafından keşfedilmiştir denilmesinin temel nedeni ise reel ışığın resme ilk izlenimciler tarafından aktarılmasından kaynaklanır (Tunalı 2008: 23).

İzlenimcilik ortaya çıktıktan kısa bir süre sonra etkisini piyasaya kanıtlar bir nitelik göstermiştir. Bu da izlenimciliğin normalleşme aşamasına girdiğinin bir göstergesidir. Bazı sanatçılar izlenimin devam etmesi için yeni bir yol aramışlar ve sanatçılar akımın devamı için karşı bir tutum sergilemişlerdir. Akımın önde gelen

isimlerinden Georges ve Paul Cézanne düzen ve sağlamlıkla ilgili bir gerçeklik oluştururken Van Gogh ve Paul Gauguin gerçekliği ifadede ve ilkel dürtüler konularında aktarım sunmuşlardır (Yılmaz, 2013: 38).

Yeni izlenimciler 1886 yılında izlenimcilikten etkilenerek yeni bir akımın ilk adımını atmışlardır. Yeni bir oluşum göstergesi olan bu yeni sanat akımı gerçekte bir akım olmaktan ziyade izlenimciliğin devamı niteliğindedir. Ancak bazı yönleriyle izlenimcilikten ayrışır. Yeni izlenimciler rastlantısal ve salt içgüdüsel empresyonist sanat anlayışını benimsememişlerdir. Yeni izlenimciler buna karşıt olarak akla dayanan kesin kurallara ve ilkelere bağlı olan aynı zamanda yenilikçi ve geleneksel bir tutum sergilemişlerdir (Sérullaz 1983: 22).

Empresyonist sanatçıların göstermiş oldukları izlenimler sanatsal kaideleri içinde barındırır. Çünkü izlenimciler güneş ışınlarının doğadaki anlık kaybolan etkilerini ve rastlantısal görüntüleri zihinlerinde bir kompozisyon dengesi oluşturmadan sunma gayretindedirler. Bu yaklaşımın yeni izlenimcilere göre yanlış olduğu yeni izlenimcilerin üretimlerinde anlaşılmaktadır. Paul Signac ve George Seurat saf güneş ışıklarını ve renklerini çalışmalarında yan yana koyarak resimsel bir kompozisyon elde etmiştir (Turani 1997: 452). Örneğin Seurat turuncu rengi elde etmek için sarı ve kırmızı rengini karıştırmak yerine yan yana noktalar halinde sürerek turuncu rengi elde etmeye çalışmıştır. Çalışmaya yakından bakan biri iki rengin ayrımını yapabilirken uzaktan bakan biri turuncu rengi görür (Yılmaz 2013: 38).

Yeni izlenimciliğin sanatsal olarak sınırlarının kesin çizgilerle ayrılamamasının nedeni sanatçıların birbirinden bağımsız olarak izlenimlerini aktarmalarından kaynaklanmaktadır. İzlenimciliğin öyküsü 1860 yılı başlarında Paris'te başlar ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde soyut resmin ve Fovizmin doğması ile öyküsünü tamamlar. Post empresyonizm terimi ise 1886 yılından sonra Monet ve arkadaşlarının üretmiş oldukları eserlere işaret etmektedir. Geç kalınmış eserler olarak da nitelendirilirler (Bocquillon 2005: 13).

Empresyonizm ilk ürünlerini natüralizm gerçekliğinde ortaya konmuştur. Bu anlatım doğanın mekanik bir taklidine dayanmamaktadır. Tam tersine doğanın duyusal olarak kavranabilirliğini savunarak sübjektif bir tavır sergilemektedir. İlk

izlenimcilerden son izlenimcilere kadar aradaki bu bağ korunmaya çalışılmıştır. Daha önceki sanat eğilimlerinde doğa ile ilişki kurulmuştur ancak empresyonizm ilişkii doruk noktasına taşımıştır. Bu kısımdan sonra oluşacak olan sanat akımları yeni bir gerçeklik ve varlık arayışına gireceklerdir. Oluşacak yeni sanat akımları varlık ve gerçekliği obje ile temellendirmek yerine özneye yöneleceklerdir. Bunun doğal bir sonucu olarak varlık soyut fikri bir bilgi havuzuna dönüşecektir (Tunalı 2008: 121).

Değişen düşünsel hareketler ilerleyen dönemlerde karşılaştığımız sanat akımlarının izlenimini etkilemiştir. Empresyonizm döneminde obje olarak nitelendirilen fikri kavrayış izlenimcilik döneminde bir geçiş gösterse de modern sanatla birlikte sanatçının sübjektif bir bakış açısına yöneldiği gözlemlenir. Bir sonraki bölümde modern sanat akımlarıyla evrimleşen ışık öncü akımlar çerçevesinde değerlendirilecektir.

1.5.2. Dışavurumculuk ve Soyut Sanat

Düşünce yapısındaki değişimlerle beraber teknoloji alanındaki buluşlar sanatın bir yandan gelenekle bağlarını koparmış diğer yandan ise geçmişe yanıt bularak modern çağın resimsel biçimde ışık, gölge ve renk gibi biçimsel özelliklerini ileri seviyeye taşımış ve biçimsel unsurlara büyük önem vermiştir. Modern sanatta ışığın en basit kullanımları ile en güçlü kullanımları sanata büyük bir yelpaze oluşturur. Modern teknolojinin yeni ürünleri olan fotoğraf ve sinema ışığın işlevselliği konusunda resme ve diğer disiplinlere aktif bir kullanım oluşturmıştır. Özellikle sinema makinesinin bulunması empresyonist çalışmalarda önemli yer tutan gün içeri saatlerinin ışığını resmeden çalışmaları gölgede bırakmıştır. Çünkü sinema makinesinin ışığın kullanımına kazandırdığı hareket akımın sağladığı izlenimden daha önemli nitelik sağlamıştır (Karavit 2006: 122).

Sinema ilk oluşum yıllarında kopyacı bir geleneğe sahiptir. Kayıt sanatı olarak da bilinen sinema oluşumunda bu yapıyla yeni bir söylemi beraberinde getirmektedir. Fiziksel varlığı ile dünya üzerinde yer alan ve kaydedilebilen her şey sinemanın nesnesi haline dönüşebilmekte dolayısıyla sinema zamanında veya zamanının dışında var olan bütün varoluşu bilgeliğine ekleyerek zamanlar arası bağıntı kurabilmektedir. Diğer sanat dallarından gördükleri biçimleri, anlatıları filmsel

hafızasına dâhil edebilmektedir. Sinemanın oluşum sürecindeki eylemsel durumu dönem sanatlarını etkileyecektir (Monaco, 2014: 42).

20. Yüzyıl'ın ikinci yarısından sonra resim sanatı tarihi empresyonizm ve yeni empresyonizm sanat akımı hareketleri ile şekillenmiştir. Özellikle Cézanne'ın biçimini renkle oluşturması ve çalışmalarında geometrik şekiller kullanarak izlenim sergilemesi, Gauguin'in rengi doğa gözlemine bağlı kalmadan kullanması ve kişiye özel bir eğilim göstermesi 20. Yüzyıl'ın başlarında oluşacak sanat akımlarının habercisi niteliğindedir (Turani 1997: 494).

Sanat tarihi için 20. Yüzyıl köklü değişimlerin yaşandığı, sanatçıların yeni eğilimler içerisine girdiği bir dönemi işaret etmektedir. Özellikle 1890- 1914 yılları arasında özgün kimliğe sahip sanatçılar artış gösterir (Tansuğ 1999: 240). Sanattaki değişimin yanı sıra bilimde ortaya atılan kuramlar örneğin; Einstein 'ın Görelilik Kuramını, psikoloji alanında Freud'un Psikanaliz Kuramını geliştirmesi ve ayrıca röntgenin keşfi, atom çekirdeğinin parçalanabilmesi gibi gelişmeler insanın daha soyut düşünebilmesine neden olmuştur (Krausse 2005: 86).

Bu bilgiler ışığında yaşanan teknolojik gelişmeler sanatçıyı değişken yönelimlere götürecektir. Özellikle 19. Yüzyıl'da kameranın icadı soyut sanatın oluşumu için önemli bir sıçrama noktası oluşturacaktır. Fernand Leger'nin dediği gibi “Resimsel ifade değişti ise bunu modern hayat gerekli kılmıştır” (Özerden, Özer 2006: 42).

Walter Benjamin kaleme aldığı bir makalede sanatın ve sanatçının değişimini röprodüksiyon¹⁶ tekniklerinin değişimi ile açıklamıştır. Benjamin röprodüksiyon tekniklerinin doğayı taklit eden sanatçının algılamasını değiştireceğini dolayısıyla bunun da sanatın doğasını değiştireceğini savunmaktadır. Bu değişim dinsel sanattan Rönesans'ın dünyevi duyguları ön plana çıkarmasına yönelik bir geçiş evresi değildir (Bürger, 2004: 72).

¹⁶ “Bir yapıtın aslına en yakın taklit” (Wikipedia).

Modern çağ ile birlikte oluşan sanat akımları bazı yönleriyle birbirlerinden ayrışırlar. Bu akımlar çağın değişim gereksinimlerini karşılarken birbirlerini izler bir yapı da oluşturmuşlardır (Tansuğ 1999: 241).

20. Yüzyıl'ın başlarında Almanya'da 'Brücke' ve 'Der Blaue Reiter' adında iki farklı sanatçı gruplaşması ortaya çıkar. Bu gruplar dış dünyanın izlenimi savı yerine iç dünyanın dışavurumuna yönelmişlerdir. Batı sanatında empresyonizm sonrası gerçekleşen ve yaygın bir şekilde izlenim oluşturan bu eğilimler dışavurum başlığı altında ele alınacaktır. Dışavurumculuk modern sanata özgü bir durum değildir; insana özgü her üretim bir dışavurum meydana getirir (Antmen, 2008: 33).

Kurucuları Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel Brücke'dir. Sanat topluluğunun bu kurucuları ilk başlarda birbirleriyle benzerlik gösterse de ilerleyen dönemlerde ayrılmışlardır. Bu sanatçılar topluluğunun en belirgin özellikleri deforme olmuş insan vücutlarını kullanmaları ve perspektif kurallarına aykırı mekân tasarımlarıdır. Çalışmaları geniş fırça darbeleriyle oluşturdukları parlak ve doymuş alanlardan oluşur. Figürün çevresini saran derin kontur alanları ise çalışmalarına kaba bir üslup getirmiştir (Krausse 2005: 87). Akımın temsilcileri doğaya ve primitife geri dönerek Alman sanatını yeniden canlandırmak istemişlerdir. Bu eğilimleri çerçevesinde Alman kimliğini ve geleneklerini araştırmışlardır (Little 2010: 104).

'Mavi atlı' grubu olarak adlandırılan Der Blaue Reiter sanat topluluğu sergilerinden sonra çağdaş sanat üzerine bir makale basarak adlarını duyurmuşlardır. Brücke sanat topluluğunun kaba üslubuna karşın Mavi Atlı topluluğu daha entelektüel ve ruhani bir tavır sergilemiştir. Bu iki sanatsal topluluğun sanatsal düşünceleri arasında bir farklılık oluşmuş olsa da ortak fikirleri de bulunmaktadır (Krausse 2005: 87).

Dışavurumculuk bu açıdan bakıldığında bir akım değil bir eğilimin göstergesidir. Bu duygu birikim yönünü ele aldığımızda dışavurumculuk için çok çeşitli bir yelpaze oluşturacaktır. Ressam Maurice de Vlaminck dışavurumculuğu "Herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma çabasını gözler önüne sermektir." diye açıklamıştır (Antmen 2008: 34).

Dışavurumcu izlenimin önemli yansıması olarak sayılan Fovizm akımı biçeme karşı yaklaşımları çerçevesinde bir sonraki bölümde irdelenecektir

1.5.3. Fovizm

Fovizm modern sanat akımlarının ilk örneklerinden birisidir. Akım 1905 yılında Paris’te açılan bir sergi sayesinde varlığını ortaya koymuştur. Akımın içerisinde yer alan sanatçılar çalışmalarında çarpıcı ve hırçın anlayışla izlenim oluşturdıkları için Fovolar (vahşiler) olarak da isimlendirilmişlerdir. Fovist eğilim oluşum itibarı ile kendinden önceki dönemde yer alan izlenimci geleneğin izlerini taşır. Yeni izlenimcilik ve post empresyonist izler taşıyan akım özellikle rengin kullanımını bu geleneklerin izleniminden yararlanarak oluşturmuştur. Seurat’ın dolgun ışık ve temiz çizgilerle oluşturduğu ‘noktacı tekniği’, Van Gogh’un duru ve sert renk kullanımı, Cézanne’ın renkler kullanarak perspektif bir biçim oluşturmaları ve son olarak Gauguin’in çalışmalarındaki süsleme teknikleri Fovist akımın oluşumuna katkıda bulunmuştur (Tansuğ 1999: 242).

Akımın en önemli temsilcisi Henri Matisse’dir. 20. Yüzyıl’ın başlarında oluşan akım özgün bir sanat kimliğine sahiptir. Ancak belirli ve kendine has kuralları olan bir sanat ekolü haline dönüşmemiştir (Kınay 1993: 227).

Fovizm akımı sanatçıları boya tüplerini palet üzerinden karıştırmadan doğrudan tuval üzerinde kullanarak çalışmalarına aktarmışlardır. Bu kullanımları çalışmalarını ayrıntıdan uzaklaştırmış ve canlı biçimlere dönüştürmüştür. Örneğin fovist çalışmalarda uzak dağları resmetmek istediğimizde izlenim düz bir çizgisellikle ifade edilmeyip renk örtüsünün biçimselliğinde parçalanmıştır. Renk belli kalıplara indirgenmeden sanatçının dışavurumu dâhilinde gelişmektedir. Ağaçların turuncu boyanması örneklem oluşturur (Little 2010: 100).

Fovizm’de ışık rengin sınırsız kullanımıyla renkli ve süslü bir nitelik kazanarak yinelenen bir izlenimine dönüşmüştür. Amaçları resim sanatını geleneğe bağlı yapının doğayı öykünen ve yanılsama oluşturan yapısından kurtarıp kişisel yargılar içerisinde oluşmasını sağlamaktır. Böylece dışavuruma etken olan figürün ışıklılığının sınırları içerisinde gölgeler yalın bir izlenim oluşturmıştır (Karavit 2006: 125-126).

Biçemin ve perspektif açılarının değişimi ile ışığa yeni bir sıçrama noktası ve resme farklı bakış açılarıyla yeni bir izlenim yaratan Kübist akım bir sonraki bölümde incelenecektir.

1.5.4. Kübizm

Doğadaki her şeyi silindirik bir yapı içerisinde ele alan Kübist akım Pablo Picasso ve George Braque'in izlenimleriyle ortaya çıkmıştır. Başlangıçta bu iki öncü sanatçıyla canlılığını koruyan sanat akımı ilerleyen yıllarda Alman, İngiliz ve Rus sanatçıların akıma katılımlarıyla büyük bir önem kazanmış ve yüzyılın en önemli sanat hareketlerinin yanında kendisine yer bulmuştur (Tansuğ 1999: 244).

Kübist akım sanatçıları da artık gerçeğin görünenden uzak olduğunu ve gerçeğin aktarımında dışavurumcu bir eğilimin oluşacağı düşüncesindedirler. Ancak dışavurumcu eğilimler Alman dışavurumcu sanatına benzetilmemektedir. Kübist akım sanatçıları Alman dışavurumcu sanatından farklı olarak akılcı ve analitik düşüncelerle hareket etmişlerdir. Bu düşünceleri akım sanatçılarına yeni bir perspektif yöntemi kazandırmıştır. Kübist dönemde nesne parçalanmış ve üç boyutlu nesneler kullanılarak yeniden birleştirmeler yapılmıştır. Örneğin izlenimcilik döneminde nokta boya ile yapılandırılan figür Kübist dönemde silindir, küp, koni şeklindeki parçaları tekrar birleştirerek biçimini oluşturmuştur. Bu da figüre farklı açılardan bakıyormuş hissiyatı vermiştir (Krausse 2005: 94).

Kübist akım, geleneksel izlenimin kurallarına karşı çıkarak perspektif, ışık-gölge kullanımı ve doğanın etkin taklidi düşüncesindeki dışavurumlara karşı çıkmıştır. Kübistler perspektif açısından figüre farklı bakmalarının yanı sıra nesneye zaman boyutu da kazandırmaya çalışmışlar ve rengi ikinci plana atıp biçime daha çok önem vermişlerdir. Akım 1910-1912 yılları arasında analitik evresini yaşarken 1912'den sonra biçimsel evresini yaşamıştır (Çağdaş Sanat Akımları 2007: 28).

Kübizm gerek düşünce yapısıyla gerekse biçimsel özellikleriyle yeni bir resimsel dil oluşturmuştur. Yeni biçimsel özellikleriyle dünyayı temsil etmek için yeni bir yöntemi geliştirerek dönemine ve sonrasına etki etmiştir (Antmen 2008: 45-46).

Bir bakış açısına göre Kübizm akımı fotoğrafa karşı tepki olarak ortaya çıkmıştır. Sinema ve Kübist akım arasında ilişki etki tepki biçiminde birbirlerine

bağlıdır. Kübist akıma göre fotoğraf sanatı figür karşısındaki yorumunu kusursuz olarak kâğıda aktardığı için figüre farklı bir bakış açısı ile yaklaşmak gerekir. Dolayısıyla Kübist akım kendinden önceki dönemlerde yer alan izlenimcilik gibi ışığı ve atmosferi önemseyen yapıdan sıyrılmaya çalışmıştır (Monaco, 2014: 45).

1.5.5. Fütürizm

Fütürist akım Kübist akımla yakın dönemlerde İtalya’da ortaya çıkmıştır. Kübizmle birçok yönden benzerlik göstermiş olsa da bazı yönleri ayrıştır. Fütürist sanatçılar Kübist sanatçı biçimciliği gibi resimsel alanı bölen bir izlenim göstermişlerdir (Krausse 2005: 95). Modern sanat akımlarının çoğunda görüldüğü gibi Fütürist akım da geleneğe bağlı biçim anlayışını reddetmiştir. Sanatında gerici bir eylem gözetmek yerine ilerici bir tutum sergilemiştir. Bu yüzden de eski ve saygın olan her yaklaşımı yıkmak istemişlerdir. Örneğin gelecekçi akım için hız ve hareket önemli değerlerdir. Bu yüzden izlenimcilik gibi zamanın bir anını dondurup izlenim sergilemek Fütürist akım için bir anlam ifade etmemiştir. Fütürizm duran otomobili değil hareket halinde olanı resmetmeyi seçmiştir. Modern yapının içerisinde bulunan mekanik ritme kendisini kaptırmıştır (Little 2010: 108-109).

Fütürizm kavramsal çerçevede bu gibi yaklaşımlar sergilerken ışığın prizmatik açılımı içerisinde konu dâhilinde dinamik ışığı biçimlendirmiştir. Bu yaklaşımları Kübist analitik dönemle çağdaşlık oluşturmuştur (Karavit 2006: 128).

Dönemin önemli temsilcilerinden biri olan Gino Severini yeni empresyonizm döneminden izler taşıyan renkçidir. Severini, akımın diğer sanatçıları gibi kent yaşamını bir olgu olarak eserlerine yansıtmıştır. Ancak diğer sanatçılardan farklı olarak devinim ve ışığın Fütürizm açısından sorunlarına yönelmiştir. İzlenimcilik akımında oluşan noktalama tekniğini kullanarak ışığı prizmatik yüzeyde bölümlenmeye çalışmıştır. Ancak bu yönelimi ile Kübizim akımının biçim anlayışına yakınlaştığı görülmektedir (Richard 1999: 105).

Sinemanın Fütürist akımla kurduğu ilişki Kübist akımdaki gibi değildir. Fütürizm fotoğraf karşısındaki yorumunu şu şekilde açıklamıştır; fotoğraf izlenimciye anlık olarak durumun gerçekliğini ifade ederken Fütürizm gerçeğin sonucunu

yorumlayarak elde etmeyi tercih etmiştir. Bu yüzden sinemanın Kübist akımla kurduğu ilişki Fütürist akımla kurduğu ilişkiden farklıdır (Monaco, 2014: 46).

Işık elemanlarının incelenmesi ve ele alınması plastik sanatlar içerisinde ayrı bir öneme sahiptir. Modern sanat akımlarının da kendi dönemleri içerisinde ışığın kullanımı açısından farklı bakış açıları vardır. Işığa karşı yaklaşımda özellikle sinema sanatının da doğrudan bir etkisi vardır. Dolayısıyla teknik ve dramatik açıdan önemli bir etkiye sahip olan ışığın sinemadaki yeri en dikkat çeken konulardan birisidir.

1.5.6. Konstrüktivizm

Konstrüktivizm kavramı Türkçe kaynaklardan araştırıldığında görülmektedir ki akım, literatür de birbirinden farklı tanımlar kullanılarak açıklanmaya çalışılmıştır. Hançerlioğlu kavramı “yapıcılık” olarak açıklarken (1990: 387), Becer, “yapımcılık” olarak açıklamıştır (1990: 102). Konstrüktivizm kavramı ilk kez 1914 yılında Vladimir Tatlin “Kübist-Gelecekcilik” içerisinde ele aldığı kabartmalar için kullanılmıştır. Terimin yerleşmesi ise 1920 yılında Antonin Pevsner ve Naum Gabo’un “Gerçekçi Manifestosu” yayınlaması ile sağlanmıştır (Petric, 2000: 21).

Kurgusal bir biçim olarak ortaya çıkan konstrüktivizm akımı doğa veya figüre dayalı bir anlatım tarzını benimsemez. Sanatçılar tarafından figür dışı olarak tanımlanır. Sanatçı eserini meydana getirirken genel olarak ışık, renk ve geometrik şekillerden yararlanmaktadır. Konstrüktivizm akımı kübizm akımıyla bu yönleri ile benzerlik kursa da kendi sanat anlayışında kübizm akımından farklı olarak doğal düzenin yerine kendi matematik ve geometrik şekillerini ortaya çıkarmıştır. Böylece ışık geometrik sınırlar içerisine girmiş ve soyutla işlevi gören bir biçim aracı haline dönüşmüştür (Karavit, 2006: 130).

19. Yüzyıl’da Rusya’da ortaya çıkan yeni fikir hareketleri toplumsal yapıda birtakım değişiklikler başlatmış ve bu dönemde ortaya çıkan aydın kimlik eski anlayışları yıkan bir anlayış benimsemiştir. Fransa ve diğer Avrupa devletlerinde görüldüğü gibi güzel sanatlar alanında akademiler kurulmaya başlanmıştır. Doğayı ve insanı gözlemleyerek eser ortaya koymaya çalışan sanatçı gözlemleri sırasında “Rus” insanının toplum içerisinde yerini de resmetmeye başlamıştır. Sanatçı ihtilal sonrasında fikrini korumuş olsa da yönetimin el değiştirmesi ile sanata bakış açısını

değiştirecek ve bu durum sanatçıyı da etkileyecektir (Turani, 1997: 440). Ekim Devrim'inden sonra yönetim sanatçıya yeni bir toplum inşa eden işçi gözü ile bakmaya başlayacaktır ve sanatı toplumu eğiten bir propaganda aracı olarak görecektir. Sinema sanatı tam olarak bu dönemde konstrüktivizm fikriyle yola çıkarak burjuva sınıfının değer ve yargılarını değiştirmek ve işçi sınıfının ihtiyaçlarına seslenen bir iletişim aracı olarak kullanmak isteyecektir (Petric, 2000: 21).

1.5.7. Op-Art

Op-Art 1960 yılların başında ortaya çıkan ve optik yanılsamalar ile seyirci üzerinde etki oluşturmak isteyen sanat akımıdır. Figürü dışlayan bir anlatımı benimseyen Op-Art akımı izlenimcilikte görülen noktalama tekniğine, hareket resmine ve konstrüktivizm akımlarına tepki olarak doğmuştur (Wainhard, 2007: 1). Seyirci üzerinde üzerin de etki oluşturabilmek için mekanik ve geometrik şekillerden yararlanan Op-Art sanatçıları izleyici üzerinde etkiyi artırmak için oluşturmuş olduğu geometrik şekiller üzerinde biçimi ortaya çıkaran ışık yansımalarından yararlanmıştır. Seyircinin gözünün uyarılmasına ve etki altına alınma gerçekliğine dayanan Op-Art eserlerinin birçoğu sanat eseri olarak sayılmamaktadır. Ancak William Wordsworth gibi sanatçılar Op-Art eserlerini insan gözüne diğer sanatlardan farklı bir ışık etkisi oluşturduğu ve izleyicide doğaldan çok lirik ve şiirsel bir etki oluşturduğu için akımın önemini vurgulamıştır (Karavit, 2006: 143).

İnsanın görme sistemi ışıklandırılmış bütün yüzeyleri farklı şekillerde algılar ve farklı şekillerde analiz etmektedir. Işıklandırma ve aydınlatma aynı olduğu düşünülse de birbirinden farklı kavramlardır. Aydınlatma; mekân içerisinde figürün görünür olabilmesi için nesne üzerine düşen minimum ışık miktarıdır. Işıklandırma ise mekân içerisindeki figürün görünür kılınması ile açıklanamaz çünkü ışıklandırmanın nesneye bir anlam ve boyut yüklemesi gerekmektedir. Sinema ve televizyon yapımlarında nesnenin mekân içerisindeki niteliğini ortaya çıkarmak için ışıklandırma bir ifade yöntemidir. Sinema televizyon yapımlarında sahne tasarımcısı mekâna ışıklandırma yaparken bu etkileri dikkate alarak mekân içerisine konumlandığı aydınlatma araçlarının konumuna, şiddetine ve niteliğine kontrol etmesi gerekmektedir. Çünkü izleyici ışıklandırmanın olduğu alanları dikkatle inceler ve ışıklandırma uygulanan alanlarda bir duygu durumu benimsemektedir (Tüker, 2015: 46). Işık ve aydınlatma

uygulandığı sinema gibi görsel iletişim araçlarında algılanabilirlik önemlidir ve ilk unsurdur. Fakat optik sanat çalışmalarında oluşturulmak istenen görsel etkinin izleyiciye aktarılabilinmesi için önemli bir yere sahiptir. Dolayısıyla optik sanat çalışmalarında ışık kullanım tekniğine dikkat edilmelidir. Çünkü izleyici üzerinde farklı sonuçlar doğurabilir.

1.5.8. Sürrealizm

Sürrealist (Gerçeküstücülük) sanat akımı diğer sanat eğilimlerine kıyasla varlığı birdenbire ortaya çıkmış bir düşünce hareketi değildir. İlk oluşumlarını fantastik sanat¹⁷ alanında göstermektedir. Fantastik sanat ise oluşumu ilkel sanattan bu yana ortaya çıkan bütün sanat akımlarında farklı form ve biçimsel özelliklere bürünerek sanat akımları içerisinde etkin bir rol almıştır (Passeron, 1996: 23). 1924 yılında sanatçı Andre Breton yayınladığı manifesto akım adını duyurmuştur. Sanat eserinin oluşum sürecince insan aklının ve şuurunun dâhil olmaması gerektiğini savunan; felsefede ve ilimde kabul edilen değer ve yargıların köklü olarak değişim göstermesini istemiştir (Kefeli, 2009: 70). Sanatçılar bilinçaltına ulaşmak için eser üretim sürecinde uyku deneyleri, uyuşturucu madde kullanımı gibi birçok yola başvurmuşlardır. Amaçları insan vücudunun sınırlarını zorlayarak bilinçaltında kalan gizli duyguları ortaya çıkarmaktır (Kınay, 1993: 286).

Işık kullanımı bu dönemde sanatçıdan sanatçıya farklılık göstermektedir. Henri Rousseau, ışık ögesini primitive sanatında görüldüğü gibi parlak ışığı kullanırken, Paul Devaux, Max Ernst, Salvador Dali gibi sanatçılar rüyalarında tasarlamış olduğu mekânları tasvir etmek için biçim ve rengi ön planda tutarken ışık ögesi kullanımı açısından klasik kalıpları aşamamışlardır (Karavit, 2006: 140-141). Görülmektedir ki bu dönemde ışık ögesine ilişkin belirli bir üslup şekli belirlenmemiştir.

Sinemada gerçeküstücü yaklaşımlar sinemanın doğuşu ile başlamaktadır. İlk kayda alınan filmler incelendiğinde bile yönetmenler farkında olmadan sürrealist tekniklerin çoğundan yararlanmışlardır (Kutlar, 2004: 166). Sinemayı bir gösteri aracı olarak kullanan George Melies kurguladığı sahnelerle sinemayı bir fantezi aracı olarak kullanmıştır. Bu çatı altında bakıldığında filmlerin adının kâbus veya düş olması bu

¹⁷ “Düş, büyü ya da kurgubilimine dayanan gerçeği hiçe sayan sanattır” (İnt. Kay. 45).

bakış açısı ile anlamlıdır (Monaco 2014: 271). Gerçeküstü sanat anlayışı ve sinema sanatı arasında temelinde bilinçaltındaki düşüncelere ulaşma arzusu yatmaktadır. Sürrealist bir film resim sanatında görüldüğü gibi bir imgeden yola çıkarak seyirciyi bilinç dışına yönlendirme arzusu taşımaktadır. Yönlendirmeyi mümkün kılabilmek için yönetmen aklı esas almaktadır. Oluşturulan görüntü insan aklının algılayabileceği düzeyden fazla ve izleyicinin algıladığı gerçekliğe çıkamıyorsa izleyicinin bilincini terk eder ve gerçeküstücülük yüksek düzeye ulaşır (Matthews, 1986: 199).



İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA TEKNİK VE DRAMATİK BİR ÖĞE OLARAK

AYDINLATMA

2.1. IŞIKLANDIRMANIN İLKELERİ

‘Işıklandırmanın İlkeleri’ konu başlığı altında ışığın kavramsal tanımını yapıldıktan sonra ışık yoğunluğu ve renk sıcaklığına değinilecektir.

Kavram Olarak Işık

Işık, bir canlının görme eylemini gerçekleştirebilmesi için kaynağından çıktıktan sonra direkt veya nesnelere çarparak nesnelerin boyutunu ve sınırlarını belirleyen insanoğlunun, varoluşundan bu yana evreni algılamasını, görünür kılmasını sağlayan bir olgudur. Doğal ve yapay olmak üzere ışık ikiye ayrılır:

Doğal Işık: Maddenin atomik yapısındaki etkileşimler sonucunda kendiliğinden ışık veren ve paralel çizgiler oluşturarak canlının görme eylemini sağlayan ışığın bir enerji türüdür.

Yapay ışık: Doğal ışık kaynaklarının yansımadığı, yetersiz geldiği ortamlardan nesneye boyut ve hacim kazandırarak nesnenin görünür kılınmasını sağlayan yapay bir etkileşim sonucu oluşan bir aydınlatma biçimidir.

Işık Yoğunluğu

İnsan ön çevresel ışık koşullarına uyumunu görme sezisi ile gerçekleştirir. Göz bebeğinin ışığa yoğunluğuna uyum sağlamsı göz bebeğinin büyüüp küçülmesi ile sağlanır. Dolayısıyla düşük yoğunluktaki ortamlarda duyarlılık değişkenlik göstererek uyum sağlamaktadır. Örneğin; ışık kaynağının az olduğu bir mekânda bulunan insan gözü ilk dakikada nesneleri seçemese de ilerleyen dakikalarda ortama uyum sağlayarak nesneleri seçmeye başlayacaktır. Ancak bu durum fotoğraf makineleri ve video kayıt cihazlarında otomatik olarak veya manuel olarak yapılmalıdır.

Işık yoğunluğunun belirlenmesinde gözümüze güvenerek bir derecelendirme yapmak hatalı bir yaklaşım olacaktır. Örneğin; kapalı bir mekândan ışık yoğunluğunun fazla olduğu dış mekâna hareket sağlandığında insan gözü doğal olarak uyum

sağlarken, kamera yoğunluk geçişi sırasında aynı uyumu sağlayamaz. Çekim durağansa mekân geçişi sırasında kamera tekrar ayarlanmalı, hareketli ise iki mekân arasında denge kurulmalıdır. Göz ile ölçme yöntemin dışında aşağıdaki ışık ölçme yöntemlerini kullanarak ışığı ölçmeliyiz (Millerson, 2007: 22-24).

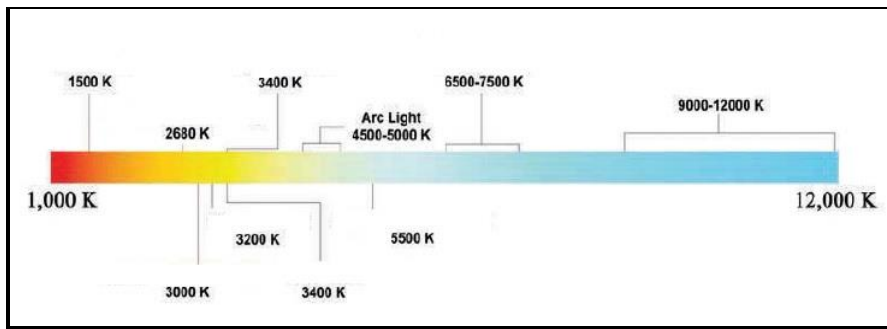
- i. Düşen ışık yoğunluğu ölçümü
- ii. Sahne içerisinde belirgin patlamalar oluşturan noktaların ölçümü
- iii. Kamera merceğinden yansıyan ışık yoğunluğunun ölçümü

Işığı yoğunluğunun ölçümü sonraki bölümlere de değinilecektir.

Kelvin (Işık Sıcaklığı)

Fiziksek olarak insanların görme sistemleri rengin algılanmasında bir farklılık olmadan milisaniye içerisinde renk ısısını algılar ve beyne iletir. Ancak günümüz fotoğraf makineleri ve video kayıt cihazları bu işlemleri otomatik olarak yapamazlar veya ayarlanmaları gerekir. Işık kaynağının niteliğince değişen Kelvin dereceleri renkli filmin veya fotoğrafın oluşması sırasında büyük bir öneme sahiptir. Kelvin denmesinin temel sebebi yasayı oluşturan İngiliz fizikçi Lord Kelvin'in soyadının verilmesinden kaynaklıdır. Fizikçi yasasını mavi, yeşil ve kırmızı olmak üzere üç kutup renkten oluşturur. (Kamburoğlu, 2007: 180).

Şekil 1. Kelvin Skalası



Kaynak: (Landau, 2014: 22).

Kutupların oluşumu basit bir ısı teorisiyle açıklanması gerekirse; bir metal çubuğun pozitif yönde artışıyla ısıtılması sonucunda metal parça üç ayrı kutupta belirgin rengi almaktadır. Ancak ara renkler olmasına rağmen fizikçi yasayı üç renk altında incelemiştir. Kavramsal olarak rengin sıcaklığı: sıcak ışık ve soğuk ışık olmak

üzere iki şekilde ifade edilir. Her iki ifade şekli görsel olarak ve fiziksel olarak farklı şekillerde ve boyutlarda nitelendirilir. Fiziksel olarak ısınan demirin renk değerinin değişmesi kırmızıdan maviye doğru yol izler bu yüzden yüksek ısılarda maviye dönen metali fizikçiler sıcak ışık olarak nitelendirmişlerdir. Ancak televizyon ve sinema yapımlarında bu algılayış görsel olarak ifade edilir. İnsan kırmızı rengi duygusal deneyimleriyle, örneğin; ateşin kırmızı olması ve yakması, insanda algısal olarak kırmızının daha sıcak olduğu neticesine kavuşturur. Sinema ve televizyon yapımlarında bu örnekleme bağlı olarak kırmızı ışığı fizikçi yasasının tam tersi yönde ilişki kurarak sıcak olarak niteler (Landau, 2014: 22).

Televizyon ve sinema yapımlarınca iki nedenden renk sıcaklığını önemser; birincisi, teknik açıdan uygulamada olan filmin istenen renk sıcaklığını doğru ayarlamasına, yani doğru rengin kameraya yansımaya, ikincisi ise estetik açıdan, yapıma uygun duygu ve psikolojiliyi niteliğince aktarmayı amaçlar. Bu yüzden yapımlar doğru ısıyı belirlemek için Tricolormetre kullanılmaktadırlar (Terlemez, 2013: 89). Çekim yaparken sıklıkla karşılaşılabileceğiniz ve kamerada ayarlamamız gereken kelvin dereceleri şunlardır

Tablo 1. Örnek Kelvin Dereceleri.

Şafak vakti ve alacakaranlık	2000 K
Gündoğumu	3500 K
Sabah erken-akşam geç	4500 K
Ortalama yaz güneşi	5600 K
Hafif gölge	7000 K
Kapalı gökyüzü	7000 K
Koyu gölge	8000 K
Sisli gökyüzü	9000 K

Koyu bulutlu gökyüzü	20.000 K
Mum alevi	1930 K
Ev ampulü	2800 K
Akkor ampul	3200 K
Tungsten halojen ampul	3200 K
Fotoflaş	3400 K
Flaş lambası	3800 K
Mavi flaş lambası	6000 K
Daylight ışık kaynaklar›	5500 K
Floresan Işık kaynaklar›	4400 K

Kaynak: (Terlemez, 2013: 89).

Tabloda gözlemlenen kelvin değerleri doğal ışığın niceliksel olarak tam algılandığı durumlarda geçerlidir. Çekim sırasında havanın veya ışık araçlarının yıpranma payı olmaksızın ve doğal kaynakların ölçümlerinin doğru yapılması sonucunda bu veriler oluşturulmuştur. Renk sıcaklıkları, koşul ve durumlara yakın olmakla birlikte değişkenlik göstermektedir.

2.2. IŞIKLANDIRMANIN TEMEL BİLGİLERİ

Bu bölümde sinema ve televizyon yapımlarında aydınlatma araçları kurulmadan önce ışığın sahip olduğu ve bilinmesi gereken kavramsal niteliklere değinilecektir. İlk olarak ışığın kavramsal niteliği anlatılacak daha sonra ise ışığa nitelik kazandıran diğer etkenlere değinilecektir.

2.2.1. Işık Niteliği

Işıklandırma, film üretim sürecinde elektronik görüntünün oluşması için sahneyi görünür kılan kamerada ki dengenin kurulmasında teknik bir gerekliliktir. Görüntü

yönetmeni ve ışık şefi sahne için gereken ışık miktarının belirlenmesi sahne de oluşan dengeyi ön görerek şekillendirir. Çünkü izleyici gerçek görüntü ile izlenimlediği görüntüden uzaklaşmamalıdır. Örneğin izleyici sahneyi gözlemlerken sahnenin güneşli veya bulutlu bir gün olduğunun ayırt edilebilir. (Küçükcan 2010: 68).

Işıklandırmanın niteliksel oluşumu bize birçok atmosferik algı oluşturur. Bu algının anlaşılması kolay bir şekilde dile getirilecek bir durum değildir. Çünkü ışıklandırma birçok sıfatla ifade edilebilen bir fiziksel ve psikolojik içeriği niteliğindedir. Gün içerisinde izlenimde bulunduğumuz tüm mekânların ışık niteliğine bakıldığında karşımıza çeşitli ışık türleri çıkar. (Brown 2008: 48). Işığın niceliğini anlamak yaşam boyu bir izlenimle öğrenilecek bir öğrenimdir. Bu yüzdem aktarımcı bir sahneyi ışıklandırırken sonsuz seçenekle niteliği belirleme uğraşındadır (Brown 2014: 110).

Bir figürün aydınlatılması figürün ortam içerisindeki niceliğini belirlemektedir. Bu yüzden görüntü yönetmeninin figüre nasıl bir niceliksel duruş belirlenmesinde figürün aktarımı için önemli bir yere sahiptir. Niteliğin belirlenmesi için görüntü yönetmeni doğal ışık kaynaklarını veya yapay ışık kaynaklarından da kullanabilir. Nasıl bir niceliksel yaklaşımın belirginliği ortaya konuluyorsa niteliğin de nasıl sonuç ortaya çıkardığı göz önüne alınarak ışık kontrolü sağlanmalıdır (Algan 1999: 60-61).

Aydınlatmanın niteliği izlenimin doğru şekillenmesinden dolayı önemli bir yere sahiptir. Bundan dolayı bir sonraki bölümde niteliğe etki eden faktörler ele alınacaktır.

2.2.2. Sert Işık

Küçük boyutlu bir kaynaktan doğrusal bir hareketle ortaya çıkan ve figürün biçiminin net bir şekilde ortaya çıkmasını sağlayan, keskin gölgeler oluşturan ışıktır. Işığın büyüklüğü değil, yoğunluğu önemlidir. Bu sınırlılık kuvveti ile eş zamanlı ilerlemez bu sebepten dolayı bir mum ışığı da sert ışık durumunda yer alabilir. Güneş bilinen en sert ışık kaynağı olması ve küçük boyutlu olması düşüncesiyle çelişmemektedir. Çünkü büyük olduğu kadar konumu bağlamında yoğun ve küçük bir yapıya sahiptir. Sert ışık kaynakları nesneye yakınlığı veya nesneye oranla büyüklüğü nesnenin izdüşümünde oluşan gölgenin yapısı çevresinde yumuşak bir etki yaratır.

Orandaki bu farklılaşmanın avantajı ise kaynak kontrolünün sınırlarını genişletir (Millerson 2007: 62).

Aydınlatma setlerinin ışık şiddeti ‘l $\ddot{u}$ x’ ile ifade edilir. Bir ‘candela’¹⁸ şiddetindeki ışık, kaynağından çıktıktan sonra kendisinden bir metre uzaklığındaki bir metrekare alana bir l $\ddot{u}$ x ışık şiddeti bırakmaktadır (Pasa, 1989: 115). Kavramın bilinmesi ve sinemada kullanılan ışık cihazları üzerinde yer alan l $\ddot{u}$ x değerin okunması, kaynağın şiddeti konusunda ön görüye sahip olunmasını sağlar. Buna ek olarak sahne içi ışık şiddet hesabını iş gücünü kolaylaştırır.

Sinema ve televizyonda da sert ışık:

- Figürün veya sahnenin belirli sınırlarını aydınlatmak,
- Alan yayılımını engellemek,
- Figürün dokusunu ortaya çıkarmak için pozitif yönelim izlense de sonuç negatif olacaktır,
- Figürün nobranlığını ortaya çıkarır,
- İstenmeyen kaba görüntüleri ortaya çıkarabilir,
- Dikkati yönlendiren gölgeler oluşabilir,
- Konunun niteliğini değiştirebilir.

Sert ışığın oluşturmuş olduğu negatif etkilerden dolayı görüntü yönetmeni veya ışık şefi yumuşak ışığı tercih ederler.

2.2.3. Yumuşak Işık

Kaynağından çıktıktan sonra ışık kırılmaları veya önüne ışık kesici araçları alıp, nesnenin üzerine veya gölgesine düşen ve gölge oluşturmeyen aydınlığın bir türüdür (Sirel, 1997: 177). Yumuşak ışık doğada kapalı gökyüzün gerçekleşen, güneş ışıklarının eğik açılarla geldiği zamanlarda oluşabilir (Brown 2014: 109).

Yumuşak ışığın avantajları;

- Gölge oluşturmeyen aydınlatmalar için kullanılabilir,
- Gölgeci bir figürün gölgesini yumuşatmak için kullanılabilir,

¹⁸ ‘‘Bir ışık kaynağından herhangi bir doğrultuda yayılan ışıktır. Birimi candeladır.’’ (Pasa, 1989: 115).

- Gölgeleeri kademeli bir şekilde düzenleme için kullanılabilir,
- Biçimi belirgin olan nesneleri yumuşatmak ve ortadan kaldırmak için kullanılabilir,

- Geniş alan aydınlatmasında gölgenin tekiliğini sağlar,
- Doğal ışık kaynaklarını taklit etmek için kullanılabilir (Millerson 2007: 63).

Yumuşak ışığın dezavantajları;

- Çevreye yayılan ışık miktarından dolayı kontrolü zorlaşabilir,
- Konuya uygun olmayan kompozisyonlarda biçimsiz bir aydınlık ortaya çıkabilir,

- Doku ve biçimi deformasyona uğratabilir,
- Derinlik hissiyatını azaltabilir,
- Atmosferin tahribi sonrasında düz resimler ortaya çıkabilir (Vardar, 2000: 59).

2.2.4. Konuya Göre Yön

Konunun önemini ön plana çıkartmak için ışığın yönü amaca uygun bir vasıfta olmalıdır. Kompozisyonun şekil ve dokusu; ışık ile girdiği doğru etkileşim kalitesini ortaya çıkaran temel unsurlardan biridir.

Figüre doğrudan veya dolaylı olarak aydınlatma yapıldığında nesne çevresinde gölgeler oluşturabilir. Gölge alanlar ek kaynak kullanılarak aydınlatılması ise amaca hizmet eden kaynağın yönünü belirler. Amaç bağlamında kaynak yönleri değiştirilebilir (Brown 2008: 52).

2.2.5. Yükseklik

Lamba konumu açısından aydınlık türünün farklı bir çeşididir. Konunun değişmesi yüksekliğin oranını etkiler. Örneğin; aralarında iki metre uzaklık oranıyla yerleştirilen iki lamba gölgede biçimsel olarak farklı etkiler yaratır. Kompozisyon niteliğince lamba konumlandırılmalı ve yükseklik biçime göre şekillendirilmelidir. Genel içerik olarak yüksekliğin belirginliği gibi bir sınırlılık söz konusu değildir. Yüksek açılı lambalar planda derin oluşumuna olanak sağlar ancak bu bilgi genel kural olarak doğru konumlandırma özelliği taşımamaktadır.

2.2.6. Parçalı Aydınlatma

Işık kaynağından çıktıktan sonra konu ve biçime göre doğal veya yapay olarak parçalanması sonucu ortaya çıkan aydınlatma türüne denir. Setlerde ‘*kuki*’ denilen ahşaptan veya plastikten yapılmış malzeme kaynağından çıkan ışığı parçalar ve ışığın kompozisyon içerisinde lambaların konumlarını şekillendirir. Parçalama, konu bütünlüğü düzeyince yapılmalıdır çünkü odak noktayı değiştirebilir.

2.2.7. Yönlü/ Ortamsal

Kompozisyon gereği bazı ışık kaynaklarının çerçeve içinde gösterilmesi olağan bir durumdur. Bu ışık kaynaklarının yönü belirlidir ve izlenimi tercihen figüre yansıyabilir. Bu durumda olan ışıklara ‘*kaynaksal ışık*’ denir. Işık kaynağı direkt veya yansıyarak seti aydınlatıyor ve kompozisyona katkıda bulunuyorsa yönü belirlenmiş ortamsal bir ışık türüdür (Brown 2008: 53). Güneş ışınları veya film yapımlarında kullanılan yapay aydınlatma cihazları yönlü ortamsal kaynak durumunda olabilir.

2.2.8. Hareket

Doğanın ve figürün hareketi, ışığın hareketi anlamına gelir. Sinemada veya televizyondaki bu hareket aydınlatma malzemelerinin doğayı taklidi sırasında gerçekleşir. Sinema ve televizyon yapımlarında kaynağın önüne nesne koyarak veya kaynağın direkt hareketi ile sağlanır. Örneğin pencere önündeki nesnenin yansıması gün içerisinde doğal olarak yansırken, yapay olarak ise lamba önüne nesne konularak aktarım gerçekleştirilir.

2.2.9. Doku

Kompozisyonadaki işlenen veya doğada var olan her konu dokular arası bir bütünleşme ile birimini ortaya çıkarır. Dokunun özelliğinin artması ve gözlemi nitelikli kılması ışığın doku ile arasındaki bağıntıyla ilişkilendirilir. Işığın doku üzerine doğrudan veya dolaylı yansıyarak iz düşürmesi dokunun kalitesini ön plana çıkarır veya ötetir. Örneğin; ahşap bir nesnenin kompozisyona bağlı dokusu kaybedilmek istenmediği durumlarda ışık kaynağı karşıdan yerleştirilmemelidir, çünkü ahşap dokunun deformasyona uğramasına neden olabilir (Kanburoğlu 2007: 192).

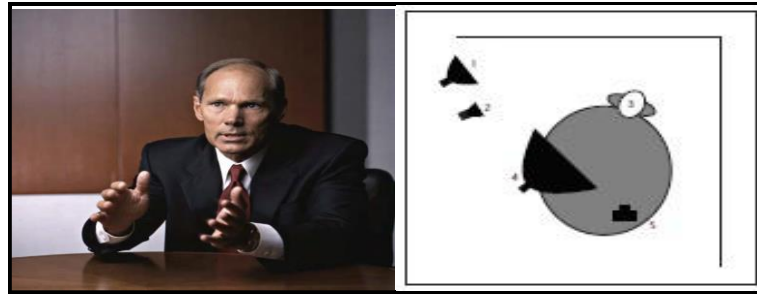
2.3. RESİM SANATINDAN SİNEMAYA AKTARILAN AYDINLATMA TÜRLERİ

Sinema kendi sanatının oluşumu sırasında diğer sanat dalları ile bütünleşerek bir ilişki kurmuştur. Görsel ifadesini oluşturması sırasında en çok yararlandığı kaynak resim sanatı olmuştur. Işık bu bütünleşik yapı içerisinde kendi temellerini sinemaya aktarımı sırasında özellikle bazı dönemlerde doğrudan gerçekleştirmiştir. Bu bölümde resim sanatı ve sinema arasında bağ kuran aydınlatma tekniklerine değinilecektir.

2.3.1. Chiaroscuro Aydınlatması

Aydınlık ve karanlığın zıtlığı olarak atfedilen İtalyanca kökenli sözcük bir aydınlık türünün tekniğidir. İlk olarak resim alanında ortaya çıkan bu teknik; sinema ve TV'nin görselleştirme sürecinde ışıklı alanların, gölgeli alanlara zıtlıklarını kompozisyon içerisinde düzenlenmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu aydınlatma türü mekânın görüntülenme sırasında üçüncü bir boyut kazandırmak ve yeni bir atmosfer oluşturmak için derinlik hissiyatını artırır. İzlenimin gerçekçi yapısını bozmadan görsel öğeler arası denge oluşturur (Vardar, 1999: 54).

Şekil 2. Chiaroscuro Aydınlatması



Kaynak: (Tuck, 2010: 119).

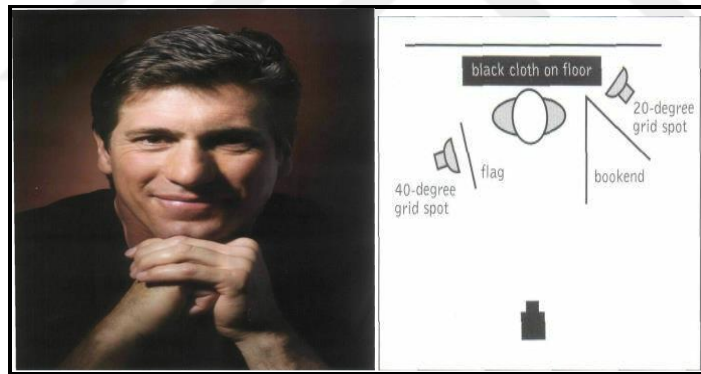
Chiaroscuro aydınlatması kaynak izlenimcinin odak noktasını değiştirebilir bir nitelikte kullanılır. Kaynağın tekli kompozisyon olarak ön görülebilir ancak parçalı ışıklandırma kullanılarak da bir atmosfer yaratılabilir. Karanlık ve aydınlık arasındaki geçişler yumuşaktır. Işıklı alanlar uzun gölgeli alanlarla bağlanmaktadır. Bu da görüntünün içerisindeki duyuşal ortamı oluşturur. Karanlık ve aydınlığın birbirine olan zıtlığı, derecesine göre aydınlatmanın bu türü üç ana biçime ayrılır: Bunlar Cameo, Rembrandt, Siluet Aydınlatma türleridir (Kılıç, 1994: 31).

2.3.2. Rembrandt Aydınlatması

Rembrandt aydınlatması bir ana ışık ve uzun gölgelerle karakterize edilmiş kapalı döngü aydınlatmasında ışığın bir türüdür (Grey 2010: 19). Hollandalı ressam Rembrandt çalışmalarında ışığın bu biçimsellikte kullanmasından dolayı teknik bu adla anılmaktadır (Gemici, 2013: 123).

Rembrandt aydınlatması; noktasal ışık veren figürü seçen bir aydınlığın türüdür. Kompozisyon içerisinde ışık belirli alanları aydınlatırken diğer alanları figürün dramatik etkisi bağlamında figür tam veya yarım aydınlatılır. Tür Chiaroscuro aydınlatmasından farklı olarak daha zayıf bir ışıklandırmayla görselleştirilir. Gölge yüzeyden aydınlık yüzeye geçiş yumuşaktır. Vurgulanmak istenilen figür temanın içerisindeki işlevine göre belirginleşir. Rembrandt aydınlatmasında temaya hizmet etmeyen bir figür karanlığın içerisindeki biçimini ortaya çıkartamaz. Kısacası karanlığın içerisindeki ışık lekeleri olarak da nitelendirilebilir (Zettl 2016: 42).

Şekil 3. Rembrandt Aydınlatması

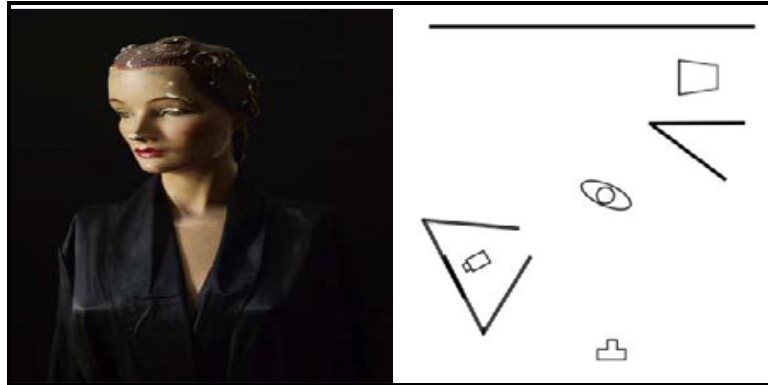


Kaynak: (Grey, 2004: 44).

2.3.3. Cameo Aydınlatması

Güçlü nokta aydınlatması ile dikkati belirli bir noktada figür üzerine yoğunlaştırarak oluşturulan aydınlatmanın bir türüdür. Işık, kompozisyonun detaydaki biçimi üzerinde durmamıştır. Bu yüzden gölgeler sadece figür üzerinde şekillenmiştir. Rembrandt aydınlatmasına göre karanlık ile aydınlık ve zıtlığın dramatik niteliği nesneyi farklı nitelendirmiştir. Chiaroscuro aydınlatmasının farklı olarak, tekil kaynak üzerinden işleyip figürü kompozisyon içerisinde yalınlaştırmıştır (MEB 2011: 15).

Şekil 4. Cameo Aydınlatma Şeması



Kaynak: (Grey, 2010: 90).

Cameo aydınlatmasında genellikle kontrol olanağı olan mercekli lambalar kullanılmaktadır. Bu aydınlatma türünde ışığın kontrolü zordur bu yüzden arka plandan gelen yansımaları engellemek için figürün arkası siyah perde ile kaplanır. Dramatik yoğunluğun fazla olan bu aydınlatma türünde dramatik etkinin kazanıldığı gibi doğru kullanılmadığında etki azaltılabilir. Çünkü ışık tek kaynaktan yoğun kullanımından kaynaklı yüz çizgileri silinebilir. Dekor da bu aydınlatma türünde gerek duyulmaz çünkü türde konu daha ön plandadır (Vardar, 1999: 55).

2.3.4. Siluet Aydınlatma

Chiaroscuro aydınlatması biçimselliğinin içerisinde aydınlık karanlık zıtlığının en fazla olan ışığın bir türüdür. Bu aydınlatma türünde arka plan aydınlık, ön plan tamamen karanlıktır. Figür üzerindeki biçimsellik cameo aydınlatmasına göre tam tersi bir zıtlık içermektedir. Figür üzerindeki doku bu aydınlatma türünde önemli bir yer tutmaz. Kompozisyonda figür içsel uyumu nitelendirecek kimlik kazanmaz çünkü figür görüntü boyutu içerisinde gölge kimliği kazanmış kontur gibidir (Kılıç, 1994: 31).

Şekil 5. Siluet Aydınlatma Şeması



Kaynak: (Grey, 2010: 84).

2.4. AYDINLATMANIN DRAMATİK ÖGE OLARAK KULLANIMI

İnsan gözlemi sırasında bazı niteliksel durumları hafızaya atarak bilinçli bir zihin yapısı kurar. Işık bu gözlem sırasında kompozisyonu görünür kıldığı için özel bir niteliğe sahiptir. Bu bölümde birikim oluşturan nitelikli ışıkların ortaya çıkışındaki temel yaklaşımlara değinilecektir.

2.4.1. Nesnel Aydınlatma

Dramatik aydınlatma durum belirginliğini üç tür üzerinde kompozisyona dâhil etmektedir. Bunlar; nesnel, öznel, psikolojik aydınlatma olarak üçe ayrılmaktadır.

Nesnel aydınlatma sinema ve televizyon yapımlarında elektronik görüntünün iki boyutlu olmasından dolayı nesneye üçüncü boyutu, uzayda kapladığı yeri, nesneler arası mesafenin belirtilmesi amacıyla iyi bir ışık-gölge düzenlemesidir. Belirtici aydınlatma olarak da bilinen nesnel aydınlatma kompozisyon içerisinde önemli olan nesnenin ön plana çıkarken, daha az öneme sahip nesneleri gözden kaçırarak dramatik etkiyi yoğunlaştırır (Sarioğlu, 1976, 58).

2.4.2. Öznel Aydınlatma

Gerçeğe uygunluğun veya gerçek dışılığın belirtilmesi amacı ile var olan bir etkinin en üst seviyeden doğmasına amaçlayan dramatik aydınlatmanın bir türüdür. Zamanın ve mekânın reel gerçekliğini sağlaması, durumun gerçekte var olduğu gibi aktarılması amacı ile biçimselliğin de konuları ele almaktadır. Örneğin; güneş öğle saatlerinde dik açılarda nesnenin üzerine yansır ve gölgeler kısa boylu olur; dik açı ile

gelen ışık sert ve parlak bir izlenim sağlar dolayısıyla hava açıktır. Aydınlatma bu iki durumun gerçekliği ile türünü oluşturur (Cereci 2001: 78).

2.4.3. Psikolojik Aydınlatma

Sevinç, hüznün gibi psikolojik durumların belirtilmesi için yapılan aydınlatmanın bir türüdür (Cereci 2001: 78). Konunun psikolojisi; türün psikolojisine kılavuz oluşturmaktadır. İki durum da birbirinden ayrı düşünülmemelidir. Farklı izlenimlerle iki bileşen arasında ayrılıklar oluşturulabilir ancak bir amaca hizmet etmesi gerekir. Örneğin; karanlık-gölgeli kompozisyonlar korkuyu ve endişeyi içinde barındırır. Durumun oluşması için az ve sert ışık kaynağı figürü ortaya çıkaran ürpertici izlenimler kompozisyona dâhil edilebilir. Aynı ışık kompozisyonunu kullanarak ortam duygusal bir yapıya büründürülebilir. Psikolojik aydınlatma üretim aşaması, üreticinin bakış açısı ile ilişkisi oldukça yüksektir. Dolayısıyla türün üretkenliği oldukça fazladır (Kars, 2003: 117).

Bu aydınlatmaların dışında nesneyi farklı açılardaki kaynak konumlarından yararlanarak nesne üzerinde farklı dramatik etkiler meydana getirilebilir.

2.4.4. Önden Aydınlatma

Önden aydınlatmada kullanılan film ve televizyon yapımlarında ışık kaynağı kameranın tam arkasında olmalıdır. Türde nesnenin üzerinde yansıyan ışık eşit olarak dağıtılmalı ve gölge oluşturulmamalıdır. Kullanımdan dolayı kompozisyonda düz bir yapı kurarak derinlik izlenimi ortadan kaldırılmıştır. Önden aydınlatma yapılan çalışmalarda görüntü iki boyutludur. Bu nedenle derinlik hissiyatı en az seviyededir. Bu nedenle yapımlarda tercih edilen bir tür değildir. Pozitif bağlamda aydınlatmanın yumuşak bir etkiye sahip olduğu varsayılırsa gözlemlenen nesne gerçekte var olandan daha çekici bir hale dönüşebilir. (Akbaş, 2016: 42).

2.4.5. Arkadan Aydınlatma

Arkadan aydınlatma yapılan çekimlerde nesne, kamera ve ışık arasında bulunmalıdır. Nesnenin (insan) arkadan aydınlatması izler kitlenin bakış açısına göre değişiklik gösterse de genel olarak izleyicide güvensizlik, gerilim gibi duyguları tetiklemektedir. Bu duygulanımın sebebi ise ışığın arkadan gelerek figür üzerinde detayların belli belirsiz (siluet) olmasından ötürüdür. Kaynak duyguyu tetiklemesinin

yanı sıra sahneye derinlik kazandırarak üçüncü boyutu ortaya çıkartır. Konu aksına göre kullanım tercihi değişkenlik gösterebilir (Parsa, 1989: 121).

2.4.6. Altan aydınlatma

Işık kaynağının öznenin altından (kaynak yüksekliğinin figürün aşağısından) geldiği aydınlatma türüdür. Altan aydınlatma biçimi bozan bir eylem gösterdiği için korku ve gerilim filmlerinde gerilimi arttırmak için efekt işlevselliğinde sıkça kullanılan bir aydınlatma şeklidir. Diğer aydınlatma şekillerinde olduğu gibi bağlamı dışında da işlevsellik gösterebilir. Örneğin şömine başında iletişim kuran iki insan figürünün yüzlerine yansıyan ışık yukarıda söz edilen etki bağlamında niceliği göstermeyebilir (Bordwell ve Thompson, 2009: 126).

2.4.7. Üsten Aydınlatma

Işığın kaynak yüksekliğinin, figür boyundan yüksek ve üzerinde olduğu aydınlatma türüdür. Gölgelerin küçük boylu ve derinlik hissiyatının az olduğu tür, sinema televizyon yapımlarında konu bağlamında özel bir anlama sahip değilse kullanılmaktan kaçınılır. Kısaca sahneye estetik değer kazandırmaz ancak özel anlam etkinliğinde kullanılabilir. Aydınlığın bu türü genel olarak sahneye mistik bir duygu birikimi oluşturur. Ölüm, sonsuzluk vb. konularda; dışavurumcu ve sürrealist çalışmalarda konu etkinliğini artırtmak için kullanılır (Sözen, 2013: 39).

2.4.8. Yanal Aydınlatma

Yanal ışık nesnenin doku ve hacminin görünürlüğünü ortaya çıkartarak figüre biçim ve derinlik kazandıran aydınlatma türüdür. (Akbaş, 2016: 42). Işık, nesnenin sağından veya solundan kullanılan bir ışık kaynağı ise geliş yönüne bağlı olarak figür üzerindeki gölgelerin boylarını uzatır veya kısaltır. Bu kullanımdan dolayı yanal ışığın kullanıldığı sahnelerde figürün yarısı aydınlık yarısı karanlıkta kalır. Kullanımı, konu bağlamında özel sebepler içerebilir (Parsa, 1989: 121). Örneğin kadına şiddet temalı bir filmsel üretimde kadın yüzlerini yanal ışık ile betimlersek şiddetin baskıcı bir eylem olduğunu ve aynı zamanda ışığın psikolojik niteliğini kompozisyonla birleştirerek belirtmiş oluruz.

2.5. TEMEL AYDINLATMA YÖNTEMLERİ

Bu bölümde sinema ve televizyon yapımları içerisinde kullanılan armatürlerin yerleştirme prensiplerine değinilecektir. İlk olarak insanlığın doğumu ile ölümü arasında temel ışık yaklaşımı olan anahtar ışığa daha sonra ise anahtar ışığı destekleyen ve görsel nitelik kazandıran ışıklara değinilecektir.

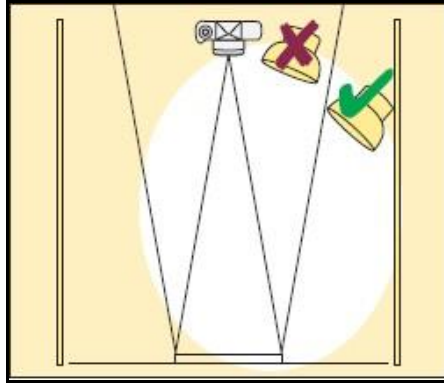
2.5.1. Anahtar Işık

İnsanoğlunun doğayı öykünmesi sürecinde başka ışık kaynaklarından yararlanmadan en doğal izlenimini güneş ile biçimlendirir. Doğayı taklidi sırasında yararlanılan en büyük ışık kaynağı güneştir. Öykünmeden yararlanarak iletişimine değer kazandıran sinema, bu ışık kaynağını diğer kaynaklardan öncelikli görmüştür. Çünkü anahtar ışık estetik kurallara uygunluk taşımasının yanı sıra ışık kaynağındaki tekillik, kaynağın yönünü yani gölgenin var oluşunu reel olarak açıklamıştır (Kafalı, 1990: 169).

Anahtar ışık, bir nesnenin temel şeklini ve kompozisyon içerisinde nereden bulunduğunu gösterir. Sahne içerisindeki oyuncuların ve gölgedeki nesnelerin mekân içerisindeki yeri anahtar ışığın etkinliği ile belirginleşir. Örneğin; bir masa çevresince oturmuş bir grup insanın duvara yakın veya uzak konumlandırıldığını anahtar ışığın şiddeti ile ölçeklenir ve nesne hakkında anahtar ışık, kabaca bir fikir verir. (Zettl, 1999: 26).

Anahtar ışık, ışık kaynağı ile kamera lensinin arasında aks oluşturacak şekilde lensin sağında veya solunda 45° yerleştirilen ışık kaynağıdır. Bu ışık kaynağı harici (dış mekân) ve stüdyo çekimleri için fresnel camlı (mercekli) sert ışık kaynakları tercih edilir. Kaynağın temel görevi nesnenin görünürlüğünü ortaya çıkartmaktadır. Bu yüzden kaynağa biçimlendirme ışığı da denir. Anahtar ışık aydınlatma kompozisyonu içerisinde yoğunluğu en fazla olan ışık kaynağıdır. Bu yüzden nesne üzerinde sert gölgeler oluşturarak nesnenin doku ve kontörlerini ortaya çıkarır (Vardar, 1999: 72).

Şekil 6. Anahtar Işığın Yerleştirilmesi

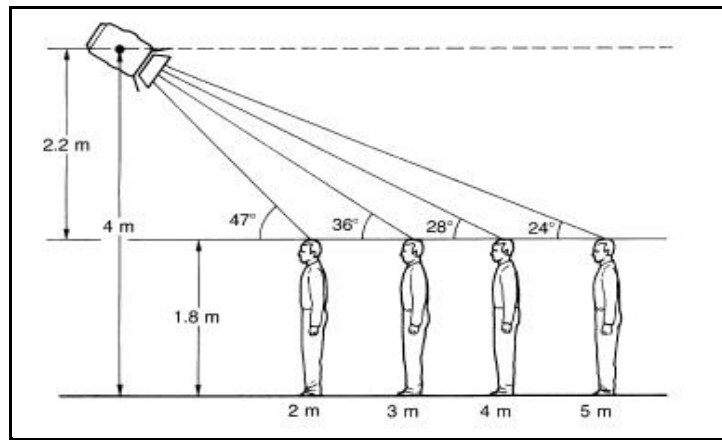


Kaynak: (Hunter, 2007: 55).

Anahtar ışık yerleştirilmesi diğer ışık kaynaklarının yerleştirilmesine göre ayrı bir öneme sahiptir çünkü anahtar ışık reel bir örüntüye sahiptir. Doğru kullanımının izlenimi gerçeğe yakınlılaştırırken yanlış kullanımı gerçeklikten uzaklaştırır.

Kaynağın yerleştirilmesinde lensin 45° sağı ve solu kuralına uyulmalıdır. Çünkü lense yakın veya kamera arkasına yerleştirilen ışıklar üçüncü boyut ve derinlik hissiyatını azaltır (Hunter, 2007: 55). Bu da gerçekte oluşturulan ilişki ile ters düşer, izlenimi negatif yönde etkiler. Işığın dik bir açı ile yansıtılması gerektiği durumlarda ise lamba yükseklik oranına göre mesafe belirlenerek uygulanmalıdır. Örneğin lamba yüksekliği iki metre olduğunu varsayarsak lamba ile nesne arasında dört metre mesafe bulunmalıdır (Filt ve Thornley, 2002: 5).

Şekil 7. Anahtar Işığın Yüksekliği



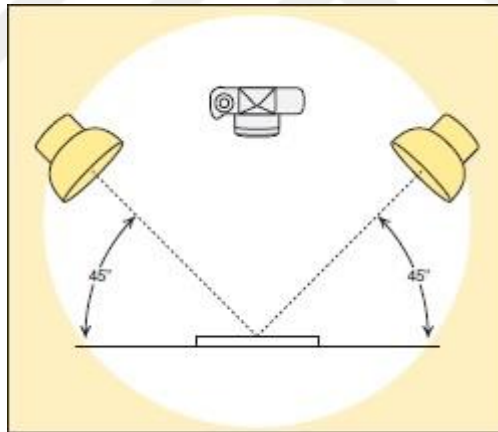
Kaynak: (Filt ve Thornley, 2002: 5).

2.5.2. Dolgu Işık

Anahtar ışığın sertliğinden dolayı nesnenin üstünde veya aksındaki gölgeli alanları yumuşatmak için kullanılan dağınık ışık veren aydınlatma kaynağıdır (Cereci 2001: 78).

Dolgu ışık iki ana unsur oluşturur: Birincisi anahtar ışığından gölgelenen yerleri yumuşatmak, ikincisi ise karanlıkta kalan bölgeleri kameraya yansımaları sağlamak için kullanılır. Eğer dolgu ışığı olmasaydı gölgeler siyah olurdu ve nesne dışında hiçbir ayrıntı görünmezdi. Bunun olması muhtemel değildir çünkü atmosferik kırılmanın az olduğu veya hiç olmadığı anlamına gelmez. Dolgu ışık herhangi bir ikincil kaynak tarafından oluşturulabilir. Doğadan öykünmesi ise bulutlu bir günde yüzeye yansıyan ışık olarak nitelendirilebilir. (Boughen, 2003: 55).

Şekil 8. Dolgu Işığın Yerleştirilmesi



Kaynak: (Hunter, 2007: 56).

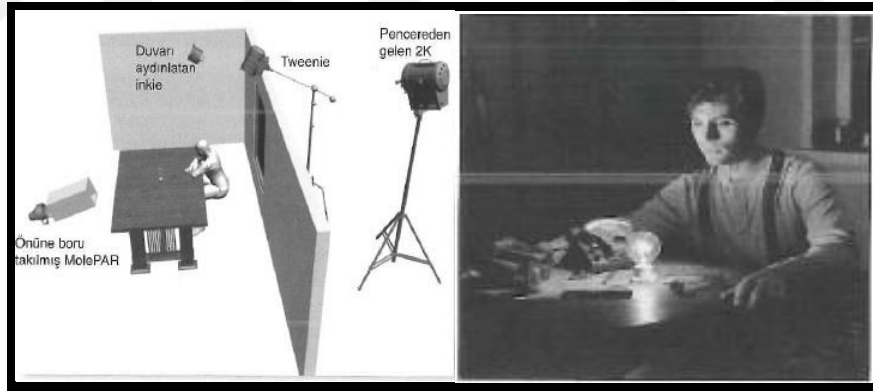
Dolgu ışık, anahtar ışığın ters tarafından nesnenin göz seviyesine göre veya kamera aksına yakın olacak şekilde konumlandırılmalıdır. Dolgu ışığı olarak kullanılan lambalar yumuşak ve dağınık ışık yayan ışık kaynaklarıdır. Örneğin soft light denilen ışık kaynakları dolgu ışık kaynağı olarak sinema yapımlarında kullanılabilir. Doğal olarak oluşan ve istenmeyen yönlerden gelen dolgu ışıklarının kontrolü zordur. Çünkü kaynağın veya yansımaların yönü belirsizlik taşımaktadır (Vardar, 1999: 74).

2.5.3. Arka Işık

Bazı kaynaklarda tepe aydınlatma olarak geçen arka aydınlatma nesne ve mekânda üçüncü boyutu yaratmak ve nesneyi fondan ayırmak için kullanılan aydınlatma aracıdır (Schroeppel, 2013: 91).

Arka ışık gereksinim duyulduğunda ışık yoğunluğu fazla olan aydınlatma araçları tercih edilmektedir. Kaynak kameranın bakış açısının tam tersi yönden yani figürün tam arkasından veya üst çaprazından figüre yansıtılmalıdır. Arka ışıkta lambanın yüksekliği önemlidir. Çünkü yüksek açılardan figüre yansıtılan arka ışık, figürün ön yüzünün gölgelerinin yönünü ve biçimini dağıtır. Arka ışığın alt açılardan figüre yansıtıldığı durumlarda ise kamera kadrajına girmesinin yanı sıra görüntüde ters ışık etkisi yaratarak siluet görüntüye oluşmasına sebep olabilir. Bu da istenmeyen biçim bozukluklarını ortaya çıkartabilir. Arka ışığın kullanıldığı sahnelerde kişi ve dekorlar lambanın yüksekliğine bağlı olarak fondan uzak konumlandırılmalıdır (Algan 1999: 99).

Şekil 9. Arka Işık Yerleştirilmesi

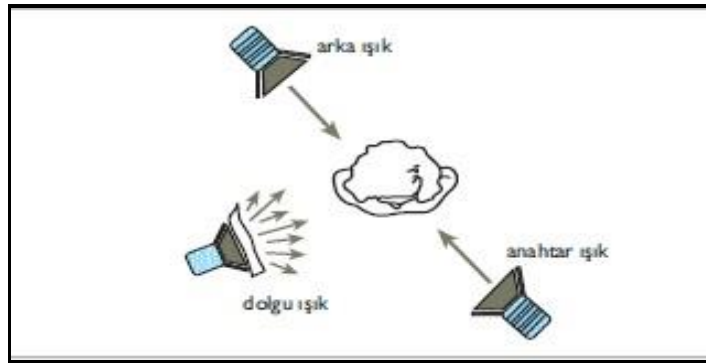


Kaynak: (Brown, 2008: 70).

2.5.4. Üç Nokta Aydınlatma

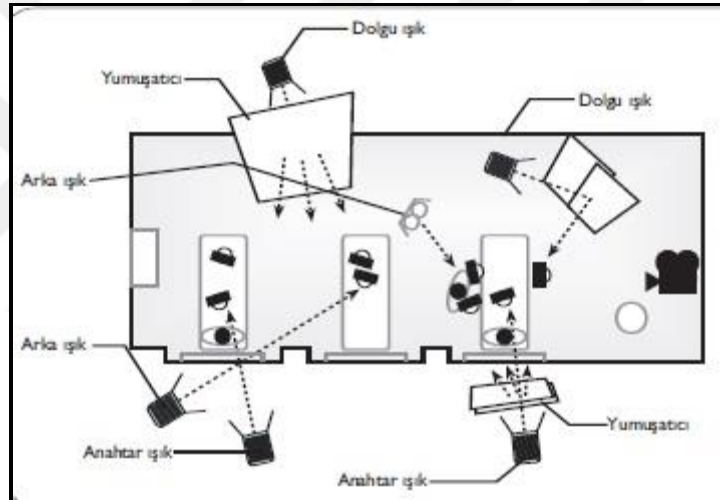
Anahtar ışık, dolgu ışık ve arka ışığın birleşimi de ortaya çıkan tek kamera çekimleri için düşünülen üç lambanın değişik şiddetleriyle oluşan aydınlatma sistemidir. (Zettl, 1999: 59). İşlevsel kullanıma sahiptir. Belgesel film röportajlarında kullanılması en belirgin örneğidir. Ancak üç nokta aydınlatmanın yapılabilmesi için diğer üç ışık yönteminin iyi biliniyor olması gerekir.

Şekil 10. Üç Nokta Aydınlatma Basit



Kaynak: (Küçükcan, 2010: 70).

Şekil 11. Üç Nokta Aydınlatma Karmaşık



Kaynak: (Küçükcan, 2010: 70).

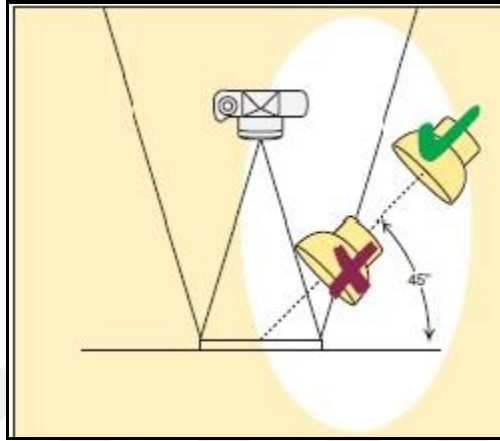
2.5.5. Fon Işığı

Yukarıda değinilen aydınlatma yöntemlerinin yanı sıra kullanılan, nesnenin ikinci boyuttan sıyrılarak üçüncü boyutu kazanması için nesneye doğrusal olarak yansımadan, nesne arkasında kalan alana yansıtılarak kullanılan derinlik hissiyatını artıran ışık kullanma yöntemlerinden biridir. Işık kaynağı derinlik hissiyatını yaratmasının yanı sıra anahtar ışığın gölgelerini yumuşatmak ve fonda belirginleşmesi gereken dekoru ortaya çıkarmak için de kullanılır (Algan 1999: 101).

Fon ışığı olarak kullanılacak armatürlerin yumuşak etkili (Örneğin: Soft light) olmasına dikkat edilir. Çünkü sert armatürler dekorda parlamaya yol açabilir ve dikkati

fonda toplayabilir. Fon armatürü genel olarak anahtar ışığın bulunduğu taraftan fona 45° şekilde yerleştirilmelidir. Duvara çok yakın olduğu durumlarda figür üzerinde gölgelendirme yaratabilir, çok açılı olduğu durumlarda ise ışık nesne üzerine kaçarak bozabilir (Vardar, 1999: 76).

Şekil 12. Fon Işığının Yerleştirilmesi



Kaynak: (Hunter, 2007: 56).

Fon ışığını kullanımında en çok karşılaştığımız yerlerden biri de yeşil, mavi ve gri perdenin kullanıldığı sahnelerdir. Bu gibi çalışmalarda fon ışığının önemi oldukça belirgindir. Çünkü aydınlatılacak yüzeyin kurgu sürecine kadar işlevselliği pek anlaşılamaz. Bu gibi sahnelerde fon genel kurallar bağlamında yumuşak ve dağınık şekilde ayrıca eşit ışık orantısıyla aydınlatılmalıdır. Çünkü kurgu sırasında karşılaşılan ışık dengesizliği sahnenin ışık ritmini bozabilir. Kurgudaki kullanımına göre ışıktaki şiddet ve yoğunluk değişebilir (Jackman, 2010: 100).

2.6. SİNEMADA KULLANILAN TEMEL AYDINLATMA EKİPMANLARI

Sinema ve televizyon yapımlarında kullanılan aydınlatma araçları; sinema sanatının görselliğine nitelik kazandıran, endüstriyel hareketliliğiyle gelişimini birikmiş bir izlenim sergileyen, sinema ve televizyon için vazgeçilmeyecek bir ana bileşendir. Bu bölümde sinema televizyon yapımlarının ışık araçları içerisinde yer alan armatür türlerine değinilecektir. Sırası ile fresneller, HMI lambalar, açıkagöz lambalar, par grupları, yumuşak soft ışıklara, florasan lamba ve çeşitlerine değinilecektir.

2.6.1. Fresneller

Sinema ve televizyon aydınlatmasında kullanılan armatürlerin birçoğunda bulunan dedolighting gibi sınırlı sayıdaki armatürlerde bulunmayan bir mercek türüdür. On dokuzuncu yüzyılda Augustin Fresnel tarafından deniz feneri lambalarında kullanılmak için üretilen merceğin, ilk üretim yıllarında karşılaşılan en büyük problemi, armatürün aşırı ısı sonrası camında kırılmalar gerçekleştirmesidir. Ön yüzeydeki dışa bükülmüş düz mercek camı ilerleyen yıllarda tekrardan geliştirilerek, mercek kalınlığı inceltilmiş fakat yüzey pürüzlü hale getirilerek mercek ısıya daha dayanıklı bir yapı kazandırılmıştır. Günümüz sinema televizyon yapımlarında geliştirilmiş olan son mercek türü kullanılmaktadır (MEB, 2011: 7).

Görsel 9. Fresnel Mercek



Kaynak: (İnt. Kay. 22).

2.6.1.1. Tungsten Fresneller

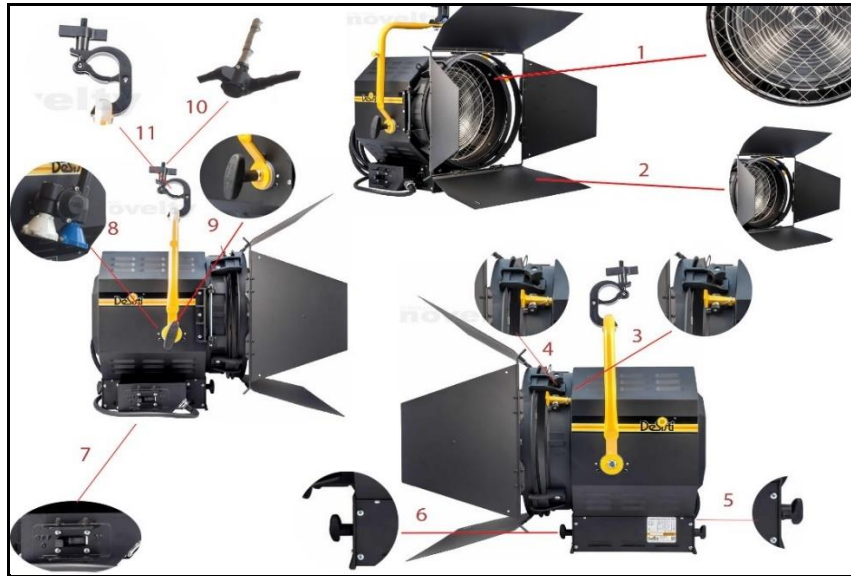
Kelvin derecesi 5000K altında yer alan önünde fresnel mercek bulunan armatür türüdür. Bu armatür çeşidinde tungsten ampullerinin güçleri (1K¹⁹, 2K, 5K vb.) oranlarında değişiklik gösterir. Sinema ve televizyon yapımlarında armatürler küçük ve büyük boylar olmak üzere iki grupta incelenir. Küçük boylar stüdyo çekimlerinde kullanılmak, büyük boylar ise harici çekimlerde kullanılmak için üretilmişlerdir. Boylar arası farkı oluşturan unsur küçük boy lambaların dış kasa genişliği büyük

¹⁹ “ABD ışıklandırma pratiğinde lambalar genellikle kaç kilovatlık olduklarına göre adlandırılırlar. Lambaların yazımında “kilovat” birimi, simgesi olan “kW” harfleriyle değil, “kilo” anlamına gelen ve sayıya bitişik yazılan “K” harfiyle kodlanır. Özgün yayında bu şekilde anılan lamba adlarını oldukları gibi bırakmayı tercih edilmiştir (Brown, 2008: 11)

armatüre oranla daha küçük olması ve armatür önüne yerleştirilen fresnel merceğin dairesel büyüklüğünün boylar arasında değişkenlik göstermesidir. Armatür ampulünün merceğini ortalamak için 2K ve 5K arasında 2K armatür ampulünün ise 5K armatür ampulüne oranla ampul yerleşkesi daha aşağıda yer alır (Millerson, 2007: 311).

Bu bölümde anlatılacak olan on binlik, beş binlik, orta boylar, binlik ve 650'lik armatürlerin kelvin dereceleri, beş bin kelvinin altında olduğu bütün armatür gruplarında kabul edilmektedir. Yer alan armatürlerin kelvin derecelerini değiştirme yöntemleri ışık filtreleri bölümünde değinilecektir. Aktarım ışık yoğunluğu ve şiddetinin fazla olduğu büyük armatürden küçük armatürlere doğrusal bir yol izlenerek aktarımı yapılacaktır. Tungsten fresnel armatürler kullanımda niceliksel farklılıklar gösterse de lambaların mekanik kullanımı birbirleri ile benzerlik gösterir. Bölümün alt başlıklarına geçilmeden önce bütün tungsten fresnel lambalarla ilişkilendirebileceğimiz dış kasa bileşenleri incelemesi yapıp farklı kasa seçeneği sunan armatürle bölüm başlığı altında değerlendirilecektir. Tungsten fresnel armatürlerin dış kasa ve kullanımı 5K lamba üzerinden gösterilmiştir.

Görsel 10. Tungsten Fresnel Lamba Dış Kasa Bileşenleri



Kaynak: (İnt. Kay. 23).

1. Lambanın patlama anında fresnel mercek kırılır ve çevreye cam parçaları dağılır. Bu durumun engellenmesi için yerleştirilmiş tel ızgara
2. Lambadan çıkan ışığı kontrol edebilmek için armatür kapaklar yerleştirilmiştir. Bu bölüm ışık kontrol yöntemleri konu başlığı içerisinde daha detaylı değinilecektir.
3. Lamba iç haznesine ulaşımı sağlayan kilit
4. Lamba kapaklarının değişimi ve çıkartılmasını sağlayan kapak kilit anahtarı
5. Tungsten ampulün ileri ve geri yönde hareketini kızak üzerinde sağlayan anahtar ayrıntılı olarak kontrol yöntemleri başlığı altında değinilecektir.
6. Armatüre gelen akımın düşürmeye veya yükseltmeye yarayan armatür üzerine yerleştirilmiş dimmer anahtarı
7. Işık kaynağı elektriksel akımı sağlandıktan sonra lamba ateşlemek için kullanılan anahtar
8. Armatürü tilt hareketini sağlamak için kullanılan anahtar
9. Tilt hareketini sağlayan diğer bir anahtar çeşidi
10. Stüdyo çekimlerinde lambayı tavana asmak için kullanılan lamba kol ucu
11. Harici çekimlerde lambayı ayak üzerine yerleştirmek için kullanılan armatür kol pimi. Bu pim şekli armatür ağırlığı arttıkça genişler ve büyür her armatürün pimi değişik uzunluk ve büyüklüktedir. Pimin genişliğine göre ayak tercihi yapılmalıdır.

On binlik ve Yirmi binlik (10K ve 20K)

On binlik lambalar tungsten fresnel armatür grubunun en büyüğü olarak nitelendirilirler. Günümüzde bu armatürler fiziksel yapı ve niteliğince birçok değişime uğramıştır. Eski dönem sinema ve televizyon yapımlarında on binliklerin yaptığı işlevselliği yirmi binlikler ışık kaynakları görmektedir. Sinema yapımlarında sıkça rastlanılan bu armatür grubu üç çeşit üretilmiştir. Küçük boylar, orta boy ve koca göz onluk olarak da nitelendirilen büyük boy onluklar olarak çeşitlenir. Boylar arasındaki fark; fresnel merceğin (35, 50, 60cm) oranlarında büyümesi, armatür dış kasasının fresnel camın büyümesiyle doğru oranda büyümesi ve son olarak da ışığın mercek ve

karavanın büyümesinden dolayı ışığın daha dağınık çıkmasından kaynaklanır (Brown, 2008: 11).

Bu armatür türünü kullanırken veya büyük boydaki armatürleri kullanırken dikkat edilmesi gereken en önemli unsur çalışma sırasında armatürün yukarı dikey durumda tutulmamasıdır. Çünkü yüksek ısılarla ulaşan armatürün hava dolaşımını sağlaması gerekir. Hava dolaşımını sağlayamayan armatürlerde genel olarak fresnel camın çatlaması ve armatür ampulünün zarar gelmesi gibi problemler oluşturabilir (Brown, 2008: 11).

Beşbinlik (5K)

Büyüklik olarak orta ve üst sekmen armatürün arasında bulunan ve büyüklükleri orta boy armatürlere benzeyen camlı beşlik olarak nitelendirilen armatürlerdir. Dış kasası binlik armatür kasası ile benzerlik gösterir ancak biraz daha büyüktür. Dışarıdan bakıldığı zaman karıştırılma ihtimali olan armatürlerdir (Birmingham,2003: 86-92).

Orta Boylar (2K)

Profesyonel yapımların ışık araçlarında veya televizyon stüdyolarında en çok kullanılan lamba türüdür. Boyutları itibariyle kaynaktan çıkan ışığın sertliği, birçok koşulda ve konumda yer alabilecek düzeydedir. Örneğin; ışığa gereksinimi az olan kameralar yaydığı ışık sonucunda büyük armatür ışıklarının yerine kullanılabilirler. Dış kasası ve fiziksel yapısı 1K lambalar ile benzerlik gösteren 2K lambalar değişik marka ve modelleri ile yapımlarda yer alabilir (Brown, 2008: 11).

Binlik (1K)

Bu armatür türünde genel olarak 750 voltluk²⁰ ve 1000 voltluk ampuller kullanılmaktadır. Ampulün volt oranı üretici firmaların belirlediği oranda değişkenlik gösterir. Çoğunlukla üretici firmalar bu armatür türünde bin kilovatlık ampulleri tercih ederler. Küçük boylarından kaynaklı sinema ve televizyon yapımlarında çokça tercih edilir. Örneğin; sahnede sokak lambasına ihtiyaç duyulduğunda veya dar alanlarda çalışılması gerektiğinde sıkça kullanılır (Owens, Millerson: 2009: 200).

²⁰ “Volt, elektrikte kullanılan potansiyel farkı (gerilim) birimi. Elektromotor kuvvet birimi de voltur. Bir ohm’luk bir direnç üzerinden, bir amperlik elektrik akımı geçmesi halinde direncin iki ucu arasındaki gerilim bir voltur (İnt. Kay. 27).”

650'lik

Kullanım niteliğince 1K armatürlerin yerini tutabilen 1K lambalarda daha küçük armatür türüdür. Boyutlarının küçük ve kilogramının düşük olmasından dolayı kullanımda çeşitlilik oluşturur. Kolaylıkla asılabilir ve mekân içerisinde kolaylıkla kameradan saklanabilir. Sinema ve televizyon yapımlarında en az bir set veya daha fazla sayıda ışık araçlarında bulundurulur (Turck, 2010: 57).

LED Fresneller

Günümüz üretim endüstrisinin gelişimi ile birlikte armatürlerin kontrolünü kolay sağlamak ve kelvin derecesinin hata payını azaltmak için fresnel kaynaklar da döneme uyum sağlaması amacıyla LED ampuller kullanır. Genellikle televizyon stüdyolarında veya tiyatro salonlarında kullanılmak üzere üretici firmalar LED fresnelleri ortaya çıkartmıştır. Bu kaynaklarda renk ısısının filtre kullanılmadan hızlı şekilde değişmesi lambaların en büyük avantajıdır. Işık masasından kullanım için uygun bir elektriksel devreye sahiptirler. LED fresnel kaynaklar boyut olarak tungsten kaynaklarla benzerlik kurar ve 1K ve 650'liklerle de benzerlik gösterir. Harici sinema yapımlarında tercih edilmezler. (Broadcasterifo Dergisi, 2016: 34).

2.6.2. HMI Lambalar

Bu bölümde renk sıcaklığı beş bin kevinin üzerindeki fresnel mercekli 18, 12, 8, 6,4, 2,5 kilovatlık HML²¹ lamba türleri incelenecektir. Daha sonra küçük kilovatlık lambalara, ksenon lambalara ve HML lambaların sinema tarihine de nitelik gösteren kömürlü arklara değinilecektir. Bölünde lamba ampullerine ve ampullerin çalışma disiplinlerine değinilmeyecektir. Bölümüm ilk başlığında HML armatür grubunun en güçlü lamba türü olan 18K ve 12 kilovatlık lambalar incelenecektir. HML lambalara geçilmeden önce armatürlerin dış kasa bileşenleri incelenecek ve grup içerisinde farklılaşma olmadığı sürece örneklem aynı tutulacaktır.

²¹ “Hydrargyrum orta ark iyonlu lamba, film ve eğlence uygulamaları için üretilmiş lamba türüdür” (Wikipedia).

Görsel 11. HML Lambaların Dış Kasa Bileşenleri



Kaynak: (İnt. Kay. 24).

1. Filtre ve ışık engelleyicilerin yerleştirildiği armatür içi kasnak,
2. Lambanın patlama anında fresnel mercek kırılır ve çevreye cam parçaları dağılır, bu durumun engellenmesi amacıyla yerleştirilmiş tel ızgara,
3. Lamba yüksekliğinin artırıldığı durumlarda armatür sarsıntısını engellemek için ip ile sabitlenmelidir. İpin takıldığı çeki demiri,
4. Armatür iç haznesine ulaşım kilidi,
5. HML armatürlerde elektriksel akım doğrudan lambaya ulaşmaz. Akım ilk olarak balansa giriş yapar daha sonra aktarıcı bir sinyal kablosu ile lambaya aktarılır. Armatüre elektrik akımı sağlayan sinyal kablosu²²,
6. Lamba kapaklarının değişimini ve çıkartılmasını sağlayan kapak kilit anahtarı,

²² Sinyal kabloları lambalar arası çeşitlilik gösterir. Birincisi; sinyal kablosu girişlerindeki tırnaklar ile ayıt edilebilir, İkincisi ise sinyal kablosu üzerinde genel olarak kablonun bir kısmı kırmızı olarak işaretlenir. İki kırmızı işaretli nokta eş durumundadır. Sinyal kablosu eşlemede genel olarak bu iki yöntem izlenir.

7. Lambadan çıkan ışığı kontrol edebilmek için armatür kapaklar. Bu bölüm ışık kontrol yöntemleri konu başlığı içerisinde daha detaylı değinilecektir.
8. Armatürü tilt hareketini sağlamak için kullanılan anahtar,
9. Balansa gelen elektrik sinyalinin açmak ve kapatmak için kullanılan sigorta,
10. Balansa gelen elektrik akımını lambaya aktararak, lambanın ateşlemesini sağlayan başlatma anahtarı²³,
11. Balans üzeri sinyal çıkış noktası.

18K ve 12 Kilovatlık Lambalar

HML lambalar günümüz teknolojisi ile üretilmiş olan en güçlü fresnel armatür türleridir. Boyutları, şiddeti ve renk sıcaklığı güneş ışınlarının replikası düzeyindedir. Dolayısıyla sinema ve televizyon yapımları için önemli yere sahip olan güç kaynaklarıdır. Üretici firmaların armatür boyutları ve ışık şiddetleri türler arasında çeşitlik gösterse de üretimde nitelikler yakın benzerlik göstermektedir. Alt düzey armatürlere oranla yüksek düzey güç üretirler. Genel kullanımda boyutları ve şiddetleri dolayısıyla harici gece ve gündüz çekimlerinde güneş ışınlarının çekim alanlarında oluşturduğu yüksek gölgeli alanları aydınlatmak için kullanılırlar. Bu armatür gurubunu tek kullanım üzerinden değerlendirmek yanlış olacaktır. Çünkü birçok sahnede farklı kullanım nitelikleriyle karşılaşılabılır. Özellikle yeni çıkan HML armatürler yüksek kare ve düşük kare performansları oldukça fazla olduğundan dolayı sıkça tercih edilirler. Armatürlerin tek dezavantajı ise balans sistemlerinde çıkan sesten kaynaklanır (Kitsinelis, 2011: 45-47).

Grubun diğer lambalarında karşılaşıcağımız balans kullanımı bu lambada da vardır. Balanslar armatüre gelen akımı dengelemek ve doğru akımı sağlamak için kullanılan basit tabir ile armatür kontrol sigortasıdır. Güç kaynağından gelen elektriksel akım ilk olarak balansa bağlanır daha sonra kaynak sinyal kablosu ile lamba ve balans arasındaki bağlantı kurulur. Armatür ve balans arasında bağlantı kurulduktan sonra armatür kontrolü balans üzerinden sağlanmaktadır. Bazı balans çeşitlerinde ışık şiddetini düşürmek için dimmer kolu da bulunur. Ancak HML armatürlerde pek tercih

²³ “Start anahtarları balans üzerinde veya armatür üzerine de yerleştirilmiş olabilirler. Start düğmelerinin lambayı ateşlemesi için yeşil renk, kapatmak için ise kırmızı renk kullanılır.”

edilmez çünkü akımın düzeyinin oynanması armatür ampulünün ömrünü kısaltır ve ileleyen dönemlerde armatürün ışık şiddetinde deformasyona neden olur. Kontroller genellikle engelleyici filtrelerle sağlanmalıdır (Jackman, 2010: 68).

8K ve 6K Kilovatlık HML Lambalar

On iki kilovatlık lambalara bütçesi olmayan sinema işletmecileri için pozitif etkinlik sağlayan armatür türüdür. Işık sertliği açısından kullanıcıya pozitif tecrübeler oluşturur. Boyutsal olarak da 12K armatür türü ile benzerlik gösteren lamba; güç gereksinimi tamamlamak için ekstra kas gücü gerektirir. 8K ve 6K lambalar ise istenilen sonuç bağlamında kullanım sayısının artırılması ile aynı etkiyi yaratırlar. Sinema ve televizyon yapımlarının ışık araçlarında, işlevselliği dolayısıyla bir veya iki tane bulundurulur (Brown, 2008: 13).

Armatürün talep ettiği volt miktarı 220 volt ancak; az da olsa 110 volt talep eden modelleri de mevcuttur. Balansları on sekiz kilovatlık armatürlere göre daha küçüktür ve kontroller diğer balans çeşitleri ile aynı özellikleri taşır (Birmingham, 2003: 90-92).

4K ve 2,5K Kilovatlık HML Lambalar

Düzenleyici filtrelerle kaynak kelvin derecesi beş bin kelvinin altına düşürüldüğü durumlarda tungsten 5K ve 10K lambaların yerlerine kullanılır. Niteliklerince ve boyutları dolayısıyla sinema ve televizyon yapımlarında diğer HML lambalara göre yapım araçlarında daha fazla yer alan lamba çeşididir. Balans ve volt miktarları diğer balans türleri ile aynı vasıfları taşır. Ancak ebat olarak daha küçüktürler. Armatür ve balansının küçük olmasından dolayı armatürün kullanımı açısından pozitif gereklilik oluşturur (Brown, 2008: 14).

Bu iki armatür grubu dışında daha düşük kilovatlık (1,2K, 200K, 800K, 575K, 400K) modeller de bulunur. Düşük kilovatlık bu lamba grupları diğer HML modellerine göre balans armatürün dışında ek bir malzeme olarak değil, armatür iç kısmına yerleştirilmiştir. Ek bir avantajı bünyesinde bulunduran bu balans sistemi, armatürün daimî elektrikten yararlanılmasına olanak sağlamaktadır. Taşınma ve boyutları küçük olduğundan dolayı dar alan çekimlerinde en fazla tercih edilen armatürlerdir (Vardar: 1999: 67).

Bir sonraki başlıkta HML ampuller kullanan ve daha yüksek ışık yoğunluğuna sahip özel nitelikler içeren ksenon lambalar incelenecektir.

Ksenon (Xenon) Lambalar

Parabolik yansıtma niteliğince HML armatür türlerine göre çok fazla ışık yayan ve lazere aydınlatmalara benzeyen armatür türüdür. Renk sıcaklığı 5600-6000 Kelvin arasında bir renk sıcaklığına sahip olan ksenon lambalar 75 volt ile 10 kilovatlık geniş bir yelpazede endüstriyel üretimi bulunur. Titremeyen ve erişimin zor olduğu uzak noktalara ışığın yayılması gibi faydaları bulunsada xenon lambalar sinema ve televizyon yapımlarında gerekmediği sürece pek kullanılmayan bir lamba türüdür. Çalışılmama sebepleri şunlardır (Fitt, Thornley, 2002: 73).

- İki bin saatlik çalışma ömürleri yapımlar için kısa süreli yüksek harcama kalemi oluşturur,
- Yüksek akım ve düşük voltaj gereksinimleri nedeniyle düzenleyici bir balans sistemi ile beslenmesi gerekir,
- Yüksek sıcaklıkta ve düşük atmosfer sıcaklığında basıncın 15-20 atmosfer sıcaklığı bandında sabit tutulması gerekir. Aksi durumlarda lamba verimliliği sınırlanır,
- Muhafaza ve kullanımı çalışma süresindeki zamanı uzattığı için kullanım sınırlılığı getiren diğer bir unsurdur (Fitt, Thornley, 2002: 73-74).

Kömürlü Arklar

Sinema ve televizyon ilk yıllarında gün ışığını yakalamak için kullanılan ve gelişen teknoloji ile birlikte yapım araçlarında artık bulunmayan HML armatürlerinin ilk temsilcisidir. Yapımlarından kaldırılmasının temel sebebi kullanımındaki zorluklardan kaynaklanır. Bazı dezavantajları şunlardır:

- Taşınması veya yer değiştirilmesi ağırlığından dolayı zordur,
- Balanstan armatüre eklenecek sinyal kablosu kalın olması gerekir bu da fiziksel gücü zorlaştırır,
- Bir ışık asistanı veya elektrikçisi kömürler arası akımı sürekli kontrol etmesi ve kömürler bittiğinde değiştirmesi gerekir,

- Kömür çubuklarının bitmesinden dolayı sürekli değiştirme gereksinimi bulunur. Yaklaşık olarak bir saatlik bir süre içerisinde iki artı, bir eksi kutup kömürü armatür tarafından eritilmektedir (Millerson, 2007: 303).

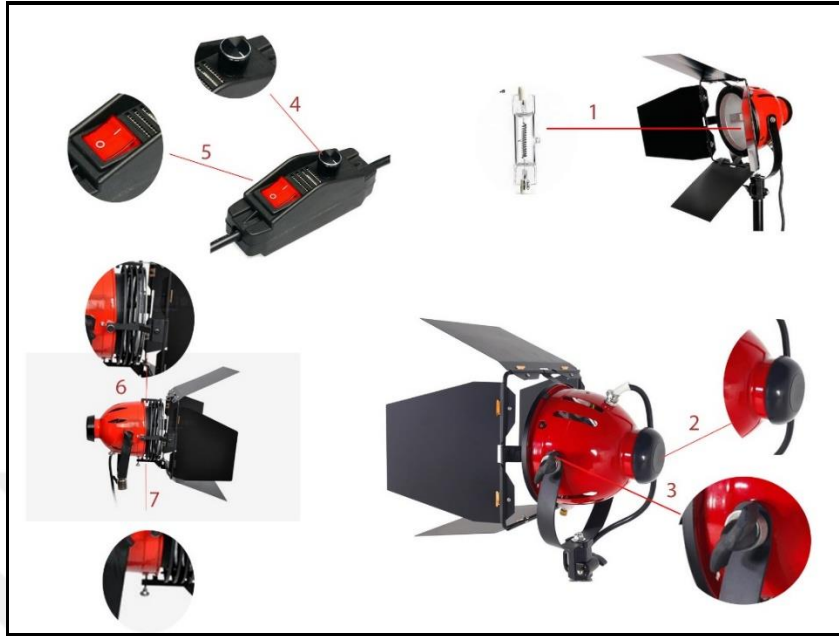
2.6.3. Açıktağız Lambalar

Açıktağız lambalar önünde fresnel mercek bulunmayan armatür; çıkan ışığın sadece kapak tarafından engellenen, kelvin derecesi 3000K-3500K arasında değışkenlik gösteren, nedeni bilinmemekle beraber tungsten ışık kaynağı olduğı halde sayılmayan armatür türleridir. Açıktağız lambalar başlığı altında ilk olarak sinema ve televizyon yapımlarında sıkça karşılaştacağımız kırmızı kafa armatür türlerine değinilecek ve daha sonra quartz iki binlik ve par 64 armatür türleri incelenecektir.

Kırmızı Kafa (Portakal)

Portakal olarak isimlendirilen açıktağız lamba türüne giren kırmızı kafa armatür türü çalışılan projenin büyüklüğüne göre kullanım sıklığı değışkenlik gösterebilen kullanışlı armatür türleridir. Armatürün oldukça fazla kullanılmasının temel sebebi güçlü bir ışık üretmesinin yanı sıra üretimi ve tüketimi ucuz maliyetli olmasından kaynaklanır. Ancak armatürün oluşturduğu pozitif yaklaşım üretmiş olduğı ışığın dağınık hatlarla yayılması armatürü negatif kılmaktadır. Dolayısıyla kompozisyona katkı değerin fazla olduğı noktalarda pek tercih edilmezler. Kırmızı kafa bir armatür kullanıldığında genel olarak engelleyici filtrelerle kullanılır. Çünkü oluşturduğu düzensiz gölgelendirmeyi filtresiz yansımaları sağlamak oldukça zordur (Millerson: 2007: 321). Bir yapım bütçesinin yetersiz olduğı durumda portakallar tercih edebilir. Ancak ışık kontrol yöntemlerinizin armatürü düzenleyecek düzeyde olması gerekir (Owens, Millerson: 2009: 198).

Görsel 12. Kırmızı Kafa Lamba Dış Kasa Bileşenleri



Kaynak: (İnt. Kay. 25).

1. Kırmızı kafa 800 volt armatür ampulü hazne içine erişim mandal kullanılmadan ulaşılabilir durumdadır. Lamba içi haznesine yatay yerleştirilen ve ışık oluşumunu sağlayan ampul,
2. Lambadan çıkan ışığın etki alanı üzerinde dağılmasını ve toplanmasına sağlayan anahtar,
3. Lamba tilt hareketini sağlayan anahtar,
4. Armatüre gelen elektrik akımını denetlemek üzere sinyal kablosu üzerine yerleştirilmiş dimmer anahtarı,
5. Sinyal kablosu üzerine yerleştirilmiş lamba açma kapama anahtarı,
6. Filtre ve engelleyici yerleştirilmek için kasnak haznesi,
7. Kasnak ve armatür kapağı değişimi gerçekleştirilmek için açılması gereken kasnak ve kapak vidası,

Kırmızı kafa lamba kullanırken dikkat edilmesi gerekenler:

- I. Lambanın fiziksel sıcaklığı kısa süre içerisinde artar. Fiziksel temasın gerektiği durumlarda eldivenle takılmalı veya lamba ısısının düşmesi beklenmelidir.
- II. Lamba çalışır durumda iken konumu değiştirilmemelidir.

III. Lamba fiziksel ısısı yüksek olduğundan dolayı lambaya yakın herhangi bir nesne konumlandırılmaz.

IV. Lambanın sigortası kapalıysa elektrik akım kablosu prize takılmalıdır.

Quartz İki Binlik

Yansıttığı ışık miktarı kırmızı kafa armatürlerin iki katı fazla olan, fiziksel yapısı ile de portakallar ile büyük oranda benzerlik gösteren lamba türüdür. Quartz lambalar engelleyicilerle desteklenmeden kullanılmamalıdır. Çünkü kaynaktan çıkan ışık 2K fresnel kaynaktan daha güçlüdür. Armatür önüne yerleştirilecek olan engelleyiciler veya filtreler lambaya yakın konumlandırılmamalıdır. Çünkü armatürden çıkan ısı cihazlarda deformasyona uğratar. Kasa ergonomisi portakallara göre daha büyüktür. Sinema ve televizyon yapımlarında ihtiyaç olmadığı sürece saha içine konumlandırılmaz (Jackman, 2010: 62).

Görsel 13. Quartz İki Binlik



Kaynak: (Jackman, 2010: 62).

Quartz iki binlik lambaların dış kasa bileşenleri kırmızı kafa armatürleri ile örtüşür. Kırmızı kafalardan farklı olarak dış kasası daha büyüktür.

PAR 64

PAR ışıkları veya PAR grupları olarak bilinen parabolik alüminyum reflektör armatürler sinema ve televizyon yapımlarında kullanıma başlanmadan ilk olarak pop klip ve tiyatro salonlarında yetkinliğini göstermiş armatür türüdür. Armatür isteğe bağlı olarak düz, dağınık ve fresnel mercekli olarak kullanılabilir. Par grupları PAR

64, PAR 56, PAR 16 sınıflandırılır. Sondaki sayı ibaresi armatürün çapını belirtmek için kullanılmıştır. Sondaki rakam sekize bölündüğünde çap ortaya çıkacaktır (Bermingham, 2003: 124).

Görsel 14. Par 64 Dış Kasa Bileşenleri



Kaynak: (İnt. Kay. 26).

1. Pimin yerleştirildiği lamba kol demiri²⁴,
2. Türk çıkışlı kablo²⁵,
3. Lambanın tilt hareketine olanak sağlayan anahtar,
4. Filtre ve engelleyici yerleştirmek için yerleştirilmiş kasnak,

Armatür 1K gücünde yansıtma gücüne sahiptir ancak çıkan son nesil kamera teknolojisinde ışık hassasiyetinin armasından dolayı güç yarı yarıya düşürülmüştür. Malzemenin hafifliği ve boyutlarının değişkenlik göstermesi kullanıcıya avantajlar oluşturur. Armatür diğer toplu aydınlatmalara oranla daha kullanışlıdır. Örnekle

²⁴ “Par 64 lambalar genel olarak stüdyo çekimleri için kullanıldıkları için ayaklama kolları stüdyo için tasarlanmıştır. Harici çekimlerde kullanıldıkları zaman aydınlatma kollarına ek aparatlar takılır. Bu kısım deliklidir ve sıkıştırma bir somunla deliğe pim yerleştirilir.”

²⁵ “Par 64 lambalar elektrik akımını Türk çıkışlı kablolarla sağlarlar.”

belirtecek olursak dekor arkasından, toplu ve uzak noktalara arka ışık pozisyonunda kullanımı denilebilir (Bermingham, 2003: 125).

2.6.4. Yumuşak Işık Kaynakları

Yumuşak ışık kaynakları kaynağından çıktıktan sonra ışığı dağıtarak veya şiddetini belirli bir oranda düşürerek nesnenin üzerine yansıyan ve figürde gölgelendirmeyi minimum seviyede tutan ışık kaynaklarıdır. Bu bölümde yumuşak ışık niteliği bulunan softbox, şemsiye ve uzay lambalarına değinilecektir.

Softbox

Sinema ve televizyon yapımlarında kapalı mekân (sitcom²⁶) uygulamaları içerisinde göreceğimiz iç yapımlarda kullanılan, boyutları en fazla 4-6 m arasında değişen, ışığı yumuşatmak için lamba önüne yerleştirilen ve ismi ile lambayla nitelik kazandıran armatür önü araçlardır. Genel içyapımlar dâhilinde gelişmiştir. (Grey, 2010: 21). Softbox lambaların dezavantajı şunlardır:

- Dış yapımlar için taşınması ve yer değiştirilmesinin hantallık oluşturmaması,
- Elektrik tüketim ve ışık üretim dengesinde orantısız emilim sağlayarak az ışık üretmesi,
- Bütün yumuşak ışıklarda göreceğimiz kaynaktan çıkan ışık yayılımını dengelemenin zor olması (Brown, 2008: 22).

Bütünleşik yapısı ucu kesik bir koniye benzeyen, içyapısında alüminyum reflektör bulunan koninin geniş alanında ipek dağıtıcı bez bulunan softbox kutuları farklı armatürlere takılarak kaynaklar yumuşak ışık haline dönüştürülebilir. Ancak yüksek ısıli kaynaklarda softbox kutularında da deformasyonlar gerçekleşebilir. Softbox kutularına özel olarak üretici firmalar armatür ve ampul üretmişlerdir. Ancak malzeme yapısının kırılğanlığından dolayı harici çekimlerde tercih edilmezler. Uygulama ihtiyacı olan ışık şefleri sadece softbox kutusunu yapım araçlarında bulundurur (Turck, 2010: 80).

²⁶ “Sitcom, (İngilizce: Situation Comedy) yani "durum komedisi" olarak anılan kısaca sitcom veya sitkom olarak Türkçe 'de kullanılan, radyo çıkışlı ve günümüzde televizyonda yaygınca gördüğümüz program türüdür. Sitkomlar genellikle bilindik alanlarda örneğin, ev ve işyeri gibi alanlarda geçer. Sitcomlar bazen çizgi film halinde olabilir (İnt. Kay.28)”. Türk yapımı çocuklar duymasın dizisi örnek verilebilir.”

Görsel 15. Softbox Kutusu



Kaynak: (İnt. Kay. 29).

1. Softbox kutularının ön yüzeylerindeki ipeksi bez
2. Fotoğraf makinesi flaşörüne yerleştirilmiş softbox kutusu
3. Hassas yapıya sahip olan softbox kutuları taşıma çantaları ile set araçlarında yer alırlar. Softbox kutuları taşıma çantası
4. Softbox kutusu içerisine yerleştirilmiş LED tungsten ışık kaynağı
5. Softbox kutusu içine yerleştirilmiş LED daylight ışık kaynağı
6. Softbox kutuları sinema ve televizyon yapımlarında kullanılan HML armatürler ve fresnel kaynaklarda kullanılabilir. 5,75 daylight Lamba önüne yerleştirilmiş softbox kutusu.

Şemsiye

Fotoğraf stüdyolarında ışığın yansıma özeliğini kullanarak ışık şemsiye şeklindeki alüminyum yüzeyden nesne üzerine ışık düşüren armatür türüdür. Sinema ve televizyon yapımlarında kullanılmayan bu cihazlar durağan kaynak özeliği bulundursalar da genel olarak para-flaş özeliğinden dolayı stüdyolarda fotoğraf çekimlerinde tercih konusudur (Grey, 2010: 22).

Uzay Lambaları

Uzay lambaları televizyon stüdyoları için tasarlanmış ortam ışığını yumuşatmak ve dengelemek için stüdyo tavanından asılarak kullanılan lambalardır. Silindirik demir yapının içerisine dikey olarak 12cm uzunluğundaki ampuller, ev tipi duylara

yerleştirilir. Lambalar silindirik demir kasa çerçevesi ipek bez ile kaplanmıştır. Her silindirik yapının içerisinde kasanın büyüklüğüyle orantılı olarak altı veya on iki adet ampul yerleştirilir (Brown, 2008: 24).

Görsel 16. Uzak Lambaları



Kaynak: (İnt. Kay.13).

Uzak lambaları Stüdyo işlerinde sabit kullanım için çok elverişli armatürlerdir. Ancak fazla yüksek ısıli ampuller oldukları için ısınma sonrası ipek bez deformasyona uğrayabilir. Durumu engellemek ve ampul sağlığını muhafaza etmek için ampul sık sık kontrol edilmelidir.

2.6.5. Floresan Lambalar

Soğuk ışık kaynağı olarak da adlandırılan bu armatür türleri soğuk ışık kaynağı ismi ile renk ısısı ilişkilendirilen bir durum değildir. Soğuk kaynak niteliği taşıyan bu lambalar yansıma gerçekleştirdiği sırada tungsten ampullerde olduğu gibi akım telden geçtikten sonra beş bin (sıcak ışık) kelvinin altında ısı sıcaklığı üretmez. HML lambalardaki gibi gaz ısınması sonucu lamba beş bin (soğuk ışık) kelvinin üzerinden ısı üretmez. Bu lamba türünde akım elektron parçalarının birbirine teması sonucunda oluşur. Sıcak ve soğuk ışık kaynağı olmasını sağlayan bu ısı derecelendirmesi bu lamba grubunda kabul görmez. Niteliği oluşturan etken ampule fiziksel temas sonrasındaki algı ile sağlanır. Dolayısıyla ısı değişkenliği gözle görülür bir oranda değişime uğramazlar (Vardar, 1999: 68).

Floresan kaynaklar ilk uygulamalarında sinema ve televizyon yapımlarınca görüntü yönetmenlerinin sıcak bakmadığı armatür kaynaklarıdır. Ancak floresan

teknolojisindeki endüstrileşme, durumu farklı boyutlara taşıyarak eski teknolojilerdeki kötü izlenimi ortadan kaldırmıştır. İlk nesil floresan ampullerin ötelenmesine neden olan etkenlerin sebepleri; yeşil ve mavi renklerin baskın olarak yüzeye yansıtması, örtücü hızı ile ampul ateşlemesinin denkliği sırasında görüntüde titremeler gibi faktörlerdir. Floresan armatürlerin kullanımını negatif kılssa da pozitif yönleri de yadsınamaz. Yeni nesil floresan teknolojisi ile birlikte bu durumlar ortadan kaldırılmıştır. (Jackman, 2010: 64). Floresan lambaların bazı avantajları şunlardır:

- Özellikle armatürde kullanılan malzemenin hafifliği ve ampullerinin sıcaklık derecesi, değiştirme sırasındaki fiziksel teması avantajlı kılar.
- Tungsten ve HML lambalara oranla hafif olduğundan dolayı floresan armatürler hızlı toparlanan ve kolay yer değiştirilebilir bir yapıya sahiptir.
- Özellikle farklı kelvin derecesindeki ampullerin yer değiştirilmesi sırasında ampulün soğuması beklenmez. Dolayısıyla hareketli çekim yapılan sahnelerde tercihi ön plandadır

Bu bölümde sinema ve televizyon endüstrisinde yaygın olarak kullanılan kino-flo floresan armatürleri, daha sonra ise rengi düzeltilmiş olan floresan ampullü kino-flo armatürlere göre daha ucuz maliyetli armatürlere değinilecektir.

Kino Flo

Sinema ve televizyon yapımları içerisinde rengi düzenlenmiş floresan markaları arasında en çok bilinen kino-flo LED tabanlı üretici markasıdır (İnt. Kay: 21). Kino-flo floresanlar, eski nesil floresanlarda görülen renk değişkenliği ve dalgalanma problemleri kino-flo armatürlerde görülmez. Renk sıcaklıkları sabittir ve akım ampulden geçerken herhangi bir dalgalanma meydana gelmez. Renk sıcaklıkları floresan ampulün değiştirilmesi ve düzenleyici filtre kullanılarak düzeltilir. Birçok çeşit ve boylarda üretilen kino-flo lambaların en çok kullanılan boyları 120cm ve 60cm olanlarıdır. Bu boy kino-flo floresan armatürlere tek balans ve dört adet floresan ampul takılır. Armatür ampulleri kasa dışına çıkartılarak da kullanılabilir. Hafif malzemeden oluştukları için çok yüksek seviyelere çıkartılmadığı sürece C-stant gibi orta boy ayaklarla kullanılabilir (Jackman, 2010: 65-67).

Kino-flo armatürler geniş alanları aydınlatmak için kullanılan güçlü armatürler değildir. Bu yaklaşımın gerçekleşmesi için armatür oranı sayı olarak artırılıp bütünleşik bir şekilde tek bir alandaki yansımayı hareketlendirmelidir. Bu tür armatürler yumuşak ışık kaynaklarıdır ve genel olarak dolgu ışık kaynağı olarak kullanılırlar (Turck, 2010: 14).

Görsel 17. Kino-Flo Lamba Bileşenleri



Kaynak: (İnt. Kay. 30).

1. Kino-flo lambalar ampulleri değiştirilebilir. Ampülü değiştirebilmek için işaretli başlıklar kullanılır. Başlık üzerinde yer alan mandallara iki yönlü baskı uygulanarak başlık çıkartılır veya takılır. Başlığın kabloları üzerinde renkli bantlar bulunur. Bunlar ampulün diğer ucunda yer alan başlık ile eşlemek için yapıştırılmıştır. Eğer başlıklar doğru eşlenmezse ampul ışık üretmez. Kino-Flo ampul başlığı,

2. Kino-Flo lambalar renk sıcaklığı değiştirilebilen lambalardır. Görülen (Görsel 17) ampullerden mavi olanı daylight (renk sıcaklığı 5500) turuncu olanı ise tungsten (renk sıcaklığı 3500) ifade etmektedir. Kino-Flo ampülü;

3. Işığın sertliğini yumuşatmak için plastik ızgara (flicker),

4. Balansın elektrik akımını sağladığı Türk kablo,

5. Elektrik akımı kino-flo lambalarda doğrudan ışık kaynağına ulaşmaz.

Kino-flo armatür balansı,

6. Balans üzerinde yer alan lamba ateşleme düğmeleri,

7. Sinyal kablosunun balans üzerinden çıkış noktası,
8. Kino-Flo sinyal kablosu,
9. Sinyal kablosunun armatüre bağlantı noktası,
10. Kino-Flo lamba çantası,
11. Kino-Flo lambalar lamba ayağı üzerine yerleşimlerinde ek aparata ihtiyaç duyarlar. Kino-Flo Ayak aparatı,
12. Kino-Flo ayak aparatı armatürün arka kısmına çapraz şekilde yerleştirilir ve saat yönünde çevrilerek paralel hale getirilir. Çıkartmak için aparat üzerindeki pim yukarı kaldırılarak saat yönünün tersi hareket ettirilir.
13. Kino-Flo lambalar pim çıkışı olan ayaklara takılırlar. Pim uzantı kolu.

Rengi Düzeltilmiş Ampuller

Bütçe yönünden gerekli yapım şatlarını sağlayamayan sinema ve televizyon yapımlarında, kino-flo lambaların yerine kullanılan kaynak türleridir. Kino-flo armatür ampullerine oranla daha ucuzdurlar. Rengi düzeltilmiş floresan ampullerin yansıttığı ışık sabit bir hızda değil, kesik kesik ve yeşil renkte yansımaktadır. Sinema ve televizyon yapımlarında kullanılan kino-flo armatürlerinde kullanılan ampuller işlevini bu iki durumda gerçekleştirmez. Dolayısıyla kompozisyon içerisinde yer alan nesnelerin renk pigmentleri doğru yansımaz. Bunun için bu ampul kimliğine sahip olan armatürleri kullanırken kameradan renk ölçümü yapılması gerekir (Brown, 2008: 22).

Görsel 18. Rengi Düzeltilmiş Ampuller



Kaynak: (İnt. Kay. 31).

2.6.6. Diğer Lamba Çeşitleri

Bu bölümde temel aydınlatma cihazları arasında yer alan ancak herhangi bir başlık ile kategorize edilmeyen lambalar incelenecektir.

Dedolighting Lambalar

Dedolighting lambalar dış çekimler ve kapalı mekân çekimleri için tasarlanmış 150 volt gücündeki armatürlerdir. Ancak bu armatürler 500 volta eş değer ışık üretirler. Taşınması ve yer değiştirilmesi kolay armatür türleri arasındadır. Geniş bir ölçekte ışık şiddet seviyesi ayarlanabilir. Yeni nesil dedolighting lambalar uzaktan kumanda edilebilmeye imkân sağlar. Yumuşak bir ışık yansıması oluştururlar. Dolayısıyla görüntü yönetmenleri tarafından oldukça fazla tercih edilir (Jackman, 2010: 62).

Görsel 19. Dedolighting Lamba Bileşenleri



Kaynak: (İnt. Kay. 34).

1. Işık engelleyici ışık kapakları,
2. Dedolighting ateşleme ve dimmerleme kontör balansı,
3. Sinyal kablosu,
4. Kaskak ve filtre çantası,
5. Ekipman taşıma çantası,
6. Dedolighting, softbox kutusu,
7. Işığın dağıtma ve toplama anahtarı,

8. Lamba ayağı üzerine kilitleme anahtarı,
9. Kasnak ve kapak sıkıştırma kelebeği.

Yapımların ışık araçlarında bir dedolightin kesinlikle bulundurulur. Bütçesi yetersiz olan yapımlar için söylenemez çünkü pahalı armatür grubu içerisinde. Işık araçlarında güvende olacak şekilde yerleştirilir. Bir dedolighting setinde dört adet lamba bulunur.

Takip Spotu

Işık tripotu üzerinde sabit bir noktadan yatay ve dikey düzlemde hareket ettirilen lambalardır. Par 64 gibi sahne içerisine yerleştirilen spotlardan farklı konumlandırılır. Yansımasını sahne dışından figür üzerine veya nesneye yöneltir. Diğer spotlardan farklı olarak lamba üzerinden

Üretici firmalar tarafından yönünü belirlemek için tutma aparatları bulunur ve renk sıcaklık değerini hızlıca değiştirilmesini sağlayan kasnaklar eklenmiştir. Ayrıca armatür arka kısmında yer alan bir anahtar yardımıyla ışık diyafram değeri değiştirilebilir (Keller, 1999: 111).

Sinema ve televizyon yapımlarının dış çekimlerinde pek tercih edilmezler. Genel olarak sahne sanatları uygulamalarında kullanılır. Gösteri sırasında özel ışık efektleri oluşturmak veya hareketli oyuncuyu takip etmek için kullanılır. Armatür ampulleri tungsten veya HML tercih edilebilir. Ancak HML ampullerin dinlendirme²⁷ probleminden dolayı tungsten ampuller tercih edilir (Fraser, 1988: 39).

LED Paneller

2004 yılında üretimine başlanan günümüz ışık kaynaklarından biridir. İlk üretim yıllarında fazla tercih edilmemiştir. Çünkü kamera kare hızı ile uyumsuzluk söz konusudur. Ancak LED teknolojisindeki endüstriyel ilerlemeler problemi ortadan kaldırmıştır. Artık çoğu sinema ve televizyon yapımlarında oldukça fazla tercih edilen bir ışık kaynağıdır (Jackman, 2010: 74). LED diyotların avantajları şunlardır;

²⁷ “Dinlendirme: Armatür ateşleme sonrası belirli bir süre geçtikten sonra lamba ampülü ısınır. Isınan ampülün ateşlemesi kesildikten sonra belirli bir süre ateşlemesi çalışmaz. Tekrar çalışabilmesi için armatür ampülün soğutulması gerekmektedir. Beklemedeki geçen süreye dinlendirme işlemi denir. HML armatür ampullerinde görülen bir problemidir.”

- Yüz bin saati aşan çalışma süreleri,
- İstenilen renk sıcaklığına kolay geçiş sağlaması,
- Konumun değiştirilmesi ağırlığından dolayı kolay olması,
- Yansımada efekt oluşturmaının kolay olması,
- Fiziksel ısının sabit derecelerde tutması,
- Daimî (220 W) elektrik akımından yararlanabilmesi (üretilen ürünün volt miktarına bağlı olarak araba içi çakmaklıklardan yararlanılabilir).

Görsel 20. LED Panel



Kaynak: (İnr. Kay. 33).

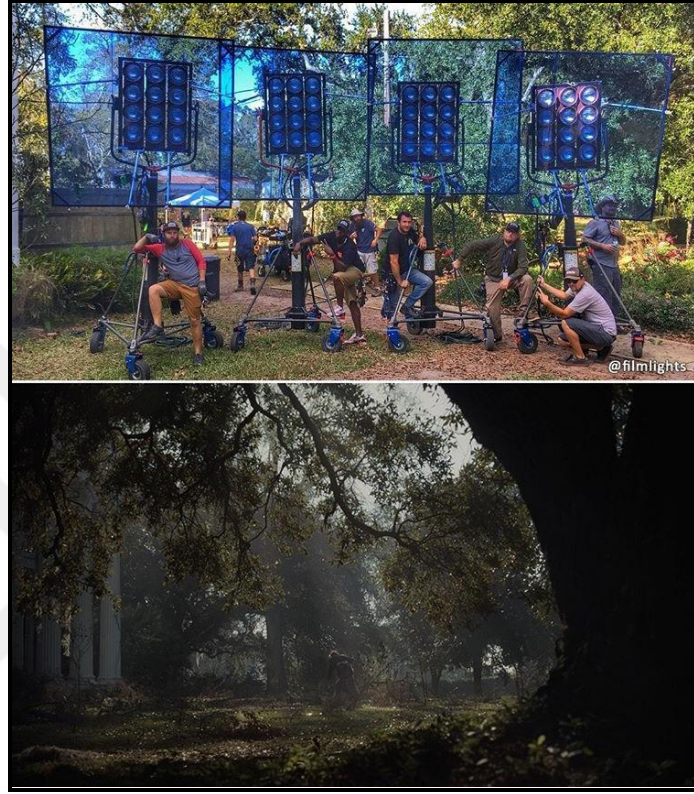
LED panellerle daha detaylı ve bir uygulayıcı tarafından bilgi almak isteyen araştırmacılar görüntü yönetmeni Reid Petro tarafından hazırlanmış (İnt. Kay. 31). Videoyu inceleyebilirler.

Maxi-Brute

Maxi-Brute par 64 lambaların bir araya getirilerek oluşturulmuş lamba grubunun adıdır. Dokuzlu, on ikili, on beşli, on sekizli ve yirmi dört lambalı gruplar halinde üretilmişlerdir. Lambalar kendi dikey düzleminde bulunan lambalarla tek yönde hareket ederler. Her dikey düzlemin ayrı kelebek anahtarı mevcuttur. Bütçe yetersiz olan yapımlar tarafından HML armatürlerin yerine kullanılırlar. Tek başlarına yetersiz ışık kaynağı olsalar da bir araya geldiklerinde HML lamba işlevi görebilirler. Sinema

ve televizyon yapımlarında reel kimlikli ışık üretmek için kullanılırlar. Ayrıca konser alanları, spor müsabakası gibi organizasyonlarda da tercih edilir (Brown, 2008: 29).

Görsel 21. Maxi-Brute



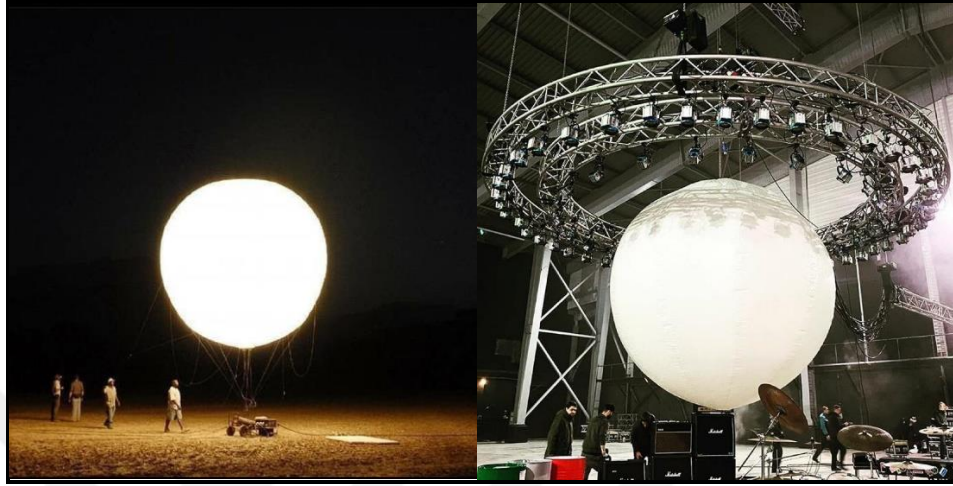
Kaynak: (İnt. Kay.13).

Balon Lambalar

Işığı 360° çevresine homojen şekilde dağıtmak için kullanılan içine helyum gazı doldurulmuş balon aydınlatma şeklidir. Yumuşak bir aydınlatma kaynağı oluşturmak için kurulurlar. Işık, balon içerisine çeşitli güçlerdeki HML ampullerde yerleştirilebilir veya balon içi reflektöründen yararlanılarak, zeminden yansıtılan ışık kaynakları ile de balondan ışık gücü elde edilir. Havanın kapalı olduğu hava durumlarında gün ışığını elde etmek, gece sahnelerinde ise ay ışığını izlenimi yansıtmak için kullanılır. Reel kimlikli kullanımlarının yanı sıra geniş alan aydınlatmasına ihtiyaç duyan spor müsabakaları, moda defileleri, parti organizasyonları, konser alanları vb. organizasyonlarda kullanılabilirler. Çeşitli ebat ve büyüklüğe sahip olan balon lambalar ışık gücünü endüstriyel üretimle arttırmıştır. Lambanın kullanılma durumu,

talep edilen ışık şiddeti ve rüzgâr hızının hesaplanması sonucunda kullanım değişkenlik gösterir (Box, 1997: 318).

Görsel 22. Balon Lambalar



Kaynak: (İnt. Kay. 13).

Şarjlı Lambalar

İlk pratik deşarj lambaları, 1895'in soğuk katot karbondioksit 'Moore' tüpleridir. Işık, hızlı hareket eden elektronların gaz molekülleri ile çarpışmasının neden olduğu aktivite tarafından üretilir. Sir Humphrey Davey (madencilerin güvenlik lambasının mucidi), 1810'da iki karbon çubuğu arasında bir elektrik akımı oluşmuştur. Humphrey Davey'in karbon yaylarla deneylerindeki ilk çalışmaları, film endüstrisinin 1900'den 1965'e kadar bir dizi ark ışığı geliştirmesine zemin hazırladı. Günümüz sinema ve televizyon yapımlarında şarjlı lambalara oldukça çoktur. Şarjlı lambaları avantajlı kılan en önemli özellikleri dar alanlarda kolay konumlandırılması ve kolay saklanmalarıdır. Dezavantajları ise bataryaları çıkan sesin ses kayıt cihazlarının algılamasından kaynaklanır (Fitt, Thornley, 2002: 63).

Vinç Ucu Lambalar

Sinema ve televizyon yapımlarında geniş alanları aydınlatmak için sepetli vinçler kiralanır. Kiralan vinçlerin üzerine ışık şiddeti yüksek olan büyük armatürler yerleştirilir. Örnek olarak yukarıda gruplandırılan 18K ve 12K HLM armatürler verilebilir. Vinç ucu lambalar doğayı tam olarak betimlemek için kullanılır (Brown,

2008: 29). Görüntü yönetmenleri vinç üzerine yerleştirdikleri lambalardan net bir biçimde ay ve güneş ışığı etkisi almak ister.

Görsel 23. Vinç Ucu Lambalar



Kaynak: (İnt. Kay. 13).

Özel Lambalar

Belirli bir ışık niteliğini yakalamak isteyen ışık şefleri, sinema uygulamalarında kullanmak için özel lambalar üretirler. Sinemada kullanılan aydınlatma araçları ile benzerlik gösterirler ancak lambalar ışık şefi tarafından tasarlanmıştır. Armatürün şekli ışık şefinin değişmesi ile çeşitlenir. Genel olarak ışık şefleri yumuşak etkili ve dar alanlarda işlevsellik gösteren lambalar üretirler (Jackman, 2010: 73).

Görsel 24. Özel Üretim Işık Kaynağı



Kaynak: (Jackman, 2010: 73).

2.6.7. Işık Ölçerler (Pozometreler)

Kameraman veya görüntü yönetmeninin sahne veya kareye düşen ışık yoğunluğunu ölçmek için kullandıkları alettir. Doğru diyafram değerini belirlemek için kullanılır. Bu da görüntü yönetmenine çekim öncesi kamera ayarlarında etkin bir müdahaleye olanak sağlar (Küçükcan, 2013: 50).

Etkin kitle tarafınca ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı pek sorgulanmayan pozometre, fotoğrafçılık ve sinema sanat dallarında kullanılan kameranın keşfinden daha sonra ortaya çıkan günümüz endüstrisinin bir ürünüdür. Keşfin tamamlanmadığı süreçte amaç deneye dayalı yöntemler kullanılarak ya da tablolardan referans alınarak araç eylemsel bir nitelik kazanmıştır (Adams, 1997: 110). Bu durumda yüzyıl başlarında üretilen eserlerin daha çok deneyime bağlı olarak deneme-yanılma yoluyla üretim gerçekleştirildiği sonucunu ortaya çıkartmaktadır. Günümüzde ise alandaki açık gözlemlenerek ışık yoğunluğundaki değişimi ön gören hata payı az olan endüstriyel araçlarla gerçekleştirilir.

Alt başlıklarda deneye dayalı yöntemlerle gözlemlenen, ışık yoğunluğunu hesaplayan izlenimci veya görüntü yönetmenlerinin yaklaşımlarını içerik çerçevesine değinmeden günümüz endüstrisi ürünü olan pozometrelere değinilecektir. Bir sonraki bölümde gelen ışık ve yansıyan ışıkölçerlere değindikten sonra diğer ışık ölçme yöntemleri ile ilgili bilgi verilecektir.

2.6.7.1. Gelen Işıkölçer

Işık ölçme yöntemlerini tanımlamadan önce ölçerlerin çalışma prensiplerinin kavranması gerekir. Işığa tepki gösteren elektronik hücre, filmin hızını, örtücü zamanını ve f-stop değerini belirlemek için kullanılır. Yüzyıl içerisinde birçok değişikliğe uğrayan pozometrelerin son yirmi yılını göz önüne alırsak genel olarak selenyum hücrelerini kullanmışlardır. Bu aygıtlar elektrik akımını amper cinsinden ölçer. Amper cinsinden şiddeti ölçen bu araçların dezavantajı, yüksek veya düşük ışık kaynağı kullanımında verimli sonuçlara ulaştırmaz (Adams, 1997: 165).

Hassasiyeti artırmak için ve düşük ışık koşullarında daha iyi verim alınabilmesi için selenyum hücresi yerine kadmiyum sülfid hücresi kullanılmaya başlanmıştır. Elektriksel akım sırasında oluşan direnç ve figür, üzerine düşen ışık miktarına bağlı

olarak ölçüsünü belirler. Ölçücü bu sayede elektrik üretmesini bırakır, olan enerjiyi dengelemeye çalışır. Bundan dolayı şiddeti daha hassas bir denge ile kurar. Ölçücünün dezavantajı ölçümün kesin sonuçlar vermesi zaman alabilir. Çünkü hücrenin depolama alanı ile bağıntılı bir durumdur. Hücrenin yüksek ve düşük ışık ihtimallerinde ışığın yoğunluğuna göre değişiklik gösterdiği durumlarda hücrenin yeni duruma alışkanlık göstermesi gerekir. Son dönem pozometrelerde ise genel olarak ‘silicon mavisi’ veya ‘gallium arsenide’ içerir. Diğer hücre çeşitlerine göre hassasiyet oranları daha fazladır (Bermingham, 2003: 20-23).

Şekil 13. Pozometre Değer Göstergesi ve Kullanımı



Kaynak: (Küçükcan. 2013: 50).

Gelen ışıkölçerler figürün üzerine düşen, doğrudan veya dolaylı olarak kaynağından çıkan ışığın, nesne üzerindeki ışığın yoğunluğunu ölçen araçlardır.²⁸ Gelen ışık algılayıcıları konuma düşen ışığı ölçerler ve ışık yoğunluğu değişmediği sürece değer göstergesi aynı değeri verir. Ölçerin yapısal olarak ışığı algıladığı kısım dairesel bir yapıya sahiptir. Dairesel bir yapıda bulunan algılayıcı bütün yönlerden gelen ışığı algılar. Dairesel yapısı ışığın üç boyutlu yapısını korur ve ortak bir (averaj) değer gösterir. Örneğin; gelen ışıkölçer portre çekimlerinde çok yönlü bir kullanıma sahiptir. Çünkü fonun ışık olarak düşüklüğü veya yüksekliği değer göstergesini etkilemez. Ölçek koyu fonlu nesnelerde yanıltıcı averaj sağlayabilir. Örneğin; ışık yoğunluğuna sahip iki ortamdaki siyah veya açık tonlu insan figürlerinde yanıltıcı etki

²⁸ Nesnelerin aydınlatma şekilleri daha önce değinilen temel aydınlatma yöntemleri örneklem alınarak anlatılacaktır.

yakın çekimlerde ortaya çıkartır ve figür üzerindeki detayla aynı diyafram değerinde olmayabilir (Vardar: 1999: 94-95).

Gelen ışıkölçerler sinema ve televizyon endüstrisi için büyük bir öneme sahiptir. Beyaz ve yarı saydam şekillerinde olan araç küre kısmı kameraya doğrularak tutulur ve ölçüm yapılır. Gelen ışıkölçerler yansıyan ışığa duyarlılık göstermediğinden dolayı alan için ayrı bir endüstriyel ürün üretilmiştir. Sonraki bölümde yansıyan ışıkölçer incelenecektir.

2.6.7.2. Yansıyan Işık Ölçer

Yansıma ışığın kaynağından çıktıktan sonra bir yüzeye çarparak algılayıcı tarafınca iz düşüm oluşturma olayıdır. Yansıyan ışığın şiddeti yüzeyin emilim miktarına göre ışığın yoğunluğu değişkenlik gösterir. Fotoğraf kameraları ve sinemada kullanılan video kayıt cihazları badi üzerindeki ölçümünü bu prensibe bağlı olarak gerçekleştirir (Gemici, 2013: 124).

Yansıyan ışıkölçer kullanımı ve uygulanış şekli, fotoğraf veya video kayıt cihazının yanından veya tam arkasından figüre doğru yönlendirme yapılarak kullanılır. Ortalama ışık yoğunluk ölçümü yapan bu pozometreler iyi sonuçların çıkmasına olanak sağlarlar. Dikkat edilmesi gereken husus ölçerin kameraya yakın bir konuma yerleştirilmesidir. Dezavantajı ise kadraj içerisindeki ışık yoğunluğunun az olan bölgelerde yoğunluk ortalamasının algıda sapmalar oluşturmastır. Çünkü pozometre ortamın ışık yoğunluğuna göre ışık şiddetini ölçer. Avantajı ise geniş alanlarda ortalama ölçüm yapması kullanıcıya kolaylık sağlar (Kamburoğlu, 2007: 106).

Film ve video yapımlarında genel olarak karşılaştığımız bu ışık ölçme yöntemlerinin yanı sıra fiziksel durumların olağanlığında birkaç çeşit ışık yöntemi bulunmaktadır. Bu yöntemler diğer iki yöntemde olduğu gibi sahnedeki ışığın yoğunluğunu ölçmek için kullanılsa da değişik sebep sonuç ilişkilerini için işlevsel bir yönelim sergilemişlerdir. Bir sonraki kısımda diğer ışık yöntemlerine değinilecektir.

2.6.7.3. Diğer Işık Ölçme Yöntemleri

2.6.7.3.1. Averaj Ölçüm

Yöntem, sahnemin en karanlık ve en aydınlık kısımlarından örnek alınarak ölçümü saplanan ışık, iki durum sonucunda elde edilen diyafram değerlerinin ortalama sonucu belirler. Amaç oyuncu-fon arasındaki ilişkinin korunma yasasından geçer. Örneğin iki farklı sahnenin; ilk sahnede fonun figür üzerine yansıtma miktarı ve oyuncu üzerindeki ışık yoğunluk arasındaki değer ortalaması 4 f-stop iken bir sonraki sahnede ortalamanın fonun üzerine yansıma niteliğine bağlı olarak 5,8 f-stop değerine yükselebilir. Sonucunda görüntü yönetmeni, kaynağın yansımaya bağlı olarak diyafram değerini düzenlemesi gerekir (Vardar, 1999: 97).

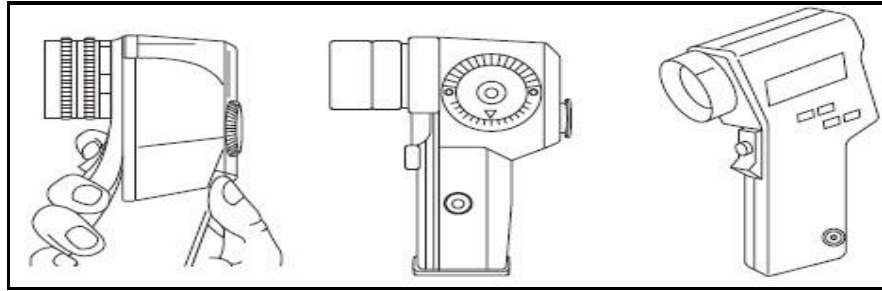
2.6.7.3.2. Siyahtan ve Beyazdan Ölçüm

Siyahtan ölçüm yöntemi konuya yaklaşarak sahnenin en karanlık noktasından ölçüm alınarak poz değerinin bulunmasıdır. Belirlenen sonuçta fotoğraf makinesinden 2-3 f-stop (diyafram azaltarak veya örtücü hızı yükselterek) düzenleme ile uygulanır. Düzenleme sonucunda pozometre orta griye çekildiği için siyah yüzey orta gri olarak fazla görüntülenecektir. Beyazdan ölçüm yönteminde ise uygulamanın tam tersi yöntem izlenerek ve konuya yaklaşarak aydınlık kısmın poz değerinin bulunması sonucu ile ulaşılır. Aydınlık yüzeyin görüntülenme sürecinde diğer yöntemde olduğu gibi 2-3 f-stop (diyafram yükselterek veya örtücü hızı düşürülerek) düzenleme uygulanır. Düzenleme sonucunda diğer yöntemi tersine, beyazı orta gri şeklinde algılanması saptanır bu da az pozlanmaya sebep oluşturur (Kamburoğlu, 2007: 107).

2.6.7.3.3. Spot Ölçüm

Video kayıt cihazının veya fotoğraf makinelerin nesneye uzak konumlarda yer aldığı durumlarda optik bir araç ile kayıt cihazına yakın olmak kaydıyla nesneye doğrultularak ışık ölçümünü yapma yöntemidir. Ölçüm yansıyan ışıkölçerlerde olduğu gibi nesneden yansıyan ışığın algılanması prensibi ile hareket eder (MEB, 2012: 38).

Görsel 25. Spot-metre (Nokta Ölçüm)



Kaynak: (Bermingham, 2003: 20-23).

2.6.7.3.4. Gri Kartla Ölçüm

Gelen ışığı yüzde on sekiz oranında yansıtma özelliği bulunan gri kartı, figürün bulunduğu noktaya koyarak ölçüm yapma tekniğidir. Yüzde on sekiz olmasının sebebi ise ışıkölçerlerin de aynı prensipte çalışmasından kaynaklıdır. Yansıtma özelliğinin yüzde on sekiz olmasının diğer bir nedeni ise video kayıt cihazının renk algısı ile insan gözünün tanımlandığı gibi benzerlik kurmasındandır. Örneğin; yansıma özelliğinin fazla olduğu karlı bir sahnede kamera ile figür arasındaki mesafenin uzak olduğu durumlarda pozometre değerleri niteliğince yapılırsa sahne ışıklı bir yapıya bürünür (Eyikan, 1973: 131).

Gri kart ile ölçüm yapılırken kartın üzerine herhangi bir gölgenin düşmemesi gerekir. Çalışılan makinenin görüntü ekranı tamamen kart ile doldurulmasına dikkat edilmelidir. Kartın bulunmadığı ortamlarda referans olan figür (insan) ise oyuncunun yüzü, figürün nesne olduğu durumlarda kameramanın eli referans alınarak ışık ölçeklendirilebilir. Beyaz tenli insan yüzü yaklaşık olarak yüzde otuz beşlik bir yansıma özelliğine sahiptir. Beyaz tenli bir insanın avuç içi ise yaklaşık olarak aynı değerinde yansıtma özelliğine sahiptir. Gerekilen yansıma oranının yüzde on sekiz olduğunu kabul edilirse diyafram değeri ayarlandıktan sonra 1,5 f-stop değerince düşürülmelidir. Dolayısıyla yansıma oranı yüzde on sekize çekilir ve ışık yoğunluk hesabı doğru aktarılmış olur (Vardar, 1999: 97).

2.6.8. Işık Kontrol Yöntemleri

Sinema ve televizyon yapımlarında doğal veya yapay olmak üzere birçok ışık kaynağı yapımlar için işlevsel bir role bürünebilir. Gün içerisinde evde kullandığımız

ampuller, endüstrisi için üretilmiş özel armatürler, yapımlar için geniş bir yelpaze ağı oluşturur. Ancak ışığın kaynaktan çıktıktan sonraki saf hali bazı durumlarda sahnenin duygusu ve biçimi için doğru kullanımlar oluşturmaz. Işık kaynağını sahne içerisinde atmosfere uygun hale getirebilmek için görüntü yönetmeni veya sorumlu kişi ışığı kontrol ederek ışığı biçimlendirir. Işığı biçimlendirmek mekanik, filtre, yansıma, elektriksel ve ışık kaynağını engellemek olarak beş farklı şekilde gerçekleşir (Algan, 1999: 59).

Görüntü yönetmeni, sinema ve televizyon yapımlarında ışık kaynaklarını ve ışığın kontrolünü birçok sebep sonuç ilişkisine bağlayabilir. Bunlardan bazıları şunlardır:

- Işığın etkinliğini kullanarak ateş, gün doğumu, ay ışığı etkisi oluşturur.
- Akım gücünü dengeleyerek bu sayede elektrik harcama oranını engelleyebilir. Yanı sıra güçlü bir kaynaktan çıkan sert ışığın şiddetini düşürür.
- Sahnenin duygu birikiminin yönünü değiştirir. Örneğin bir sahnede mutlu bir atmosfer varken diğer sahnede kasvetli biçim oluşturulabilir.
- Planlı değişiklikler yapar. Örneğin akar oyun içerisinde doğru zamanlama ile yakılacak veya söndürülecek armatürlerin eklektik bir kullanım sergilenmesi için.
- Dekordaki gün ve gece kavramlarını belirtmek için bu durum sitcom yapımlarında oldukça kullanılan bir yöntemdir.
- Sahnenin birden çok kamera ile çekimi sırasında farklı ışık kaynaklarının nesneyi farklı boyutlandırmasını engellemek için kullanılır (Millerson, 2007: 350).

2.6.8.1. Mekanik Kontrol

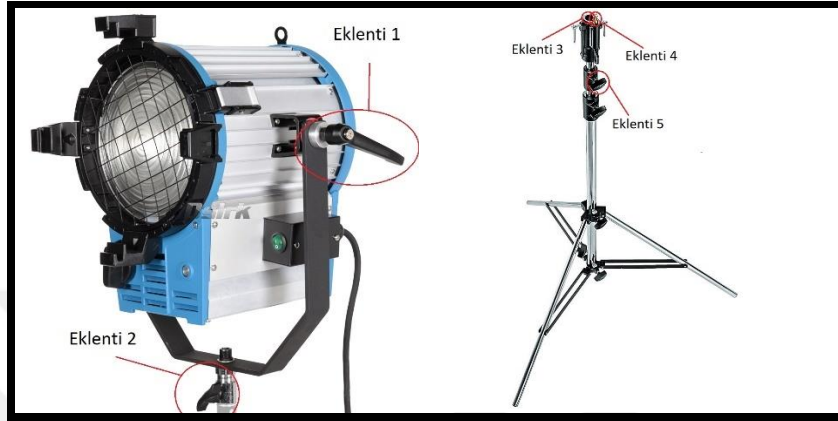
Işık mekanik kontrolü üç başlık altında incelenecektir. Mekanik kontrol çerçevesine kamera üzerinde ayarlanan diyafram ve örtücü hızları gibi konular dâhil edilmeden lamba üzerinde fiziki bir eylem sonucu gerçekleşen kontroller ele alınacaktır.

Yön Değiştirme Yoluyla Kontrol

Yapay ışık armatürleri, sinema ve televizyon endüstrisi için yerleri ve yönleri değiştirilebilir niteliklerde üretilmiştirler. Hareket özelliklerinden dolayı kaynaktan gelen ışık istenen açıdan ve yükseklikten sahneye uygulanabilirler. Örneğin;

stüdyolarda kullanılan askıdaki lambalar ışık şiddetinin kontrolü bağlamında yükseltilebilir ve alçaltılabilir. Aktüel çalışmalarda ise bu işlem lamba ve ayak üzerinde amaca yönelik parçalarla sağlanır (MEB, 2011: 10).

Görsel 26. 1000'lik Fresnel Armatür ve Çelik 07 Işık Ayağı



Eklenti 1: Lambanın dikey yönde hareket etmesini sağlayan anahtar.

Eklenti 2: Lambanın yatay yönde hareketi sağlayan anahtar.

Eklenti 3: Lambanın yatay yönde hareket etmesini sağlayan yuva.

Eklenti 4: Lambanın yatay yönde hareket etmesini sağlayan pim.

Eklenti 5: Lambanın yükselip alçalarak yön değiştirmesine sağlayan kademe anahtarı.

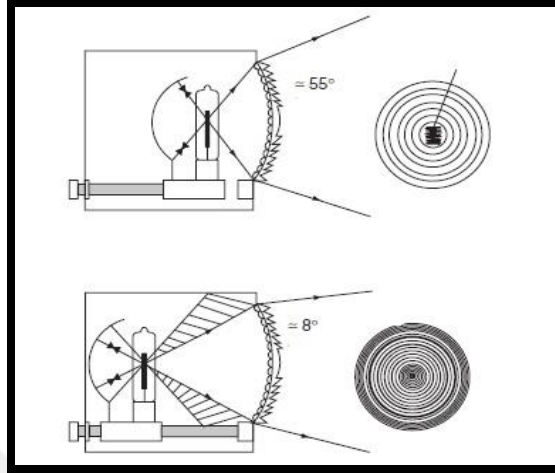
Doğal kaynaklar armatürler gibi fiziksel bir eğilim ile kontrol edilemezler. Doğal kaynaklar zamanın kontrolü bağlamında şekillendirilebilir. Doğal kaynaklardan yararlanmak isteyen görüntü yönetmeni veya kameraman; ön araştırma yaparak, çekim yapılacak alanda güneşin doğuş batış yönleri hesaplayarak çekimi doğru kaynak ışığını beğendiği saatlere ayarlayabilir. Engelleyerek kontrol bölümünde doğal kaynakları biçimlendirmenin farklı yönleri incelenecektir.

Zoom Yoluyla Kontrol

Sinema televizyon yapımlarında armatür badisi içerisinde ampullün ileri ve geri hareket etmesini sağlayan ray bulunur. Rayın kontrolü genel olarak dışarda sağlanmaktadır. Lamba arka yüzeyindeki anahtar çevrilerek ray hareket ettirilir. İleri hareket sonucunda kaynaktan çıkan ışık daha geniş bir alana yayılır ve geri hareket

sonucunda ise ışık daralarak tek eski alanına göre yüzde kırk beş oranında küçülme gerçekleşir (Bermingham, 2003: 89).

Görsel 27. Armatür İç Yapısı



Kaynak: (Bermingham, 2003: 89).

Kepenk (Pandor) Yoluyla Kontrol

Armatür dış kasasında yer alan video kayıt cihazlarının önlerinde yapıya benzer 4 kapakçık bulunur. Kapakçıklar lamba kullanılmadığı durumlarda armatür camı ve ampulünü korumak için ve kaynaktan çıkan ışığı kontrol etmek için de kullanılırlar. Kapaklar doksan derecelik açılarla açılır üst kısım dikey yan kısımlar ise yatay hareket eder. Kapaklar, sahne içerisinde armatürden istenmeyen yönlere yansıyan ışığı engellemek için kullanılır (Turçk, 2010: 58).

Kapakların tam açıldığı durumlarda armatür dağınıktır ve dairesel bir ışık huzmesi oluşur. Üst ve alt kapağın kapandığı durumlarda ise dikdörtgen yapılı bir ışık huzmesi meydana gelir. Kapaklar keşişim noktalarında birleştirildiğinde ise huzme kare şeklini alır. Kapak kullanımı sahne gereğince değişik şekillerde kendi etrafında döner. Yapısı gereği kullanımı çeşitlendirilebilir (Shelley, 2009: 37).

2.6.8.2. Filtre Yoluyla Kontrol.

ND Filtreler

Işığın filtre yoluyla kontrol edilebilmesi iki alt başlıkta aktarımı yapılacaktır. Diğer filtre çeşitleri ilerleyen bölümlerde incelenecektir. Çünkü diğer filtre

çeşitlerinde fiziksel değişimin yanı sıra niteliksel olarak armatür özelliğini etkiler. Bu bölümde ND ve Difüzyon filtrelerine kapsam içerisinde bakılacaktır.

ND filtreler kaynağın lüks değeri yani ışığın şiddeti üzerinde fiziksel bir engelleyicidir. Dolayısıyla kaynakta ND filtre kullanımı sonrasında renk ısısında değişiklik görülmez. Filtre kullanımı sonrasında kaynak ışığının dağılarak figür üzerine yansması beklenmelidir. Kaynağın kepenk kapakları üzerinden kullanımına olanak sağlar. Bunun yanı sıra filtre kullanımı sonrasında artı bir gölgelendirme oluşturmaz Filtrenin ND 1.5, ND 3, ND 6, ND 9 gibi çeşitleri bulunmaktadır (Malkiewicz, 1986: 62).

Çeşitler arası tek fark armatürden çıkan ışığı, belirli bir f-stop değeri üzerine ışık şiddetini düşürür. ND 3-1 f-stop, ND 6-2 f-stop, ND 9-3 f-stop derelerince şiddette orantısal indirgeme gerçekleşir. Etkisi bağlamında diyafram oranını aynı f-stop oranında değişikliğe uğratar (MEB, 2011: 14).

Tablo 2. ND Filtre Stop Aralığı

Filtre Cinsi	Işık Geçirme Oranı	Diyafram Etkisi	
ND 1,5	%70	½ Stop	
ND 3	%50	1 Stop	
ND 6	%25	2 Stop	
ND 9	%12	3 Stop	

Kaynak: (MEB, 2011: 14).

Difüzyon Filtreler

Dağıtıcılar olarak da isimlendirilen difüzyon filtreleri; file, tül, kafes teli, gibi difüzyon engelleyicileri ile aynı işlevselliği filtre statüsünde gösteren filtre çeşididir. ND filtrelerde olduğu gibi bu filtreler de ışığın renk ısısında herhangi bir değişim göstermezler. Armatürden çıkan ışık kaybını düşürerek dağıtmak ve kaynaktan çıkan ışığı tutarak ışığı zayıflatmak amacı ile iki şekilde kullanım göstermektedirler. Çeyrek, yarım ve ful olmak üzere üç çeşitten oluşur. Çeşitler arası fark ise ND filtreler de

olduğu gibi ışığın yoğunluğunu belirli oranlarda tutar. Işığı dağıtmak çeyrek işlevselliği az gösterirken ful difüzyonlarda oran farkı çeyreğin üç katı şeklindedir (Jackman, 2010: 82-83).

Difüzyon filtreler uzun süre boyunca özellikle açık-ağız lambaların önlerinde yer almamalıdır. Uzun süreli kullanımlar özellikle açık-ağız lambalarda çıkan yüksek ısı sebebi ile deformasyon gerçekleşir. Difüzyon filtreleri kullanım sonrası kirletilmeden ve filtrede deforme olmadan filtre çantasına yerleştirilmedir. Çünkü filtrede oluşacak deformasyon bir sonraki kullanımda ışığın dağıtımında sorunlar oluşturur. Difüzyon filtreler diğer filtrelerle birlikte kullanımlarında ikinci filtre durumunda yer almalıdır. Çünkü yanma olasılığı çift filtre kullanımlarında iki kat artar. Dikkat edilmesi gereken diğer bir unsur ise ikili kullanımlarda filtreler armatürün gücünü yüzde elli oranında düşürmesidir. Bu yüzden armatür gücü dikkate alınmalıdır (Millerson, 2007: 347).

Görsel 28. Difüzyon Filtre Kullanım Örneği



Kaynak: (MEB, 2011: 14).

Difüzyon filtre kullanımında görüldüğü üzere kaynaktan figür üzerine gelen ışık, figür üzerinde doku kaybına yol açmaması için kullanılmıştır. Nesne üzerindeki renk kaybı filtre özelliğinde bulunmamasına rağmen giderilmiştir. Işığın sert düştüğü yüzeyler kullanım sonrası yumuşak nitelikte yansıma göstermiştir.

2.6.8.3. Yansıtma Yoluyla Kontrol

Ayna Yoluyla Kontrol

Doğanın yansıtma özelliği ile fiziksel bir ilişki kurarak aynı görev edindirilmiş araçlardır. Yansıtma özelliği profesyonel setlerde ayna ve reflektör yardımı ile iki şekilde gerçekleştirilir. Yer ve amaca göre kullanımı çeşitlendirilebilen araçlardır.

Daire, dikdörtgen, kare, biçiminde üretilmiş şekillerinden oluşan ayna grupları, profesyonel yapımlarda kullanışlı araçlar olsalar da kullanımı zor olan yapılara sahiptirler. Setlerdeki bazı ayna kullanım şekilleri şunlardır:

- Armatür kapakları belirli alanlara yansımayı gerçekleştirir. Bu sınırlamayı genişletmek için armatürden aynaya yansıtacak aynalar kullanılabilir. Ancak Dikkat edilmesi gereken nokta, aynalar keskin hatlarda yansıtma yaparlar bu yüzden yumuşatılması gerekir.

- Dar alan çekimleri için armatürün sığmadığı alanlarda tek kaynaktan çıkan ışık aynalar ile parçalanabilir. Örneğin asansör çekimlerinde tavandan yansıtılan ışık ayna yardımı ile oyuncu yüzlerine yansıtılabilir.

- Araba içi büyük armatürlere elektrik kaynağı üretmek zordur bu yüzden küçük armatürlerin işlevselliği ayna yardımı ile çoğaltılabilir veya güneşten gelen ışık ayna yardımı ile yansıtılabilir.

- Aynalar boyanarak armatürlerin renk ısısı değiştirme özelliği kullanılabilir.

- Nesnenin omzunda çekim yaptığımız durumlarda örneğin; bir berber sahnesi tek ışıkla kaynak ile nesnenin hem omuz kısmı hem de artı kaynak kullanmadan, yansımadan yararlanarak yüz kısmı aydınlatılabilir.

- Geniş açılı çekimlerde mekânda ayna bulunuyorsa aynalar bir kaynak ile aydınlatılmalıdır. Çünkü aynadan yansıyan görüntü diğer ışık yansımalarına göre düşük kalarak daha karanlık olacaktır.

- Günümüzde kullanılan dekoratif aynalar profesyonel çekimlerde kullanmadan önce aynanın renk pigmentine bakılmalıdır. Çünkü üretilen dekoratif amaçlı aynalar bazı renk pigmentlerini yansımada ışığı emerler bu yüzden kontrol edilmelidir. Düzleme filtreleri ile Kelvin derecesi dengelenebilir (MEB, 2011: 14).

Reflektör

Reflektörler armatürden veya doğal olarak gelen ışığı nesne üzerine yönlendirmek için kullanılan araçlardır. Nesnenin gölgede kalan alanlarını aydınlatmak için kullanılır. Reflektörler düz, parlak ve yarı parlak olmak üzere üç yüzey; mavi, gri ve altın renkli olmak üzere üç şekilde karşımıza çıkarlar. Kullanım nitelikleri ışığın ısı oranı ile ilişkilidir (Gemici, 2013: 171).

Görsel 29. Reflektör Çeşitleri

Kaynak: (MEB, 2011: 62).

Işık ısısını değiştirmek veya aynı renk ısı seviyesinde tutabilmek için üretilen değişik reflektör çeşitleri bir nevi armatür önüne konulan filtre görevi görürler. Örneğin; ışığın altındaki çekimlerde gece etkisi uyandırmak isteyen görüntü yönetmenleri altın renkli reflektörleri tercih ederler. Çünkü altın renkli reflektörler filmin Kelvin derecesi ile eşitlik gösterir. Bu durumun sonucu olarak doğaya mavimsi bir görüntü hâkimken nesne üzerine düşen ışık normal rengini korur. Yansıtıcının yüzeyinin mavi olduğu durumlarda nitelik tam tersi yönde eğilim gösterir (Pasa, 1989: 107).

Diğer üç yüz reflektör yüzeylerinde ışığın keskinlik oranları değişir. Pürüzsüz reflektörler en parlak ışığı yayarken, pürüzlü reflektörler armatürden gelen ışığı kırar ve ışık huzmesi farklı yansıma gerçekleştirir. Yansıyan ışığın kalitesi yansıtılan araç yüzeyi ile bağlantılıdır. Reflektör yansıtıcıların yansıtma oranının fazla karşılandığı noktalarda yapı olarak aynı niteliği taşıyan strafor köpükten oluşan yansıtıcılar kullanılır. Strafor yansıtıcılar ışık kaynağının ısı oranında herhangi bir değişiklik üretmezler. Gelen ışığı kuvveti oranında yumuşatarak figür üzerine yansıtır. (Owens, Millerson: 2009: 200-201).

Yansıtıcı malzemeler sadece tabaka yüzeylerde değil armatür içlerinde de tercih edilir. Metal reflektörler genel olarak sıcak ışık kaynakları ile floresan ışık ünitelerinde kullanılırlar. Armatür içi kullanımlarında reflektörler kaynak ısı oranlarında değişiklik yaratmaz. Kullanım amaçları kaynağın ışık şiddetini yükseltir. Örneklendirecek olursak fotoğraf stüdyolarında küçük kaynakları şiddeti yükseltilmiş armatürlere

dönüşür. Televizyon ve sinema yapımlarında yer alan armatürlerde içinde olduğu gözlenebilir. Fotoğraf alanında daha etkin bir kullanıma sahiptir (Turck, 2010: 77).

2.6.8.4. Elektrik Yoluyla Kontrol

Dimmer

Sinema ve televizyon stüdyosu, tiyatro salonlarının ışık kontrol sistemlerinin yer aldığı tüm yapımlarda armatüre giden elektrik gücünü engellemek için kablo üzerine bağlanmış kontrol denetleyicilerin bulunduğu sistemlerin bütünüdür. Kontrol yöntemi bu yapımlarda armatürün gücünü değiştirir. Tiyatro ve sitcom yapımlarında akım kontrollü genel olarak ışık masaları ile sağlanır. Çünkü yapımlar uzun süre yerleşik bir düzen gösterirler. Sinema yapımlarında kontrol genel olarak dimmer yoluyla sağlanır. Çünkü hareket halindeki bir setin durağan bir sistem ile kontrolü zaman açısından dezavantaj oluştur (Fitt, Thornley, 2002: 128).

Hareket halindeki setlerde dimmerler kaynak balans üzerinden veya kaynağın güç kablosu üzerine ek bir aparat yerleştirilerek gelen elektrik gerilimini yükseltmek veya düşürmek için kullanılırlar. Armatürün sayısı azaldığında kaynağın ışık şiddeti de doğrusal olarak azalır. Dimmer kullanımının dezavantajı ışık şiddeti düşen kaynağın aynı oranda renk ve ısı kaybına da uğramasıdır. Dimmerler tungsten ısılı ve rezistanslı lambalar kullanılır. Gazlı HMI armatürlerinde dimmerler kullanılamaz (Bemingham, 2003: 138).

Bu bölümle ilgili dimmerlerin elektriksel alt yapılarını hakkında bilgi edinmek isteyen araştırmacılar ²⁹ bu kaynaktan yararlanabilir.

2.6.8.5. Işığı Engelleyerek Kontrol

Sinema ve televizyon yapımlarında ışığın kontrolü sırasında armatür veya doğal kaynaklardan gelen ışığın bir kısmı veya tamamı şekilde ışığın nesne üzerine istenilen şiddetinin ve yoğunluğunun düşmesini sağlayan ölçülü araçlarla yapılan işlemdir. Bayrak (flag), gobo, tül (dots); kafes tel, delikli kesiciler, silk scrim (butterfly) kesiciler

²⁹ Millerson, Gerald (2007). Sinema ve Televizyonda Aydınlatma Tekniği, İstanbul: Es Yayınları S. 349-352

Millerson, Gerald (2009). Televizyonda Yapım ve Yönetim, İstanbul: TUR-GEN Yayınları S. 221

araçlar grubu aynı özelliği farklı amaç çizelgesinde gerçekleştirebilir (Millerson, 2007: 347).

Bayrak (Flag)

Türkiye yapımı setlerde genelde ‘zenci’ olarak belirtilen ışık kesiciler sinema ve televizyon yapımlarında ışığı kontrol etmek için lamba önüne bir aparatla veya armatür ayağına monte edilerek ışığın gitmesini istemediğimiz noktalara engellemek maksadıyla kullanılan ışık kesicilerdir. ışığı kontrollü bir şekilde engellemek için değişik ebatlarda üretilen bayrak kesiciler genel olarak kaçan ışığı ve gölgeli alanları kontrol etmek için kullanılır (MEB, 2012: 51).

- Bayrak kesiciler armatüre çok yakın bir şekilde yerleştirilmemelidir. Çünkü armatürden çıkan ısı deformasyona veya yanmaya neden olabilir. En fazla bir metre mesafe ile yerleştirilmelidir.
- Daha ileri bir noktada oluşan figür veya armatürün gölgesini engellemek amacıyla bayrak gölgesini engellemek isteyen gölge arasında sınır oluşturmalıdır.
- Bayrak, gölgeleri zıtlık değeri yüksek çizgiler oluşturur bu yüzden ışık keskinliğinin oluştuğu noktalara dikkat edilmelidir (Jackman, 2010: 85-86).

Şekil 14. Bayrak Flag ‘Zenci’, Flag Kullanımı



Kaynak: (Jackman, 2010: 85).

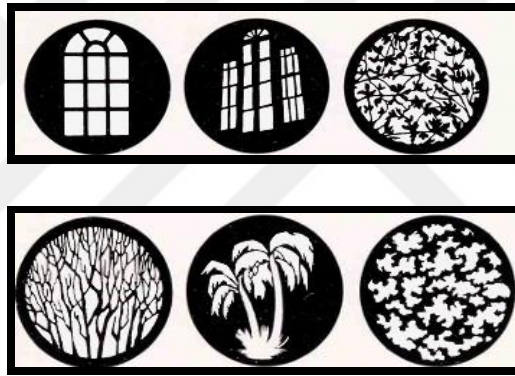
Gobo

Kaynaktan veya doğal yönden gelen ışığı konturla almak için üretilmiş endüstriyel ürünlerdir. Figür üzerine yöneltilmiş kaynağın nesne üzenine düşen ışığı, tam karanlık veya loş ışık istemediğimiz durumlarda ve bölgesel olarak gitmesini

istemediğimiz ışık türevlerini kesmek için kullanılır. İçyapı bileşenleri metal ve plastikten oluşan ürünlerdir. Yarı geçirgen biçimde çeşitli şekillerde üretilmişlerdir. Akrobat veya oynar kafa yardımıyla armatür ayağına takılarak kullanılmalarının yanı sıra armatür içi konumlandırılabilir. (Hunter, 2007: 67).

Goboların karton gibi çabuk ulaşacağımız malzemeden yapılabilecek ancak çeşit olarak daha geniş gösterge çizelgesi oluşturan endüstriyel aletlerle kesim yaparak üretilmiş ürünleri de bulunur. Etki-sonuç bağlamında birçok değişkenlikle üretimde bulunan fabrikalar, gobo çeşitliliği bakımından birçok ürün ortaya koymuş (Fraser, 1988: 39). Bu alanla ilgili gobo katalog incelemesinde bulunmak isteyenler “1992 yayımlı Shadow Play 5 The Great American Pattern, sayfa 4-17” bölümü inceleyebilir.

Görsel 30. Gobo Örnekleri



Kaynak: (Fraser, 1988: 39).

Goboların örnek kullanım şekilleri:

- Gobolar bir armatürü ve ışık ayağını kadraj içerisinde saklamak için kullanılır. Örneğin; bir gobo’yu armatür önüne yerleştirirseniz kaynak kadraj içerisinde görünmeden sahneyi aydınlatabilir, sonradan bu kısmı kroma-key tekniği ile değişikliğe uğratabilirsiniz.

- Objektife istemeden kaçan ışıkları engellemek veya düzenli bir oranda yansıtmak için kullanılabilir. Yumuşak ışık armatürleri karşısında çekim yapılan durumlarda da yararlanılabilir.

- Armatür kapaklarından kaçan ışıkları kesmek için kullanılabilir.

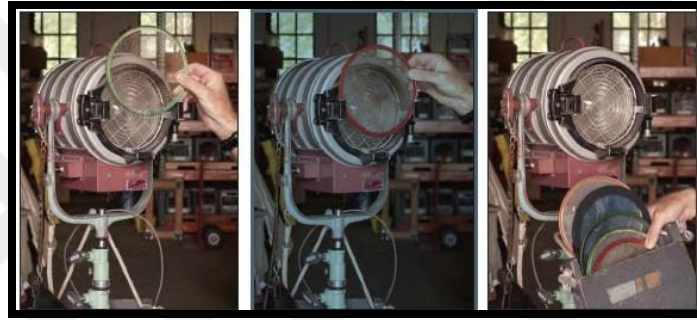
- Gobo sahnede siyah bir fon şeklinde gözükmesinden dolayı gobo arkasına kamera yerleştirilebilir (Millerson, 2007: 345).

Gobo'un kullanım şekillerini daha ayrıntılı olarak incelemek isteyen araştırmacılar “Hunter'in Light Science & Magic kitabının sayfa 67-76” arasını inceleyebilirler.

Kafes Tel Kesiciler

Tel kesiciler ışığın sertliğini yumuşatmak amacıyla kaynağın önüne konumlandırılır. Çerçevesiz bir teli armatür ayağı üzerine akrobat yardımı ile de yerleştirilir. Kaynak ışığın ısı ve renk değerlerinde herhangi bir değişime uğratmazlar, geçirgenlik yüzdesine göre çeşitleri bulunur (Tuck, 2010: 59).

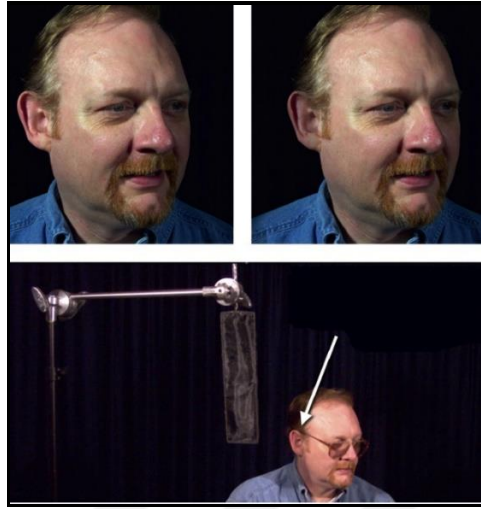
Görsel 31. Tel Kesiciler



Kaynak: (Tuck, 2010: 59).

Tül (Dost)

Tül kesiciler ışığı yarı geçirgen bir formda ışığı yumuşatmak ve sertliğini azaltmak için kullanılır. Kaynaktan çıkan ışığı düşmesini istemediğimiz noktalara yarı geçirgen hali ile de yansıtılabilir. İpeksi yapıda üretilen endüstriyel ürünlerdir. Tüller geçirgenlik oranına, ebatlarına ve şekillerine göre çeşitlilik gösterir. Kaynak önü konumlandırıldığında armatür ayağı üzerine oynar kafa aparatı ile ayak üzerine sabitlenir. Flag kesicilere göre zıtlık oranı daha yumuşaktır. Tüller ipeksi yapılarından dolayı armatüre fazla yakınlıktırılmamalıdır. Çünkü tülde yanmalar oluşur ve sonraki kullanımlarda geçirgenlik oranında bozulmalar gerçekleşir. (Jackman, 2010: 87).

Görsel 32. Tül Kullanımı

Kaynak: (Jackman, 2010: 177).

Gölgelik (Kuki, Kukaloris)

Kontrplak veya maden plaka yapı malzemeleriyle oluşturulan, ışık şefinin genel olarak kendisinin hazırladığı 120X120 ebat büyüklüğünde yapılan ışık kesici ekipmandır. İki türe ayrılırlar: ilk olarak daha rastgele bir düzenle tabaka üzerine oluşturulmuş şekiller, diğeri ise geometrik şekillerin plakalar üzerine çizilmiş desenli tabakalarıdır. Sert bir cismin bulunmadığı durumlarda kukiler alüminyum folyodan da üretilebilirler. Armatür ayağı üzerine oynar kafa yardımı ile yerleştirilir (Millerson, 2007: 346). Kullanım şekillerinin bazıları şunlardır:

Görsel 33. Kuki**Şekil 15. Kuki Kullanım**

Kaynak: (İnt. Kay. 11).

Kaynak: (İnt. Kay.12).

- Ağaç dalı varmış hissiyatı oluşturmak için kullanılır,

- Düz düşen ışığı parçalayarak atmosferdeki monoton ışığı şekillendirmek için kullanılır,

- Dekoratif gölgeler oluşturulabilir. Örneğin; kuki üzerine yerleştirilen farklı renkteki filtreler, dolayısıyla armatürden yansıyan ışıkla yüzey üzerinde renkli ve parçalı bir yüzey oluşturur,

- Ormanlık bir alan oluşturmak için birkaç kuki bir araya getirilerek kullanılır,
- Delikli ışık huzmeleri oluşturabilmek için kullanılır,
- Yönlü ve sert ışıkların etkisinde kaçmak için kullanılır (Millerson, 2007: 346).

Butterfly

Doğrudan veya dolaylı olarak figür üzerine düşen ışığı engellemek için yerleştirilirler. Sert güneş ışıklarını engellemek için kullanılan yarı geçirgen engelleyicilerdir. Butterfly kumaşı beyaz kumaşı andıran ipeğe benzer bir yapıya sahiptir (Parsa, 1989: 107). Doğal kanyanın veya armatürün ısı değerini etki etmez. Çift yönlü yüzeyleri sayesinde reflektör olarak da kullanılabilir. Boyutları (3X3, 6X6) oranlarda metal bir çerçeve içerisine, kumaşın kenarına takılan lastikli iplerle çerçeveye gerilerek hazır hale getirilir. Gergin bir branda yapısında olan butterflylar rüzgâra karşı devrilme ihtimaline karşın en az 12-15 kilogramağırlığında lamba ayaklarına takılmalıdırlar. Butterflyların kendilerine has akrobatları vardır. Butterfly bezleri sadece çerçeve içerisinde değil, çerçeve olmadan kullanılabilir. Örneğin sahne üzerinde yer alan armatürlerin altına gerilerek ışığı yumuşatır. (Jackman, 2010: 174).

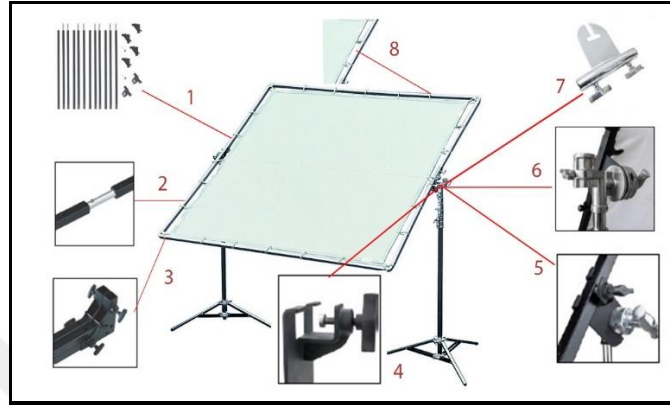
Şekil 16. Butterfly Kullanımı



Kaynak: (İnt. Kay. 13).

Film sahnesinde butterfly oyuncuların karşı cephesinden ve üstünden gelen güneş ışıklarını yumuşatmak için kullanılmıştır. Kullanımdaki fark oyuncuların arkasından gelen engellenmemiş güneş huzmesinden anlaşılabilir.

Görsel 34. Butterfly Kurulumu ve Bileşenleri



Kaynak: (Kupo Grip Katolog, 2020: 57-60).

1. Butterfly parçalanmış yapı bileşenleri,
2. Demir parçası yuvasına oturana kadar çevrilerek itilmelidir. Butterfly eklenti demirleri,
3. Köşebent diğer köşebentler ile eş değer yöne bakmalıdır. Butterfly köşeliği,
4. Butterfly eklenti demirlerini tutan ve ayak üzerindeki oynar kafaya yerleştirilen, butterfly ayak bağlantı bileşeni
5. Eklenti demirlerini yerleştirirken eklenti demirlerini ortalayacak hizada konumlandırılır. İlk olarak ayak bağlantı bileşeni eklenti demirine takılmalı daha sonra diğer eklenti demirleri takılmalıdır. Yönü diğer bağlantı bileşeni ile dikey pozisyonda yerleştirilmelidir. Butterfly ayak bağlantı bileşeni,
6. Butterfly oynar kafası,
7. Bazı butterfly eklenti demirleri silindirik yapıda üretilmiştir. Bütün yapı bileşenleri aynı şekildedir. Silindirik butterfly ayak bağlantı bileşeni (Kupo Grip Catalogue, 2020: 57-60).
8. Butterfly kurulan çerçeve içine sabitlenmelidir. Butterfly lastikleri eklenti demiri çevresinde iki defa dolandırdıktan sonra tekrar fly bezine takılmalıdır. Bu alanla ilgili veya sette kullanılabilecek birçok düğüm çeşidi bulunur (Uvan, 2002:

76). Daha detaylı düğüm çeşidi öğrenmek isteyen araştırmacılar 2002 yayınlı Michael G. Una'ın Basic Grip Book kitabının 76 ve 149-151'ci sayfalarını inceleyebilirler.

2.6.9. Işık Filtreleri

Filtreler beyaz ışığın içerisindeki bazı renkleri emerek işlevselliğini oluşturur. Filtreler; doğadaki ton, renk ve ışığın bağlı değerlerini değiştiren ve görüntüde yeni bir izlenim yaratan, jelatin ve plastik yapı bileşenlerinden oluşan gereçlerdir. (Sözen, 2003: 115). Jelatin filtreler ücretlendirmesi düşük olan filtre çeşididir. Plastik filtre ise daha pahalı gereçlerdir. İki yapı bileşenin birbirlerine göre avantajları vardır. Jelatin filtrelerin avantajları; Kullanım çerçevesi geniştir, kısa süreli kullanılıp atılabilir, kolay kesilir ve ıslak cama yapışkan kullanılmadan yapıştırılabilir. Dezavantajları; kullanıldıkça renkte solma yapar, ısıya karşı dayanıksızdır ve ısınan bir jelatin filtreye su sıçradığında filtrede kabarmalar gözlemlenir. Plastik filtrelerin avantajları; renk tonu ve yoğunlukları çeşitlidir, ısıya karşı dayanıklıdır, solmalar uzun süreli kullanımlar sonrasında otaya çıkar, yapı olarak dayanıklıdır, rahat kesilirler, sudan etkilenmezler, zor alev alırlar ve şeklinde bozulma uzun süreli kullanımlar sonucunda oluşur. Sinema ve televizyon yapımlarınca en çok tercih edilen filtre yapı bileşenidir (Millerson, 2007: 378). Filtrelerin kullanım amaçlarının bazıları şunlardır:

- Renk sapmalarını düzenlemek,
- Renkler arası zıtlık oluşturmak,
- Işık renk sıcaklığını değiştirmek,
- Renk yoğunluğunu değiştirmek,
- Net görüntüler oluşturmak,
- Işık şiddetini dengelemek,
- Efektif görüntü elde etmek (Sözen, 2003: 115).

Bu bölümde sinema ve televizyon yapımlarında fazla karşılaşılan renk düzenleyici filtrelere değinilecektir. Işık yoğunluk filtreleri kontrol yöntemleri başlığı altında değinildiği için kapsam dışında tutulacaktır.

2.6.9.1. Düzenleyici Filtreler

Renk düzenleyici filtreler kaynak ışığın kelvin derecesini düzenlemek için tercih edilir. Bu filtrelere sahnede oluşan farklı renk sıcaklıklarını dengelemek için kullanılır.

Örneğin; sahnede konumlandığımız ışık kaynakları 3200K derecesinde ve camdan içeri yansıyan ışık 5500K kelvin derecesinde olduğunu varsayarsak, kaynakların kelvin dereceleri düzenlenmesi gerekir. Aksi durumda sahnedeki renklerde sapmalar gerçekleşir (Gemici, 2013: 166).

Gün ışının tungsten ışığa dönüştürülmesi: Gün ışığı -gün ışığının eğik geldiği açıları içeriye dâhil değildir- veya gün ışığı özeliği gösteren lambaların renk sıcaklıkları 5500 kelvindir. Kaynakların renk sıcaklığını değiştirmek için kaynak önüne 3200K derecesine sahip turuncu- kehribar rengine benzeyen ‘Wratten 85’ adlandırılan tungsten filtre takılmalıdır. Yarım, çeyrek ve ful olmak üzere üç çeşide ayrılırlar. Ayrımlar arasındaki fark sıcaklık hususuna dayanır. Yarımdan fule gidildikçe sıcaklık artar (Algan, 1999: 49).

Tungstenin ışığın gün ışığına dönüşümü: Gün ışığının eğik geldiği açılarla ve kaynak kelvin derecesi 3200K olan lambaların ışıkları tungsten niteliklidir. Kaynağı kelvin gün ışığına çevirmek için kaynağın önüne mavi renkli filtre yerleştirilir. ‘Blue 80’ olarak bilinen filtrenin çeyrek, yarım ve ful olmak üzere üç çeşidi vardır. Ayrımlar arası fark sıcaklık hususuna dayanır. Seviye artıkça ışık sıcaklığı düşer. Örneğin; çeyrek filtre kaynağın kelvinini 5300 çeviriyor ise ful bir filtre sıcaklığı 7000K üstüne çıkartır (Terlemez, 2010: 91).

Işık fitlerini kullanırken şunlara dikkat edilmelidir; Filtreler kaynaktan çıkan ışığı kapsayacak konumda, kaynakla arasında 15-20 cm aralığında yerleştirilmelidir. Yani filtre kaynakla birebir temas halinde olmamalıdır. Temas durumunda lambanın hava dolaşımı sağlayacak hava deliği bırakılmalıdır. Temas halindeki filtre lamba kapaklarına kırışık olmayacak şekilde mandal ile sabitlenmelidir. Aynı özellikte iki filtre aynı lamba üzerine konumlandırılırsa dikkat edilmesi gereken iki sonuç ortaya çıkar: Birincisi; kelvin derecesi iki katı artar, ikincisi ise ışık sertliği bir stop daha düşer (Millerson, 2007: 379).

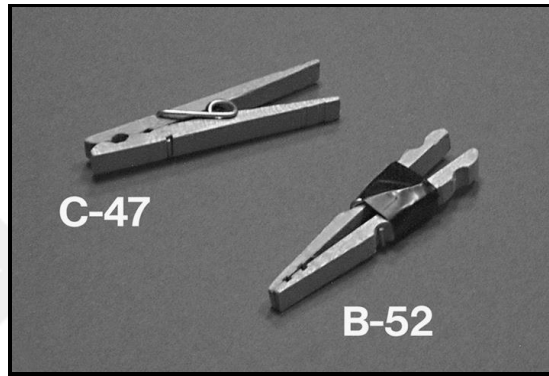
2.6.10. Aydınlatma Aparatları

Aydınlatma aparatları profesyonel yapımlarda kullanım niceliği açısından belirli konularda yetkinlik göstermiş olsalar da aparatlar yapımlar içerisinde farklı amaçlar bağlamında da kullanılır. Alt başlıklarda aparatların temel işlevleri açıklanacaktır.

Maşa (Mandal)

Renk filtreleri ve kontrol filtrelerini armatür önüne yerleştirebilmek için kullanılan araçlardır. Isıya dayanıklı oldukları için ahşap cinsi tercih edilir. C-47 ve B-52 olmak üzere iki çeşidi vardır, bu mandalların aralarındaki fark tutuculuk ve dayanıklılık esasına dayanır. Işık şefi ve asistanlarının sürekli üzerinde bulundurmaları gereken aparatlardır (Jackman, 2010: 239).

Görsel 35. Mandal



Kaynak: (Jackman, 2010: 239).

Uzatmalı Armatür (Bum)

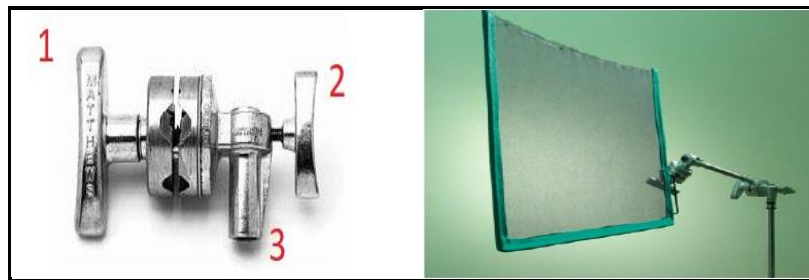
Profesyonel dizi ve film yapımlarında çekim esnasında sahnede lambanın asacak veya mekân içerisinde ayaklanacak bir noktanın bulunmadığı durumlarda kullanılan aparatlardır. Işık ayağı üzerine çapraz bir şekilde yatay enlemde uzatılan yaklaşık olarak iki buçuk ve dört buçuk metre uzunluğuna sahip olan aparattır. Kilogramı düşük armatürler bum sopasına yerleştirildikten sonra ağırlığı dengelemek için bum sopasının diğer ucuna ağırlıklar yerleştirilir. Ağırlık veya ışık ayağı doğru seçilemediği durumlarda devrilme ihtimali oluşacaktır. Dolayısıyla aparat sık sık kontrol edilmelidir (Millerson, 2007: 336).

Görsel 36. Bum Sopası

Kaynak: (Manfrotto Katolog, 2016: 45).

Oynar Kafa

Alüminyum metal bir gövdeye sahip olan bu kafalar ışık ayağı ve kelepçe üzerine monte edilerek kullanılan hareketli başlıklardır. Değişik çaplara sahip olan ve üzerinde yer alan delikler armatür önü yerleştirilen flag, tül, filtre, çerçeve çıtalarını tutmak için veya iki silindir yapıdaki kafaya uygun çaptaki boruları birleştirmek için kullanılırlar (İnt. Kay: 14).

Görsel 37. Oynar Kafa**Şekil 17.** Oynar Kafa Kullanımı

Kaynak: (İnt. Kay: 14).

Kaynak: (Jackman, 2010: 163).

- 1: Delikleri sıkıştırmak için kullanılan kelepçe,
- 2: Ayaktan veya kelepçelerden çıkan pimleri sıkıştıran kelepçe
- 3: Ayak ve clips pimlerinin yerleştirildiği kısım

Akrobat (Magicam)

Metal çubukları birbirine bağlayan ve hareketli bir kelepçe sıkıştırıcısının tuttuğu değişik şekillere girebilen uzantı aparatıdır. Kilogramı hafif lambalar, kelepçe ve oynar kafa aparatları ile birlikte kullanılarak armatür asılabilir (Malkiewicz, 1986: 39). Farklı çeşitleri bulunan akrobatların bazı kullanım şekilleri şunlardır:

Görsel 38. Akrobat

Şekil 18. Akrobat Kullanımı

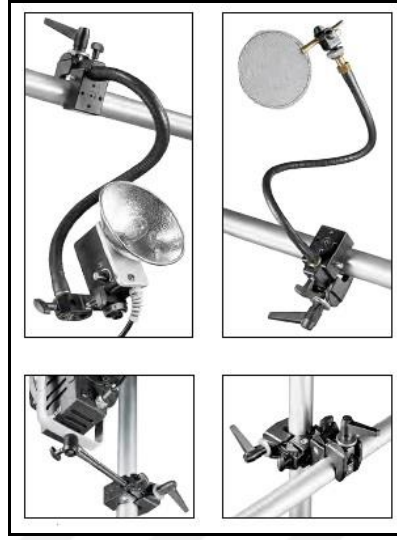


Kaynak: (Manfrotto Katolog, 2016: 67). **Kaynak:** (MEB, 2011: 10).

- Filtre çerçeveleri akrobat eklentisi ile uzatılabilir.
- Kamera üzerine eklenerek flag yardımıyla kameraya düşen ışık kesilebilir veya kamera üstü monitörler yerleştirilebilir.
- Clips ve kelepçe ile tutulan yüzeylerden başka bir noktaya armatür taşınabilir.
- Armatür içi takılan filtreleri değiştirmek yerine armatür üzerine monte edilerek armatür dışı filtre değişikliği yapılabilir.
- Işık ayağı üzerine clips ile bağlantı yapılarak tek ayaküzeri iki kaynak kullanılabilir (Malkiewicz, 1986: 39).

Clips (Clamps, Kelepçe)

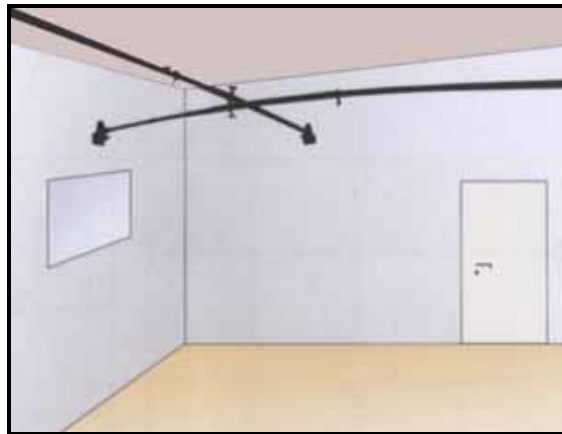
Gövdesi üzerinde yer alan bir kol yardımıyla haznesindeki parçayı sıkıştırarak, tutunma eylemi gösteren ve parçaya ek armatür takılabilen, değişik çeşitleri olan aparatır. Örneğin; kilogramı hafif armatürleri asmak için barakuda üzerine veya duvar üzerindeki bir çıkıntıya sıkıştırarak aparata işlevsellik kazandırılabilir (Owens, Millerson: 2009: 202).

Görsel 39. Clips

Kaynak: (Manfrotto Katolog, 2016: 67).

Barakuda (Bazuka)

Hafif alüminyum metal boruların iç içe geçmesi ile uzatılıp kısaltılabilen, profesyonel yapılarda armatürün mekân içerisinde bulundurulmaması gerektirdiği durumlarda ise lambaları tavana asmak için kullanılan değişik boylarda çeşitleri bulunan araçlarıdır. İki duvar arasında açıldıktan sonra sıkıştırma vidası ile sıkıştırma işlemi yapılarak kurulumu tamamlanır. Armatür bazuka üzerine clips veya kelepçeler ile monte edilir. (MEB, 2011: 9-13). Armatür yerleştirilirken dikkat edilmesi gereken önemli noktalar şunlardır:

Görsel 40. Barakuda

Kaynak: (MEB, 2011: 17).

• Ağırlık dengesi doğru ayarlanmalıdır çünkü alüminyum yapısından dolayı bükülme gerçekleşebilir. Engellemek için ters açılı bir barakuda daha yerleştirilmelidir.

- Tavan ve taban lastikleri kaymaması gerekir.
- Kilogramı yüksek armatürler yerleştirilmemelidir.
- Mekânın genişlik oranına göre barakuda seçilmelidir.
- Armatür kabloları barakudaya sarılarak güç kaynağına ulaşmalıdır. Çünkü gölge oluşturmamasının yanı sıra ağırlık dengesini bozulabilir (MEB, 2011: 9-13).

Bracket

Ayak üzerine yerleştirilecek olan armatür sayısını artırmak için kullanılan alüminyum gövdeli aparat türüdür. İstenilen oranda genişletilebilir ve armatür ucuna göre apart şekillenir.

Görsel 41. Bracket



Kaynak: (Manfrotto Katolog, 2016: 41).

Vantuz

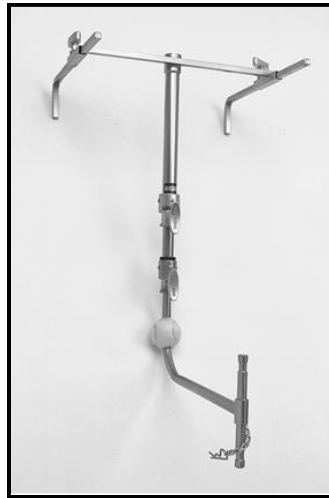
Armatürleri cam, araba kaputu gibi düz yüzeylere yerleştirmek için kullanılan ve yapıştırılan noktada hava basıncı uygulayan aparatlardır. Vantuz eklenti kollarına yukarıda ve aşağıda belirtilen aydınlatma aparatları takılabilir. Örneğin vantuzdan çıkan pime oynar kafa takılıp tül veya diğer ışık engelleyiciler monte edilebilir. Üstüne koyulacak cihazların kilogramağırlığına göre değişik kuvvetlerde basınç uygulayan vantuz çeşitleri bulunmaktadır (Bermingham, 2003: 129).

Görsel 42. Vantuz

Kaynak: (İnt. Kay.15-16).

Trombon

Lamba sayısını artırmak için ışık ayağı üzerine ve pim çıkışı uygun olan aparatlara takılan araçlardır. Işık ayağı üzerindeki lamba sayısını artırmak için kullanılırlar. Armatür ayağı üzerine yerleştirilerek, trombon duvardan destek alarak da konumlandırılabilir. Ayak üzerine konumlandırılıp ve duvardan destek alarak armatür sayısını arttırmak kurulmuş bir trombon sarsıntı oluşmayacak şekilde sabitlenmelidir. (Jackman, 2010: 254).

Görsel 43. Trombon

Kaynak: (Jackman, 2010: 254).

Çatal

Strafor köpük tabakalarını ayak üzerine yerleştirmek için kullanılan üç iğneli aparat türüdür. Beş santim uzunluğundaki dikey demir üzerine on santim uzunluğundaki demir yatay olarak kaynaklanır. Yatay demir üzerine uçları sivri üç

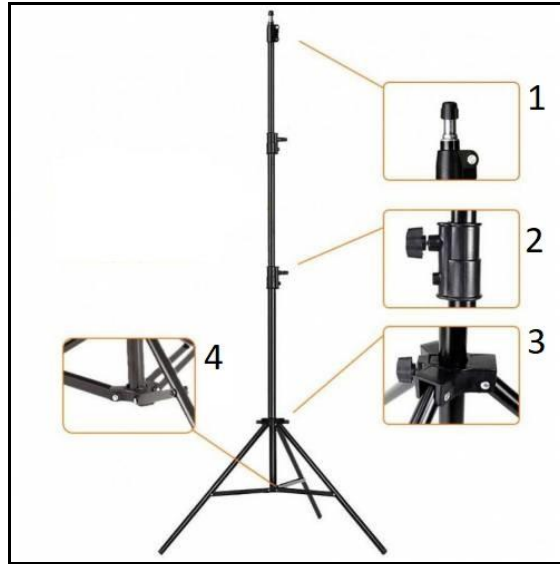
demir parçası doksan derece ile kaynaklanarak sabitlenir. Sinema ve televizyon yapımlarında yemek çatalına benzetildiği için de çatal diye adlandırılır.

2.6.11. Armatür Ayakları

Lamba ayakları genel olarak iç içe geçmiş metal borulardan oluşan ve dikey boruyu sabit tutmak için üçayağı bulunan araçlardır. Ekipmanın kullanım niceliği işin işlevselliği yönünde çeşitlendirilebilir. Genel olarak üzerine konumlandırılan lamba, tül veya türevlerindeki araçlar yüksekliğinin yönünü belirlemek için kullanılırlar. Armatür ayaklarının birçok çeşidi vardır. Çeşitler arasında farkı oluşturan unsur doğru zemin, hava şartı, yükseklik sınırlaması ve en önemli unsur olarak üzerine yerleşilecek olan armatür veya diğer cihazlar ağırlık hususunca ayağın edinmiş olduğu yük miktarı ile ilişkilidir. Doğru ayağın seçilmesi bu unsurlar bağlamında gerçekleşir.

Armatür ayaklarının temel çalışma prensipleri ile üzerinde yer alan eklentiler birkaç ayak çeşidi dışında birbiri ile benzerlik gösterir. Standart bir lamba ayağının temel gövde bileşenleri şunlardır: (Örnek ayakta yer almayan bileşenler diğer ayak çeşitlerinde anlatılacaktır).

Görsel 44. Lamba Ayağı



Kaynak: (İnt. Kay. 17).

1. Armatür kolu pim çıkışına uygun olan lambalar kırmızı kafa armatürler gibi pim çıkışlı ayaklara takılmalıdır. Pim çıkışları her lamba ayağında farklıdır.

Lamba ayağı yük taşıma miktarı arttıkça üzerinde yer alan pim değişkenlik gösterir. Lamba ayağı pimi, çeşitliliği ile bilgi edinmek isteyen araştırmacılar 2016 yayımlı Manfrotto Led, Lighting Supports & Filters, kataloğu Sayı 12, 111-115 sayfaları arasını inceleyebilir.

2. Ayak yüksekliği ve kaynak yönü ayarlama anahtarı,
3. Dikey borunun dik açıda durmasını sağlayan ve üçayağın açılmasını sağlayan merkezi kilit anahtarı,
4. Açılan ışık ayaklarını dengede tutan merkez kilit noktası ve armatür yüksekliğinin düşürüldüğü kilit anahtarı.

Sıfır Dört Lamba Ayağı

Metal gövde olarak ışık ayakları içerisinde en hafif olanı ve üzerine kilogram olarak bir buçuk kilogramı geçmeyen (kırmızı kafa) armatürlerin yerleştirildiği ışık ayağıdır. (Görsel 44) Bu ayak türüne örnek teşkil etmektedir.

Sıfır Yedi ve Çelik Sıfır Yedi Lamba Ayağı

Metal çelik gövde yapısı ile sıfır yedi ayaklar iki çeşide ayrılır. Ayak güvenli taşıyabileceği yük miktarı dört ve altı kilogram arasında değişmektedir. Yüksekliği kademesine bağlı olarak maksimum dört metre ve minimum iki metre arasındadır. Gövde olarak ağır oluşundan ve yükselti oranının fazla olmasından dolayı ağırlığı düşük lambalarda tercih edilir. Taşınılan yük miktarı düşük ve orta düzey olduğu için profesyonel ışık yapımlarının ışık araçları içerisinde en fazla yer alan ışık ayağıdır.

Sıfır yedi ayak türü, alt sekmen sıfır dört ayak türü ayak bileşenleri benzerlik göstermesinin yanı sıra ayak türüne göre iki ek bileşeni daha bulunmaktadır. Bunlar armatür yerleştirilen pimin yanında armatür yerleştirilebilen metal beş santimetre derinliğinde yuva bulunur. Dikey boruyu dik tutmak için açılan ayakların bir tanesi hareketli bir mekanizmaya sahiptir. Tek ayağın hareketli olması engebeli yüzeylerde dengeyi oluşturmak için kullanılır.

Görsel 45. Sıfır Yedi Armatür Ayağı

Kaynak: (Manfrotto Katolog, 2016: 21).

C-Stant Lamba Ayağı

Metal çelik gövde yapısına sahip sıfır yedi ayak türü ile sekmen olarak aynı özelliğe sahip olan orta alt sekmen ışık ayağıdır. Ayağın güvenli taşıyabileceği yaklaşık ağırlık üç ve beş kilogram arasındadır. Ayak malzeme kalitesine göre değişkenlik gösterir. Güvenli kademe yüksekliği maksimum dört, minimum iki metre olarak değişir. Sıfır yedi ayaklardan farklı olarak armatür yerleştirme bölümü pim çıkışıdır. Dikey boruyu tutan ayakları ise eğri ve diğer ayak türlerine göre daha hareketlidir.

Standart bir kullanım içerisinde genel olarak küçük armatürler, armatür önüne yerleştirilen ışık engelleyicileri ve filtreleri çerçeveleri için kullanılırlar. Eğimli arazilerde ve yükseltinin olduğu merdiven gibi alanlarda tercih edilirler. Profesyonel sinema ve televizyon yapımlarında sıfır dört ayağı kullanma tercihine bağlı olarak araç içi bulundurma oranları değişkenlik gösterir.

Görsel 46. C-stant Lamba Ayağı

Kaynak: (İnt. Kay. 18).

Görselde görüldüğü üzere ayaklar tek kelebek üzerinden açılmakta ve kademe yükseltileri diğer ayak türleri ile standart şekillerde konumlandırılmıştır.

Bodur Ayak Lamba Ayağı

Orta ve alt sekmen ayak çeşitlerinin her türünde ayağın yerden yüksekliğinin bir metreyi aşmayacak şekillerde üretilmiş olan armatür ayak çeşididir. Üretim malzemesi ve çeşidi üstüne konulacak armatür ağırlığı ile çeşitlilik gösterir. Yüksekliği kademe sayısı ile ilişkilidir sadece iki metre ve altı armatür konumlandırılmasında kullanılır. Sahnenin alttan aydınlatılması gerektiği durumlarda tercih edilir. Yapım araçlarında üç dört tane yer alır.

Görsel 47. Bodur Ayak**Şekil 19. Bodur Ayak Kullanımı**

Kaynak: (Kupo Grip Katalog, 2019: 23). **Kaynak:** (İnt. Kay. 19).

Bodur ayaklar tercihe bağılı olarak tekerli ve tekerleksiz olarak seçilebilirler. Ayakları diğer ayaklarda olduğu gibi uzayıp kısalabilirler. Ayrıca armatür yerleştirme alanları bütün lambaların kol pimlerini yerleştirilebilecek mekanizmaya sahiptir.

A-100 Lamba Ayağı

İnsan enerjisi ile kontrolün fazla olduğu orta ve alt sekmen armatür ayakların en büyüğüdür. Gövde yapısı çelikten olan A-100 ayaklar yüksekliği ve taşıdığı yüke bağılı olarak değişir. Güvenli yüksekliği beş metrenin altındadır. Yaklaşık olarak on-on iki kilogramağırlığın lamba taşır. Bu kısma kadar anlatılan armatür ayaklarının mekanik gövde hareketleri c-stant hariç bütün ayaklarla aynı özellikleri göstermektedir. Dikey boruyu tutan ayaklar bu ayakta silindirik değil kare şeklindedir. Profesyonel yapımların ışık araçlarında büyük armatürlerin sayısına bağılı olarak sekiz on adet arasında bulunur.

Görsel 48. A-100 Ayak



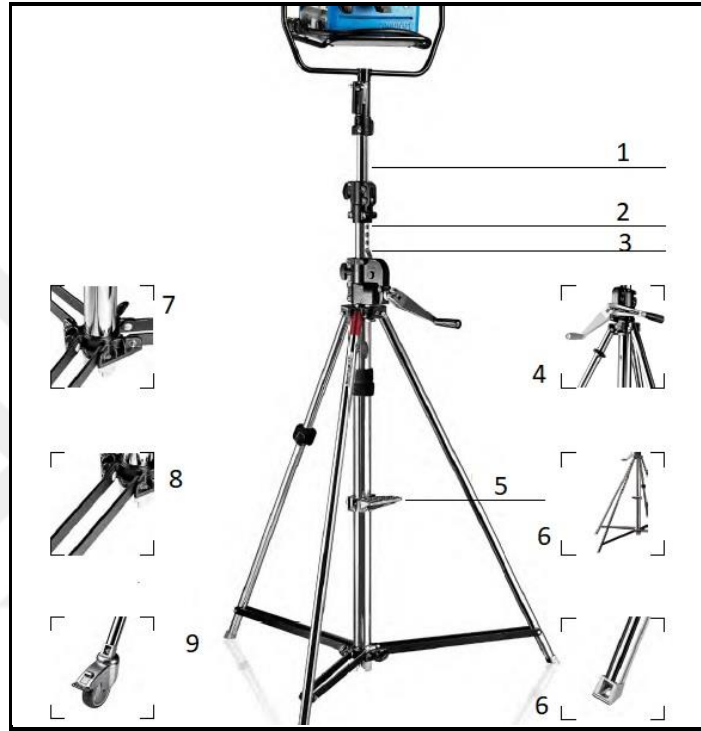
Kaynak: (İnt. Kay. 20).

Circir Lamba Ayağı

Üst sekmen ayak çeşitlerinin en küçüğüdür. Gövde yapısı çelikten üretilmiş olan circir ayaklar kademe yüksekliği üretici firma tarafından belirlenerek üretilir. Çünkü kademeler arasında geçişler fiziksel müdahale ile değil, mekanik kol çevrilerek yükseltilir. Fiziksel güçle kaldırılması zor olan malzemelerin lambaların kaldırılması için üretilmiştir. Güvenli yükseklikleri armatürün de ağırlığına bağılı olarak yedi

metreye kadar yüksek olabilir. Güvenli saha koşullarının bulunduğu tüm ortamlarda bütün armatür çeşitleri takılabilir. Profesyonel yapımların ışık araçlarında büyük armatürlerin yoğunluğuna bağlı olarak 2 adet yer almaktadır. Gövde bileşenleri şu şekildedir:

Görsel 49. Cırcır Ayak Gövde Bileşenleri



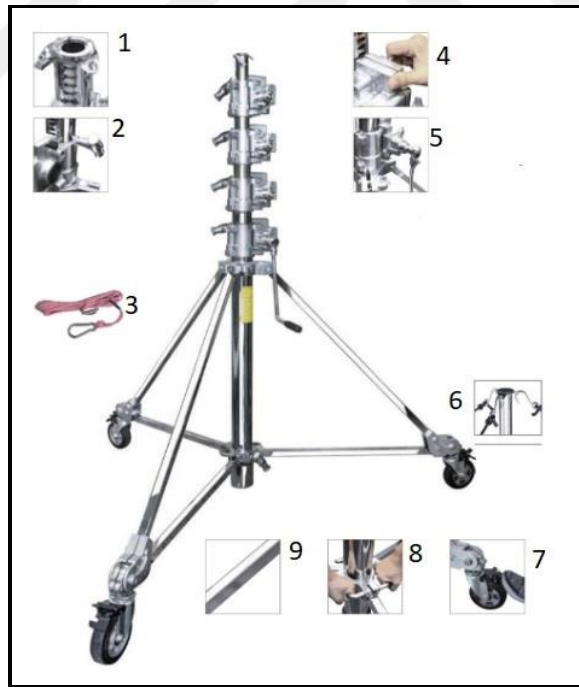
Kaynak: ((Manfrotto Katolog, 2016: 35).

1. Armatür sağa veya sola hareketinin sağlandığı dikey metal boru,
2. Güvenlik kontrol noktası,
3. Ayak yüksekliğini düşürmeye veya yükseltmeye geçmeden önceki açılması gereken güvenlik kilit noktası,
4. Ayak yüksekliğini artırmaya veya azaltmaya yarayan kol,
5. Armatürün yükseldiği durumlarda yukarı çıkmak için basılan basamak,
6. Hareketli ayak mekanizması kilit anahtarı,
7. Değiştirilebilir bütünlükteki zemine uygun alüminyum ayakuçları,
8. Ayak saçaklarının merkezi kilit noktası,
9. Güvenlik düzeyini artıran, ayak saçaklarını tutan metal şeritler,
10. Tercihe bağlı olarak hazırlanmış kilitlenebilir ayak tekerleri.

Gladyatör Lamba Ayağı

Üst sekmen armatür ayaklarının en büyüğüdür. Çelik malzeme yapısına sahip olan gladyatör ayaklar iki çeşide ayrılır. Çeşitler arası farkı oluşturan unsur ise kaldırma kuvveti birisinde cırcır ayakta olduğu gibi kol ile sağlanırken, diğerinde ise kaldırma işlemi asansör sistemi ile sağlanır. Gövde ve yapı bileşenleri cırcır ayakla tamamen aynıdır. Farkı oluşturan unsurlar gövde malzemesinin daha kalın bir çelikten meydana gelmesi ve her kademe ayrı hareket ettirilmesinden kaynaklanır. Uzunlukları üretici firmaların geliştirdiği oranda değişmiş olsa da güvenli yükselti mesafeleri sekiz ile on metre arasında değişir. Hangi ağırlıkta armatür olursa olsun kol pimi başlığı uygunluk sağladığı takdirde bütün armatürler yerleştirilebilir. Profesyonel sinema ve televizyon yapımlarının set araçlarında setin gereksinimleri bağlı olarak bir veya iki tane yer alır. Hacimsel büyüklükleri fazla olduğundan dolayı set araçlarına gerekilmediği sürece yüklenmez.

Görsel 50. Gladyatör Ayak Gövde Bileşenleri



Kaynak: (Kupo Grip Katalog, 2019: 49).

1. Armatörün yerleştirildiği bölüm

2. Her bölüm maksimum verimlilik için ayrı ayrı harekete açık hale getirilmiştir. Yükselti kolu takılan kısım,
3. Ayağın yükseltisinin arttığı durumlarda başlıkta yer alan kancalara halat bağlanarak güvenlik iki katına çıkartılır. Güvenlik çeki demiri,
4. Kademe yükseltme ve düşürme kilidi,
5. Kademe yükseltme kolu,
6. Başlıkta yer alan halat takma noktası,
7. Gladyatör ayaklar genellikle tekerlekli tercih edilir. Çünkü yapı olarak, ağırdır. Lamba ayağı tekeri,
8. Ayakları toplanıp açılmasını sağlayan merkez kilit noktası,
9. Ayakları sabitlemek için gerekli merkezi çelikler.

2.7. SİNEMANIN IŞIK OLGUSU VE ELEMANLARINA YAKLAŞIMLAR

Yirminci yüzyılın ilk çeyreği toplumsal değişimlerin yaşandığı dönemseldir. Sanat alanında büyük değişimlere neden olan, toplumun yapısal olarak büyük burhanlar geçirdiği dönemdir. Niceliğini yavaş yavaş oluşturan sinema kendisini bir anda ekonomik bunalımların, sanayileşmenin, emperyalizmin, devrim ve savaşların merkezinde bulmuştur. Sanat, tüm bu gelişmeleri harmanlayarak kendi yarattığı üsluba eklemiştir. Biçem olarak toplumsal ihtiyaç doğrultusunda anlatısını modernleştiren resim sanatı, biçimsel olarak hareketli görüntü sanatını etkilemiştir. Bunun doğrusal sebebi ise; sinemanın ilk yıllarındaki anlatı yetersizliği ve resim sanatı alanında bazı sanatçıların sinema ile ilgilenmelerinden kaynaklanır. Sinema kendi akımlarını sesin görüntüye dâhil olmasıyla birlikte dilini oluştursa da sinema için bu değişim teknik bir biçimle oluşmamıştır. Perde arkasında toplumsal birtakım sebeplerin varlığı, modernleşme sonrasında bağını diğer sanat hareketlerinden koparamamış olması, dilini oluşturamamasının en büyük sebebidir. (Çoşkun, 2011: 9-10).

Bir nesnenin video kayıt teknolojisi ile bant üzerine kaydetmek için kayıt cihazı ışığa gereksinim duyar. Kaydedilen görüntü ışık yansıması olmadan nesnenin görünürlüğü ortaya çıkmaz. Sinema için ışıklandırmanın en temel gereği budur. İkinci neden ise estetik problemidir (Algan, 1999: 95). Sinema aracı olan kayıt cihazını kullanırken iki tür ışık sistemine bağlıdır; bunlardan birincisi iç ışık, diğeri ise dış

ışıktır. İç ışık bant üzerine görüntünün kaydı yapılırken elektronik noktalarının aydınlatılmasıdır. İkinci olan dış ışık ise bu noktada sinema estetik boyutunun ön plana çıkardığı ve figürün biçimsel hacmine değer kazandırdığı ışıklandırma estetik bir öge olarak aydınlatma kavramını doğuracaktır (Kılıç, 1994: 25). Işığın estetik öge olarak sinemada yer alabilmesi için ışığın denetlenebilmesi gerekir.

Işığın denetimi tiyatro sanatı için yeni bir yöntem değildir. Tiyatro denetilebilen ışığı ilk olarak 18. yüzyılın başlarında gaz lambaları ile sağlamıştır. Dönemin Fransa'sında ortaya çıkan buluş, Fransa'da ekili olmuştur. Ancak Avrupa'nın drama dünyasında kendine yer edinememiştir. Yaşanan teknik gelişmelerle ışık kaynağı nitelik olarak fiziksel yangınlara sebep olması, koku yapması, renginin istenilen düzeyde olmaması gibi problemlerden kurtulacaktır. Dışavurumcu sinemada önemli bir yere sahip olan Adolphe Appia ve David Belasco gibi tiyatro sanatı öncüleri gelişen ışık teknolojisini etkili bir biçimde eserlerinde kullanmışlardır. Balasco oyuncunun sahne aydınlatmasında ikinci planda kaldığını ve bu tavrı ile modern görüntü yönetmenliğinin habercisi olmuştur. (Brown, 2008: 2).

Sinemada ışığın denetlenebilmesi tiyatrodaki kadar kolay olmamıştır. Çünkü yansıma sağlayan ışık kaynağı kamera pozlama yapabilmesi için yetersiz kalmaktadır. Gün ışığı, o dönem için en büyük ışık kaynağıdır. Öyle ki 1893'te yapılan stüdyoların çatıları açık inşa edilmiş ve kameralar güneş ışınlarının yönüne göre kayda girmiştir. Bu durum dezavantajı ise ışığın denetlenmesini zorlaştırmıştır. Bunu engellemek için çatı altına yerleştirilen perde ışığı kırılmaya uğratmıştır. İlk yapay ışık kaynakları sinema sektörüne 1905'te cıva buharlı tüplerle girmiştir. Ancak ışıklandırmalarda ışık kaynakları görüntülenme sürelerine yetişemedikleri için yetersiz kalmaktadır. Kırmızı ve sert bir aydınlatma yapısına sahip bu armatürler kullanımda denetlenebilirliği olanaksız kılmışlardır. Sinema endüstrisi için ışık kaynağının gelişimine bakıldığında karşımıza 1912'de üretilmiş olan kömürlü arklar çıkmaktadır. Bu armatürler günümüz arkların atası durumundaki lambalardır ve film bandına düşmesi gereken ışık miktarını dengelemiştir. Estetik açıdan aydınlatma dönemi içerisinde bulunan, B. De Mille gibi bazı sanatçılar yaygın gelen ışığa karşı gelmiş ve modern aydınlatma bakışı olan, tek noktadan aydınlatma yöntemlerini kullanılmıştır.

Dönem içerisinde D.W. Griffith, Edwin Porter, Billy Bitzer gibi bazı sanatçılar De Mille gibi yaygın gelen ışığa karşı çıkmışlardır. (Brown, 2008: 3-4). Işık; görülmektedir ki sinema ışığı estetik perspektiften kullanımı teknik açıdan bazı problemler aşıldıktan sonra başlamıştır. Teknik açıdan problemlerin çözümü ilk olarak 1912’de giderilmiş ancak bazı yönetmenler bu durumu tercih etmemişlerdir. Bu bağlamda sanat akımlarında ışık, olgu ve araçlarına yaklaşım önemlidir.

2.7.1. Avant-Garde Sinema

Bu bölümde evren olarak neden Hollywood sinemasını tercih edildiğini açıklamak suretiyle avant-garde sinemanın kavramsal olarak anlamına, bazı akımlar çerçevesinde sanatsal yaklaşımları nasıl olduklarına ve Hollywood farklarına kısaca değinilerek çalışmamın evrenini destekleyen bir çatı oluşturulmuştur.

Sinemada yeni ve deneysel izlenimleri isimlendirmek için kullanılan “avant-garde” sözcüğü şöyle tanımlanır: “Kabul edilen formların dışında kalan, karşı çıkan, genel geçer günlük standartlara ters düşen veya uygun olmadığı iddia edilen konularla ilgilenen ve özellikle ticari hesaplara düşman olan sanatsal yaklaşımdır.” Avant-garde sinemasının önemli temsilcilerinden biri olan Germaine Dulac ise; “Tekniği, görüntü ve sesin anlatımını yenilemiş bir bakışın hizmetinde kullanarak, yerleşik geleneklerle bağları koparmadaki görsel ve işitsel alan içerisinde kalan yeni duyuşsal akortlar aramak” fikriyle “avant-garde sinemayı tanımlamıştır. Tanım gereği, avant-garde filmler özelliğinde farklı bakışlar ortaya konulmalıdır. Sanatçı sürekli bir devinim içerisinde, yeninin peşinden, hareket etmiştir. Sanatçıların bakışındaki çeşitlilik bundan ötürüdür. Sanatçı izlenimlerinde anlatı ortadan kaldırılmıştır. İfade, biçim ve hareket aracılığı ile sağlanır. Bazı yönetmenler yeni biçimle çeşitli uzunluklardaki sahneleri, bazıları ise izlenimci bir tavır takınarak kompozisyon dengesinin belirgin olan kamera açılarını, uzun planlı sahneler halinde çekmişlerdir. Dolayısıyla avant-garde filmler, az sayıda sanatçı tarafından benimsenen, seyirci sayısının az olduğu ve de seyircisinin seçkin olduğu filmlerdir (Abisel, 2003: 279).

Avant-garde sinema, bu yönleri ile sinema seyirci tarafından beğenilen, tüketilen, kullan-at ideolojisine ters düşen bir yaklaşımla popüler kültür ürünü olan

popüler sinemaya³⁰ karşı tutum sergilemiştir. Gündelik tüketimler bazında, genel anlamda, satış amacı güden ve sinemasal ürünün maddi getirisine değer biçilen popüler kültür ürünleri, zaman içerisinde popüler kültür ürünlerine ters düşmenin yanı sıra yakınlaşma da söz konusudur. Çünkü popüler kültür ürünleri sinema endüstrisi içerisinde alanı geniştir. Dolayısıyla ürünü izleyiciye ulaştırmak isteyen sanatçı ürünü pazarlamak için sinema salonlarını kullanarak izleyiciye ulaşması gerekmektedir. Ancak popüler kültür ürünleri kapitalist amaçları doğrultusunda avant-garde sinemacıyı yalnızlaştırıp azınlık hale getirmiştir (Oktay, 1994: 24).

Avant-garde sinema içerisindeki Empresyonizm (İzlenimcilik), Sürrealizm (Gerçeküstücülük), Dadaizm ve soyut sanat bu dönemde biçimi belirleyen öncü akımlardır. Modern çağda yeni izlenimler oluşturan bu sanat akımları birbirleri ile ortak özellikleriyle bağdaşık bir çatı oluştursalar da çağın değişken toplum yapısı ile bilinci içerisinde birbirlerini öteleyen izlenimi ve düşüncüyü geliştirmiştir (Tansuğ, 1999: 241). Fransız sinemasında “öncü sinema” olarak da kabul edilen bu sinema akımları; diğer sanat akımlarından etkilendiğinden dolayı bu akımları sinema sanatı çatısı altında değerlendirirken, akımın ortaya çıkış dinamiklerinden ayrı tutulmayarak diğer sanat dallarının bir yansıması olarak görülmelidir. Bu akımlar birbirinden kesin çizgilerle ayrılmaz, kimi zaman üretilen filmlerin biçimleri birbirlerine benzerlik gösterebilir (Çoşkun, 2011: 96).

Empresyonizm, 19. yüzyılın son çeyreğinde ve 20. ilk çeyreğinde ortaya çıkmış Fransa kökenli sanat akımıdır. Empresyonizm, resmi biçimsel yönden devrim niteliği taşımaktadır (Sérullaz 1983: 7). Sanatçının amacı gerçeğin ikna edici bir biçimini ortaya koymaktır. Ürün biçimsel anlamda basit görünse de “Kimin gerçeği?” sorusuyla birleştiği için resimsel izafiyyetin çelişkisini doğuracaktır. Özetle; figürün gerçekliğini gösteren ve dâhilindeki bir gerçeklik mi yoksa figürün kendi gerçekliği mi sorularıyla öz polemiğini doğurur (Powell-Jones, 2016: 5). Işık bu düşünsel fikirler çehresinde kendi biçimsel çerçevesini oluşturacak ve önemli bir nesne haline dönüşecektir.

³⁰ “Popüler sinema; toplumsal ilişkiler yönünden düzenin devamlılığını sağlayan izleyici, endüstri, sanatçı ve teknolojik unsurlar arasın bütüncül bir yapı kurarak izleyiciye iletilen filmlerdir” (Karakaya 2014: 113). “Popüler sinema ürünleri sinema teknolojisi ve endüstrisi içerisindeki tüm imkânlardan yararlanarak üretilirler. Tüketim popüler sinema içerisinde kendi kapitalist prensiplerini benimser ve tüketilebilen her olgu ve düşünce tüketimin malzemesi olabilir” (Abisel 1995: 7-13).

Geçtiğimiz dönemseller hareketler içerisinde biçimsel olarak konuya feda edilen biçimsel hareketin dışına çıkarak amaç haline gelecektir (Karavit 2006: 104).

Empresyonist sanatçılar doğanın hiç durmadan değişen ve figür üzerinde farklı izlenimler bırakan ışığın görüntüsünü ortaya koymaya çalışmıştır. Işık ve gölge en ince detayına kadar incelenmiştir. Sanatçılar birebir taklidinin yanı sıra taklit sırasındaki duygu aktarımını da biçimden uzaklaştırmamıştır (Kınay 1993: 188). Işık ve renk empresyonistler için önemlidir çünkü oluşturulan biçimsel kuralları bozmayı amaçlamışlardır. Örnekle; izlenimciler figür ışığının olması gerektiği gibi değil de reelde nasıl olması gerekiyorsa o perspektiften inceler (Bocquillon 2005: 12).

Empresyonist sanatçıların biçimlerine örnek olarak 1921’de Louis Delluc’un çekmiş olduğu *Ateş* “*Fievre*” filmi akıma temsil oluşturur.

Görsel 51. Fievre Cafe Sahnesi



Kaynak: (Delluc, 1921).

Filmin bu sahnesinde fiziksel ışık kaynağı tek noktadan aydınlatılarak ortaya konmuştur. Kaynak olarak ışık kaynağı kömürlü ark veya güneş ışığı tercihtir. Dönem teknolojisi ile ışık; güneş ışığı ile benzerlik kurmak için nesnenin bakış açısı yönünden ve nesneyi dramatize etmeden ortaya koyma gayreti içerisindeydi. Mekân içerisindeki diğer nesnelerin dikkat çekmemesi için ikincil bir ışıklandırma yoktur. Bu sayede de figür üzerinde oluşan gölge ve hacimler belirgindir.

Dada ve soyut sanat hareketleri, avant-garde sinema içerisinde diğer bir biçim arayan akımlardır. 1916’da sol eğilimli gençler tarafından ortaya konmuştur. Birinci

dünya savaşı sonrasında oluşan umutsuzluğu ve kentli aristokratik statüye karşı duyulan tiksintiyi ifade etmek için alışılmış biçim değerlerini öteleyen veya yıkmaya çalışan bir ifade sanatı olarak doğar. Dadaist akımla birlikte yola çıkan sanatçılar; basit biçim şekillerini değişik hız ve ritimlerde izleyiciye aktarırken, değişken psikolojik tepkiler üretmek amacı ile filmlerini seyirciye sunmuştur. Oranları, biçimleri değişkenlik gösteren geometrik şekillerle ise figür ve şekil arasında bağıntı kurmaya çalışırlar. Hans Richter'in *'Rhythmus'* ve Walter Ruttmann'ın *'Operas'* filmleri bu yaklaşımın örnekleridir (Çoşkun, 2011: 109-110). Yukarıda yer verilen filmler biçimsel anlamda incelendiğinde görülmektedir ki izlenimcilikte olduğu gibi izlenilmeyecek net görseller ortaya çıkar. Dolayısıyla bu dönemde çekilen filmleri ışık olgusu ve elemanları kapsamında değerlendirmek olağan değildir. Çünkü figür reel ortamından kopartılarak soyut anlamlılık olağan kılınmaya çalışılmıştır. Bu eylemleri ilerleyen dönemlerde soyut sanat akımının ortaya çıkmasına kaynaklık edecektir. Bu sebeple Dadaizm soyut sanatın sinemada ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir.

Soyut film tema ve anlatı arasında anlam ilişkisi kuran mutlak film den "Saf film"³¹ dönüşecek. Bu sayede de Fransa'da 1924-1932 yılları arasında ticari hesaplar güden popüler sinemadan kopuş gösterecektir. Avant-garde filmler popüler sinema tarafından tüketilen roman uyarlamaları ve oyunlarla ilgilenmeyerek etkin bir hikâye anlatısının olduğu ürünlerden anlatımı gereği ötekileşerek sinema sanatının öz olgusuna ters düşecektir. (Kracauer, 2015: 363). Sinemanın bu döneminde görülmektedir ki üretilen sinema eserleri ile avant-garde sinema her zaman popüler sinema karşısında bir tutum sergilemiştir. Ayrıca sinema teknolojisinin yıllar içerisinde gelişmesi, değişmesi avant-garde sinemanın etkisinin azalmasına ve durağanlaşmasına neden olacaktır. Bunun temsili olarak 1926'da sesin sinemaya girmesi ile birlikte Amerika'da sesli filmlerin ortaya çıkışı sinemanın evrensel konuşma dilini İngilizceye dönüştürecek, dolayısıyla da avant-garde sinemada biçimsel anlatısıyla anlamda daralmalara neden olacaktır. Avant-garde sinemada anlatılmak istenilen fikir ve düşünceler sesin sinemaya girmesiyle anlatımı zorlaştıracak, Hollywood sinemasının kısa konuşma metinleriyle basit bir şekilde ifade

³¹ "Saf film veya diğer bir adıyla saf sinema kavramı mevcut sinema olanaklarını kullanılarak sinema filmi üretmek anlamına gelmektedir" (Arık, 2020: 511).

edilmeye başlanması Avant-garde sinemanın önüne geçecektir. Dolayısıyla avant-garde sinemanın görsel zenginliklerden oluşan biçim sesin sinemaya girmesi ile etkisini kaybedecektir (Monaco, 2014: 204-207). Görülmektedir ki; sinemanın ilk modern dönemi yaşanan toplumsal olaylar ve teknolojik gelişmelerden kaynaklı duraklamaya neden olmuştur. Ancak sinemaya karşı bakış açısı ve biçimsel yaklaşımların altında yatan fikirler ile kendi dönemi dışında oluşan sinema akımlarına kaynaklık edecektir.

Kavram; ilerleyen dönemlerde yenilikçi düşüncesini ifade etmek için moda, mimari, güzel sanatlar, dekorasyonda vb. alanlarda kullanılmaya başlanmıştır. Ancak bazı çevreler niteliğince de tarihsel sürecini tamamlamış, geride bırakılan bir terim olarak ifade edilmektedir. Görülmektedir ki avant-garde sinema sanata bakış açısı yaklaşımları niteliğince popüler olana bir tepki veya farklı bir bakış açısı oluşturan bir yaklaşım olarak görülmektedir (Özdoğru, 2003: 38-39). Bu bağlamda temel amacımız olan ışık olgusunu bu yaklaşım çerçevesinde ve yansımaları bağlamında ele aldığımızda ışığın asıl kullanım amaçları, nitelikleri ve fiziksel varlığını açıklarken avant-garde bir yaklaşım benimsersek eğer anlamda ve aktarımda daralmalar yaşanacaktır. Işık olgusu ve kullanılan teknik araçların kullanımı, çalışmaya daha geniş bir gösterge çizelgesi oluşturmak için çalışmanın evreni de olan ana akım sinema çatısı altında değerlendireceğiz. Ancak günümüzde Avan-gard sinemayı fikren benimseyen ama aynı biçimsellikte dışavurum sağlamayan Akademi ödüllerinde en iyi film ödülü alan ‘*Parasite*’ ve ‘*Nomadland*’ filmlerinden üzerinde incelemelerde bulunulacaktır.

Günümüz Avant-garde sinema ile fikren aynı görüşte olan *Prasite* filmi ışık olgusu ve dramatik aydınlatması yapısını oluşturmak için kullanıldığı ışık cihazlarını kullanım şekil önemlidir. Bong Joon- Ho’nun 2019’da çektiği *Parasite*³² filminden bir karenin (Görsel 52) ışık kullanımı şu şekildedir.

³² “2020- 92. Akademi ödülleri En İyi Film Ödülü, En İyi Yönetmen Ödülü, Yabancı Dilde En İyi Film Ödülü, En İyi Özgün Senaryo Ödülü. 2019-Cannes Film Festivali En İyi Fil Ödülü, 2020-En İyi Yabancı Dilde Altın Küre Ödülü, 2020-Caser Ödülleri En İyi Yabancı Dilde Film Ödülü British Academy Film Ödülleri En İyi Yabancı Dilde Film Ödülü. 2020-AACTA Ödülleri En İyi Uluslararası Film Ödülü, 2020-David di Donatello Ödülleri En İyi Yabancı Film Ödülü, 2020-Grand Bell ödülleri En İyi Yönetmen Ödülü, 2020-Blue Dragon Film Ödülleri En İyi Yönetmen Ödülü” (Bong joon- ho Film 2020).

Görsel 52. Parasite Salon Aydınlatma



Kaynak: (Joon-ho, 2019).

Parasite filminde giriş sekansında³³ yer alan bu sahnede (Görsel 52) minimum oranda ışık kaynağı kullanılarak aydınlatma tasarımı oluşturulmuştur. Figürün sol üst çaprazından tek ampullü 5500K derecesine sahip floresan ampullü ışık kaynağı ile sağ çaprazından 1000 voltluk 5500K derecesine sahip halojen ışık kaynağı ve sahnenin anahtar ışığı olarak figürün arkasından yansıyan güneş ışığı kullanılmıştır. Mekân içerisinde güçlü anahtar ışığın yansımalarını engellemek için figürün sağ tarafında bir adet zenci ve difüzyon filtre yer almaktadır. Güneş ışığından faydalanmak için figür üzerine dolgu ışık sağlanması gayesiyle ışık yansıtıcılarından bir metreye bir metre büyüklüğünde reflektör kullanılmıştır. Güneş ışığı bu sahnede hem anahtar ışık hem de figürü fondan ayıran geri ışık (Back Light) amacı ile kullanılmıştır. Dramatik yönden etkileyici olan bu sahne tarihsel süreç içerisindeki ışık kullanımları incelendiğinde Barok dönem ile baskın tek güçlü anahtar kullanımı, figür ile fon

³³ “Sekans; Bir ya da daha çok sahnenin içinde geliştirilerek olayın parçasını veren film bölümü” (İnt. Kay. 35)

arasındaki ilişkiyi kesmesi ve figürü dramatize etme yönüyle benzerlik gösterir. Anahtar ışığın dramatik aydınlatma yöntemi gereği ışık kaynaklarının farklı konumlandırılması, figürün kamera kadrajında ters konumlandırması, iki sinematografik etkeni olağan dışı kullanımı ile filmde zıtlıkları barındıran sinematografik bir anlatı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu sayede sinematografik bütünlük oluşturularak filmsel dil desteklemiştir. Aşağıda yer alan örnekler bunun bir göstergesidir.

Görsel 53. Ki-Woo



Görsel 54. Kim Ki-Taek



Görsel 55. Kim Ailesi



Görsel 56. Choong-Sook



Kaynak. (Joom-ho, 2019).

Nomadland filminin ışık olgusu ve dramatik aydınlatmasının yapısını oluşturmak için kullanıldığı ışık malzemelerini kullanımı yönünden önemlidir. Yönetmenliğini Chloé Zhao yaptığı ve 2019 yılında çektiği ödüllü³⁴ filminden bir karenin (Görsel 57) ışık kullanımı şu şekildedir.

³⁴ “2021- 93. Akademi ödülleri En İyi Film Ödülü, En İyi Yönetmen Ödülü, 2021-Altın Küre Ödülleri En İyi Yönetmen Ödülü, 2021 Toronto Film Festivali En İyi Yönetmen Ödülü,2021 En İyi Görüntü Yönetmeni İçin Eleştirmenlerin Seçtiği Film Ödülü, 2021- Golden Lion Venedik Film Festival Altın Aslan Ödülü”

Görsel 57. Nomadland Dış Mekân Aydınlatma



Kaynak: (Joom-ho, 2021).

Nomadland filminin son sekansında yer alan (Görsel 57) bu sahnede ışık araçları minimum seviyede tutulmuş. Kullanılan ışık kaynağı bir adet 7000K derecesine sahip şarjlı el lambasıdır. Sabah-akşam saatlerinde oluşan güneşin daha çok bulut arkasında kaldığı vakitlerde güneş ışığı kullanılmıştır. Şarjlı el lambası figür üzerindeki karanlık noktaları aydınlatmak için dolgu ışık görevindedir, güneş ışığı ise filmsel mekân içerisindeki atmosferi aydınlatmak için anahtar ışık kimliğindedir. Filmin genel atmosferi ve bu sahne incelendiğinde *Nomandlan* filmi tarihsel ışık kullanım biçimleri içerisinde izlenimcilik ile bağı vardır. Gün ışığını kullanımı ve gün ışığının oluşturmuş olduğu mekânsal ışığa müdahale etmeden biçeminde yer vermesi, *Nomandland* filminde izlenimci biçemlerin kullanıldığının göstergesidir. Filmin genel atmosfer aydınlatması karakterin psikolojik gerilimleri bağı tutularak sinematografik anlatıya destek olmuştur.

Görülmektedir ki anlatıyı destekler bağlamda ışık kullanımı ve tarihsel biçem estetiğine hizmet eden filmler olsalar da örnek olarak alınan iki filmde de sinemada

kullanılan ışık ekipman teknolojisini yer vermesinde sınırlılıklar mevcuttur. Dolayısıyla ışık cihazları açısından daha geniş bir yelpaze oluşturan Hollywood sineması bu bağlamda önemli bir yere sahiptir.

2.7.2. Hollywood Sineması

Bu bölümde Hollywood sinemasının tarih olarak gelişimi, sinemaya bakış açıları, toplumsal ve teknolojik gelişmelerin neler olduğunu açıklanacaktır. Daha sonra Hollywood sineması tarafınca oluşturulmuş on filme ait film karelerini; yönetmenin tutum, davranış ve filmin olay örgüsüne girmeden sinemanın gelişim yılları dikkate alınarak aydınlatma tasarımı ve aydınlatma tasarımında kullanılan teknik malzemenin kurulumu, bunların dramatik anlatıyla olan ilişkisi ve tarihsel olarak hangi dönem ile bağ kurduğuna değinilecektir.

Sinema üzerine yazılan tüm teoriler ve oluşturulan biçimsel hafıza yeniden yazılan bir kitap içeriği gibidir. Kendinden önce yer alan ifadeleri, söylemleri, hatta karşı söylemleri dikkate alarak oluşur. Dolayısıyla sinema kendinden önce oluşmuş sanatların, doğrusal zamanlı sanatsal eylemlerin ve kendinde sonra doğacak olan sanatsal eylemlerin bir parçası olarak görülmelidir (Stam, 2000:19). Bu sanatsal eylemin biçimsel ifadesi ve bu biçimsel ifadenin aktarım şekli sinema sanatının biçimsel söyleminde önemli bir yer tutmaktadır.

Sinemanın biçimsel ifadesinin ilk aktarımında reel görüntüsünün izdüşüm sağlayarak, asli görüntünün bir kopyasını oluşturmak olmuştur. Tam anlamıyla sinema teknolojisini kastetmese de insan gözünün retina üzerine reel görüntüyü aktarımı, sinema ile benzerlik kuracak olursak ilk örnekler 10. yüzyıldan beri bilinmektedir. Şu an bildiğimiz anlamıyla görsel görüntün oluşumu sağlayan teknolojik alet 1878’de Muybridge’de bir atın koşuşunu incelemek için yapılan ‘fenakistiskop’ üretmesi ile başlamıştır. 1888’de Emile Reynaud’un ‘Praksinoskop’ üreterek birçok kişinin reel görüntüyü el yordamı ile çevrilerek izlemesine, 1892’de Thomas Edison’un ‘kinetograf’ adlı aleti üreterek birbiri ardına, insan müdahalesi olmadan izlenmesine ve en son reel görüntünün reel bir iz düşüm sağlayarak seyirci ile buluşması sağlayan Louis Lumière kardeşlerin icadı olan ‘sinematograf’ sağlamıştır. Lumière kardeşler ilk sinema gösterimi 1898 yılında ‘Paris Grand Café’de göstererek sinemanın en ilkel

halini oluşturmışlardır (Betton, 1986: 5-6). Ancak sinema teknolojisinin ilerlemesi; biçimsel ifadenin oluşum şekli ile tek düzeylikle ilerlemez değişimi destekleyen veya negatif etkileşim oluşturan unsurlar da vardır.

Dünyanın çeşitli bölgelerinde meydana gelen siyasi eylemler, ekonomik politikalar, toplumsal yapıda meydana gelen değişimler ürünü ve üreticiyi etkiler durumdadır. Bu değişimler bazen oluştukları ülke sınırları içerisinde kalmayıp ülke sınırlarını aşabilir; Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, Endüstri Devrimi, Amerika ve Fransız Devrimleri oluşturdıkları etkiler bağlamında bunun en belirleyici örnekleridir (Çoşkun, 2011: 35). Sinema çatısı altında, 1914 yılında gerçekleşen Birinci Dünya Savaşı'na kadar olan tarihsel aralıkta sinemanın da ilk ortaya çıkış yeri olan Fransa'nın elindedir. Ancak savaş sonrası sinema film piyasası Amerika'ya kaymıştır. Los Angeles 20 km dışarısında yer alan, Hollywood olarak da isimlendiren bölge, hızlı ve aktif bir endüstrileşme göstererek sinemanın merkezi haline gelmiştir. Bölgede kurulan sinema şirketleri³⁵ ve kurulan film stüdyoları gelişimin en belirgin göstergeleridir (Betton, 1986: 9).

Bu endüstri içerisindeki üretimlerin biçimsel özelliklerini incelemeyi önce şunu söylemek gerekir: Hollywood sinemasında yer alan çoğu üretim aktif sinema seyircisini bünyesinde barındırmak, iletişim mesajlarını etkin biçimde aktarmak için oluşturulmuştur. Oluşturulan eserler genel çerçevede popüler kültürün bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Ekseriyetle hikâyelerini popüler kültür ürünü olan malzemelerden sağlamış, bu sayede de seyirci ile arasında bir bağ kurmuştur. Sinema seyircisinin popüler filmle olan ilişkisi; sinemanın ilk icadından bu yana duygusal bir katılımı sağlamıştır. Sinema seyircisi; öfke, sevinç, acı, üzüntü gibi birçok hissiyatı içinde barındıran duygu yumağını sinema sayesinde izleyici ile arasında bir bağ kurarak dışa aktarır. Filmsel hikâyenin kurmaca oluşu seyircinin konu üzerinde düşünmesine, konu ile kendi arasında fantezi dünyası oluşturmaya olanak sağlamaktadır. Bu evrende üretilen filmler genel olarak hızlıca tüketilebilen kullan-at yöntemi ile işler. Film üretimlerinin temelinde ticari kaygı söz konusudur. Filmin ana kurgusunun anlatısında toplumsal meseleleri kusak yerine öter. Anlatısını ve hikâye sanatını geliştirmek

³⁵ Kurulan sinema şirketlerini konusunda daha detaylı bir bilgiye sahip olmak isteyen araştırmacıları James Monaco'un Bir Film Nasıl Okunur kitabının 223-232 inceleyebilir.

ve devamını sağlamak için var olan teknolojiyi sonuna kadar kullanır. Çünkü ürünün pazarlaması ve satılması her şeyden daha önemlidir. (Abisel, 1995: 7-13). Ancak bu yapı altında üretilen filmler biçimsel anlamda geri kalmışlığın ibaresi değildir. Üretilen filmlerin biçimsel anlatısı daha önce gördüğümüz avant-garde sinemada olduğu kadar önemlidir. Hugo Munsterberg'e göre Hollywood'un üslup yapısı, elindeki film üretimini daha iyi pazarlayabilmek ve avant-garde sinema seyircisini kendine çekebilmek için biçimsel özellikleri gereği, anlatısını avant-garde sinemada olduğu gibi sanatsal bir ifade ile oluşturduklarını savunur (Stam 2000: 39-40). Görülmektedir ki evren olarak ele aldığımız 'Ana Akım' sineması bize biçimsel anlamda hem sanat filminin biçimini hem de popüler kültür ürünü olan Hollywood'un kalıplarına çatı oluşturmaktadır.

Sinemanın ilk yıllarında çekilen ilk filmlerin ne senaryosu ne de yönetmenleri vardır. Üretilen filmler belgesel türündeki röportaja dayalı filmlerdir. Lumière Kardeşlerin çekmiş olduğu *'Fabrikadan Çıkan İşçiler'* filmi örnek olarak gösterilebilir. Bu dönemde oluşturulmuş filmler teknik anlamda bakıldığında hem kameranın teknik olarak yetersizliği hem de figürü aydınlatacak aydınlatma kaynağının yetersiz olmasından kaynaklı açık havada çekilmektedir (Betton, 1986: 7). Dolayısıyla incelemeye alacağımız filmler teknik ve biçimsel anlamda daha belirgin yetkinlik sunan, 1927 yılı sonrasında ortaya konan filmlerden seçilecektir. Filmlerin belirlenmesi Akademi Ödülleri'nde en iyi sinematografi ödülü alma bağlamına bağlı tutulmuştur. Filmlerin, yapımcısı, yönetmeni, bütçesi vb. bilgilere Wikipedia, Boxoffice, IMDB internet sitesi gibi kaynaklardan sağlanmıştır. Işık ve aydınlatma tasarımında kullanımını açıklayan bilgiler önceki bölümlerde yer alan bilgiler ışığında değerlendirilmiştir.

Görsel 58. Sunrise: A Song of Two Humans Kilise Sahnesi



Kaynak: (Murnau, 1927).

Sunrise: A Song of Two Humans (*Şafak*) (1927) filminin Alman yönetmeni Friedrich Wilhelm Murnau görüntüye almış, 1927 yılında William Fox yapım şirketi tarafından desteklenen ABD yapımı bir romantik/dram filmidir. Filmin bu sahnesinde mekân kilisedir ve evlenen iki kişiyi yönetmen görselleştirmiştir. Mekânın dramatik yapısını kuvvetlendirmek için ışık kullanımı tek noktadan sağlanmıştır. Dramatik aydınlatma yapısı incelendiğinde tarihsel aydınlatma ve sunulan izler arasındaki bağ birleşince aydınlatma tarzı Barok dönem içerisinde yer alan Rembrandt aydınlatması ile benzerlik göstermektedir. Işık kaynağının türü bu sahnede iki şekilde oluşturulabilir (Filmin bir stüdyo dışında reel bir ortam da oluşturulduğunu var sayarsak). Birincisi; anahtar ışık kaynağı güneş olarak belirlenmiş ve camdan mekân içerisine dolan güneş ışıkları flag yardımıyla kesilmiştir. İkincisi; kilisenin dışarısından en az üç ark lamba pencere seviyesine yükseltilerek ışık mekân içerisine doldurulmuştur. Birinci unsurda olduğu gibi ışık kaynağında çıkan ışıklar, istenmeyen bölgelerde yansıma oluşturmamak için flag yardımıyla engellenmiştir.

Görsel 59. A Star Is Born Ev Sahnesi



Kaynak: (Wellman, 1937).

A Star Is Born (*Bir Star Doğuyor*) (1937) filminin yönetmenliğini ABD’li film yönetmeni William Augustus Wellman yapmıştır. 1937 yılında gösterime giren filmin yapımcısı ise David O. Selznick üslenmiştir. Tahmini olarak 1,173,639 Dolar bütçeli olan bu film 1937 yılında en iyi sinematografi ödülüne layık görülmüştür. Filmin ilk sekansında yer alan bu sahnenin dramatik aydınlatma yapısı incelendiğinde ışık kaynaklarının konumları, figür üzerine düşen ışık ve mekân içerisinde kullanılan ışık kaynakları sahnenin dramatize etmek için bilinçli olarak kullanılmıştır. Mekân içerisinde iki tane güç kaynağı kullanırken, diğer ışık kaynakları mekân içerisindeki alan derin yaratmak için konumlandırılmıştır. İlk ışık kaynağı sahnenin sağ tarafında figür üzerinde noktasal bir aydınlatma niyetiyle konumlandırılmıştır. Ancak bu ışık kaynağının dağılımı tam olarak yapılamamıştır. Çünkü karakterler dik pozisyonda durduğu durumlarda aydınlatma amacıyla yapılsa da karakterin pozisyonunun değişmesi durumunda amacı dışındaki bölgeleri aydınlatır durumdadır. İkinci kaynak ise sahnenin sol tarafında figür üzerine doğrudan yansıtılmıştır. Bu sayede oyuncu üzerinde herhangi bir gölgelendirmeye izin verilmemiştir. Birincil kaynak olarak kullanılan sahnenin sol tarafından yansıyan ışık, ikincil kaynağa oranla iki kat güce sahip aydınlatma kaynağı tercih edilmiştir. Sahnede dekoratif anlamda kullanılan cam önünde duran masa lambası figürleri fondan ayırarak alan derinliği oluşturmaya olanak sağlamasının yanı sıra sahnenin sağ tarafından yansıyan ışık kaynağını

desteklemek³⁶ için kullanılmıştır. Filmin bu sahnesi tarihsel biçim arayışıyla incelendiğinde Rönesans'ın yükselme dönemi eserlerine benzemektedir. Işık kaynağının mekân içerisinde karanlık bölge kalmayacak şekillerde konumlandırılarak kullanılması, figürün yüz hatlarını ortaya çıkaran anahtar ışığın etkisi gibi özellikleri ve figürü fondan ayıran ikincil kaynakların kullanımı bu bağlamın örtüşen noktalarıdır.

Görsel 60. Black Narcissus İç Mekân Gece Aydınlatması



Kaynak: (Powell, 1947).

Black Narcissus (Siyah Nergiz) (1947) filminin yönetmenliğini ve yapımcılığını üstlenen Michael Powell ve Emeric Pressburger filmidir. 1947 yılında gösterime giren film yaklaşık olarak 280.000 Sterlin bütçe ile çekilmiştir. 20. Akademi ödülleri tarafınca 1947 yılında en iyi sinematografi ödülüne layık görülmüştür. Filmin ilk sahnesinin son sekansında yer alan bu sahnede, önceki yıllara oranla dramatik anlatıyı güçlendiren ve birkaç faktörün bir arada olmasının yanı sıra kullanılan cihaz çeşitliliği oldukça geniştir. Teknik inceleme yapılmadan önce tarihi ışık yansımaları ele alındığında romantizm ve yeni klasisizm dönemi, iki ayrı ışık kaynağını bir arada kullanarak mekân içerisindeki zamanla uyuşması yönünden ortak bir hafızaya sahiptirler. Sahneyi dramatize etme yönünden belirgin örnekler oluşturan bu planda ilk dikkat çeken unsur önceki yıllara oranla mekân içerisindeki zamanın filmsel zamanla uyumluluk içerisinde olmasıdır. Yani çekilen sahnenin günün hangi

³⁶ Kaynak Gösterme: Filmin mekân içerisinde kamera çerçevesi dışında kalan ışık kaynaklarının görünmemesi izleyici üzerinde negatif bir etkileşim oluşturur. Çünkü izleyici filmin gerçekliğine inanmak ister. Dolayısıyla yönetmen reel bir ortam oluşturmak için çerçeve içerisinde sahneye yansımaları ile etki etmeyen dekoratif ışık kaynakları yerleştirir.

zamanında diliminde olduğunun anlaşılması durumudur. Filmdeki zamanın doğru aktarabilmek için görüntü yönetmeni, mekânın dışarısından gelen ışık kaynağını ay ışığına benzeterek sağlamıştır. Ayrıca iç mekânda kullandığı ışık kaynaklarını tungsten tercih etmesi iki aydınlatma arasında birbirini destekler ışık niteliği oluşturmuştur.

Mekân içerisindeki aydınlatmada biri dekoratif olmak üzere üç çeşit armatür kullanılmıştır. Işık kontrolünü sağlamak için bir adet flag, bir adet kuki, bir adet difüzyon filtre, son olarak da bir adet daylight filtre kullanılmıştır. Kamera kelvinini ise iç mekân aydınlatmayı desteklemek için 3200 kelvine sabitlenmiştir. Sahnenin pencere kısmında ay ışığı etkisi yaratmak için dört binlik bir ark lamba tercih edilmiştir³⁷. Bu ışık kaynağı sahnenin sol bölümünde yer alan oyuncuya hem geri ışığı hem de tepe ışığı görevinde kullanılmıştır. Kaynak önüne yerleştirilen kuki ile iç mekânda gölgeli bir aydınlatma oluşturulmuştur. İkincil kaynak durumunda kullanılan anahtar ışık karakterlerin yüz hatlarını belirginleştirmek kamera yanından sahneye doğrudan yansıtılmıştır. Kaynak önüne bir adet difüzyon filtre kullanılarak fondaki keskin gölgelendirme engellenme yönündedir. Anahtar ışık olarak da kullanılan bu ışık kaynağının alt kapakçık önlerine bir adet flag (zenci) kullanılarak sahne içerisindeki masanın alt kısmına giden ışık kesilmiştir. Bu sayede mekândaki ışık kullanımı tek düzeylikten çıkartılmıştır. Mekân içerisinde dekoratif amaçlı bulunan mum aydınlatması anahtar ışığın mekân içerisindeki kaynağı durumundadır. Bu sayede seyirci kamera yanından yansıtılan anahtar ışığı normal bir ışık yansıması şeklinde kabullenmiştir.

Görsel 61. The Bridge On The River Kwai İç Mekân Gündüz Aydınlatması



Kaynak: (Lean, 1957).

³⁷ Beş binlik bir tungsten ışık kaynağı tercih edilmiş ise kaynak önüne daylight filtre kullanılmıştır.

The Bridge On The River Kwai (Kwai Köprüsü) (1957) filmin yönetmenliğini İngiliz film yönetmeni David Lean yapmıştır. 1957 yılında gösterime giren ABD-İngiltere ortak yapımı film, yaklaşık olarak bütçesi 2,8 milyon ABD dolarıdır. 30. Akademi ödüllerin de en iyi sinematografi Oscar'ına layık görülmüştür. Filmin üçüncü sekansında yer alan bu sahnede (Görsel 61) ışık kullanımı dramatize etmek için ışığın gerçekçiliğinden yararlanılmıştır. Figür üzerine gölgelerin yansımaları yumuşatmadan kayda alınmıştır. Birçok sahnesi açık havada çekilen film de aynı prensipte görselleştirilmiştir. Bu tavrıyla ışık, izlenimcilik akımı ile biçimlenen ortak bir hafıza yürütür. Duvarı yer alan figür gölgeleri bunun en belirgin örneğidir.

Sahnede kullanılan ışık cihazları incelendiğinde sahne ışığı iki kaynak ile oluşturulur. Bunlardan birincisi; sahnenin de ana ışığı olan güneş, ikinci ise en az güneş ışığı yoğunluğunca ışık yayan 6000 wolt gücündeki ark lambadır³⁸. Mekân içerisinde ikincil kaynağın kaynak gösterimi yapılmamasına rağmen sahne gerçekçilikten uzaklaşmamıştır.

Görsel 62. Bonnie ve Clyde İç Mekân Gündüz Aydınlatması



Kaynak: (Penn, 1967).

Bonnie ve Clyde (1967) filmi yönetmenliğini Amerikalı film yönetmeni Arthur Penn yapmıştır. 1967 yılında gösterime giren ve 40. Akademi ödülleri'nde en iyi sinematografi Oscar'ına layık görülen film Yeni Hollywood Dönemi³⁹ olarak

³⁸ Bu sahnede büyük bir ışık kaynağının kullanılma sebebi: iç mekândan dış mekânın gömüldüğü sahnelerde güneş ışığının oluşturduğu yüksek kontrastı düşürmek için yüksek ışık yoğunluğuna sahip armatürler kullanılır.

³⁹ 1960'lı yıllarda Hollywood sineması ve sinema endüstrisinin büyük değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Sinema 1960'lı yıllarda seyircisi önceki yıllara oranla bir azalmış ve bunun üzerine bazı film

adlandırılan Hollywood sineması için önemli kırılma noktası oluşturmıştır. Filmin ikinci sekansında yer alan bu sahne dramatize edebilmek için figür üzerinde noktasal aydınlatma tercih edilmiştir. Bu sayede mekân içerisindeki karakterlerin konumları arasında derinlik oluşturmalarının yanı sıra izleyicinin ilgisi karakterler üzerine çekilmiştir. Bu yönleriyle sahnedeki dramatik aydınlatma şekli Barok dönem ile benzerlik gösterir. Karakterlerin duygu durumları, aydınlatma ile ifade etme şekli Barok dönemi benzerliğinin ikincil örneğini oluşturur.

Kompozisyon içerisinde üç farklı ışık kaynağı kullanılmaktadır. İlk ışık kaynağı kadın karakter üzerindeki tepe aydınlatması, ikincisi erkek karakter üzerine yansıyan tepe aydınlatması, üçüncüsü ise mekân içerisine küçük ve büyük camdan yansıyan güneş ışığıdır. Birinci kaynak, 1000 voltluk ve 5500K derecesine sahiptir. Kaynağın alt kapakçıkları kapalı veya kaynağın alt kapakçığına yakın bir noktadan zenci yerleştirilmiştir. İkincil kaynak; 1000 voltluk ve 5500K derecesinde bir armatürdür. İki kaynağın kaynak gösterimi küçük pencereden yansıyan güneş ışığı ile yapılmıştır. Seyirci kaynakların konumu anlamasını diye erkek karakterin yaslandığı duvar üzerinde gölge çizgisi pencere seviyesinde tutulmuştur.

Görsel 63. Close Encounters of the Third Kind İç Mekân Gece Aydınlatması



Kaynak: (Spielberg, 1977).

Close Encounters of the Third Kind (Üç Türden Yaklaşımlar) (1977) filminin yönetmenliğini 1977 yılında Amerikalı film yönetmeni Steven Spielberg yapmıştır.

stüdyoları kar yüzdesi oluşturmamışları için kapanmıştır. Bunu üzerine sinema endüstrisi kitleler tarafından beğenilecek daha evrensel filmler üretmenin yanı sıra teknolojik gelişmeleri biçimlerinde kullanarak anlatı dili oluşturmaya çalışmışlardır. Televizyondan farklılaşmak ve daha çok dikkat çekebilmek için bu dönem de daha yüksek bütçeli filmler çekerek etkin sinema seyircisini sinemaya çekmeye çalışmıştır (İnt. Kay. 36).

1977 yılında gösterime giren film 50. Akademi ödülleri'nde en iyi sinematografi Oscar'ına layık görülmüştür. Filmin ilk sekansında yer alan bu sahnede (Görsel 63) mekân içerisinde birçok noktada derinlik oluşturmaları için noktasal aydınlatma kullanılarak yansıma dramatize edilmiştir. Sahne içerisinde üç farklı ışık kaynağı vardır. Birincisi; iç mekânda figürün üzerine tepe ışığı olarak yansıtılan, günümüzde oldukça sık kullanılan dedolightingtir. Sahnede yer verilen bu ışık kaynağı figürün kompozisyon içerisinde derinlik hissiyatı artırmak için önemli bir yer tutmaktadır. İkincisi; iç mekâna dışardan yansıtılan, ay ışığı efekti oluşturmak içinde kullanılan 10000 voltluk ark lambadır. Kaynak mekân içerisinde görülen ağaçtan daha yüksek bir noktaya konumlandırılmıştır. Kaynak önüne ağaç dalları veya kuki yerleştirilerek camda yaprak efekti alınmıştır. Üçüncü ışık kaynağı ise iç mekânın genel aydınlatması için konumlandırılmıştır. İkinci ve üçüncü ışık kaynakları konumlandırırken armatür ayakları yeterli yüksekliğe ulaşamadıkları için mobil vinçlerden yardım alınmıştır. Bu kaynak kompozisyon içerisinde görünmeyen camdan yansıma oluşturur. Atmosferin kelvin derecesi 4800'de sabittir.

Görsel 64. Close Encounters of the Third Kind Dış Mekân Gece Aydınlatma



Kaynak: (Spielberg, 1977).

Sahne devamlılığını oluşturmak için iç mekânda kullanılan aydınlatma açıları dış mekânda da (Görsel 64) aynı perspektifte devam etmiştir. Tarihi ışık yansımaları ele alındığında romantizm ve yeni klasisizm dönemi ile iki ayrı ışık kaynağını bir arada kullanarak mekân içerisindeki zamanla uyuşması yönünden ortak bir hafızaya sahiptirler.

Görsel 65. The Last Emperor İç Mekân Gece Aydınlatma



Kaynak: (Bertolucci, 1987).

The Last Emperor (Son imparator) (1987) filminin yönetmenliğini 1987 yılında İtalyan film yönetmeni Bernardo Bertolucci yapmıştır. 1987 yılında gösterime giren film, 60. Akademi ödülleri en iyi sinematografi Oscar'ına layık görülmüştür. Filmin üçüncü sekansında yer alan bu sahnede anlatıyı dramatikleştirmek için aydınlatma tek noktadan uygulanmıştır. Dramatik aydınlatma yapısı incelendiğinde Barok dönem aydınlatma tasarımı benzer, ışık kaynağının tek noktadan yansması, kontrast düşük alanların olması bu etkenlere bağlı tutularak görülmektedir. Ayrıca film diğer sahneleri itibari ile tek bir dönemsel ışık eylemi ile benzerlik oluşturmaz. Örneğin (Görsel 66) izlenimcilik, (Görsel 67) yeni klasisizm dönemi ile ışık kullanımları açısından bağ kurmaktadır.

Görsel 66. The Last Emperor Avlu Sahnesi **Görsel 67.** The Last Emperor Hapishane Sahnesi



Kaynak: (Bertolucci, 1987).

Görsel 65,66,67 incelendiğinde görülmektedir ki; iç mekân ışıklandırması tek noktadan aydınlatılarak yapılmıştır. Işık kaynağı (Görsel 65) sahnede 4000 ark lamba tercih edilirken kelvin derecesi 3500 civarında sabitlenmiştir. Işık kaynağı (Görsel 66)

sahne de gün yansımasından yararlanılarak kelvin derecesi 5500K derecesine sabitlenmiştir. Işık kaynağı (Görsel 67) sahnede 4000 ark lamba tercih edilirken kelvin derecesi 5500'e sabitlenmiştir.

Titanic (1997) yılında Kanadalı film yönetmeni James Cameron tarafından çekilmiştir. Amerikan yapımı olan filmin çekimlerine 1995 yılında başlanmıştır. Filmin yaklaşık olarak bütçesi 200.000.000 milyon Amerikan dolarıdır. 1997'de gösterime giren film tüm zamanların en çok hasılat yapan üçüncü filmidir. İncelediğim filmler arasında bütçe ve teknolojik imkânların acısında geniş bir yelpaze oluşturan film 1997 yılı Akademi ödülleri'nde birçok dalda ödüle⁴⁰ layık görülmüştür. Filmde birden çok görsel efekt kullanılmıştır⁴¹. Dolayısıyla seçilen planlar bu unsur göz önüne alınarak seçilmiştir.

Görsel 68. Titanic Filminin Geminin Batış Şahnesi **Görsel 69.** Titanic Filminin Kamera Arkası



Kaynak: (Cameron, 1997).

Kaynak (İnt. Kay. 37).

Filmin bu sahnesi incelendiğinde (Görsel 68) görülmektedir ki anlatıyı dramatikleştirmek için genel aydınlatma tekniği kullanılmıştır. Dramatik ışığın kullanım yöntemi tarihi ışık yansımaları ile karşılaştırıldığında yeni klasisizm ve romantizm dönemi ile ortak bir hafıza izlendiği görülür. Ancak filmi sadece bir sahne üzerinde değerlendirmek yanlış olacaktır. Çünkü filmin diğer sahneleri kimi zaman Barok, kimi zaman izlenimcilik akımına benzeyen ışık kullanımları mevcuttur.

⁴⁰ En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Yapım Tasarım, En İyi Sinematografi, En İyi Kostüm ve Tasarım, En İyi Fil Kurgusu, En İyi Film Müziği, En İyi Özgün Şarkı, En İyi Ses Miksajı, En İyi Ses Kurgusu, En İyi Görsel Efekt

⁴¹ Sahnelerin görsel efekt ürünü olma durumu olmalarından dolayı seçilen film karelerinin reel ortamda kurgulanmadığını emin olmak için filmin kamera arkası görüntüleri detaylıca incelenmiştir.

Filmin bu sahnesinde iki adet ışık armatürü vardır. İlk ışık kaynağı, sahnenin anahtar ışığı görevinde kullanılan batan geminin ön yüzeyini aydınlatan (Görsel 69) ışık kaynağıdır. Kaynak önüne bir adet difüzyon filtre yerleştirilmiştir. Difüzyon filtrenin görevi ışık yansımadaki gölgelendirmeyi minimum seviye indirmek içindir. Ayrıca ışık kaynağını konumlandırmak için mobil bir vinçten destek alınmıştır. İkincil kaynak ise (Görsel 69) fotoğrafın sol tarafında yer alan ışık kaynağıdır. Bu ışık kaynağının görevi hem sahnede ay ışığı efekti oluşturmak hem figür back lighting (Arka Işık) görevindedir. Kaynak önüne ışık sertliğini yumuşatacak ışık kontrol filtresi yerleştirilmemiştir. İki kaynakta 5500 Kelvin'e sahiptir ancak ay ışığı efekti alabilmek için kamera Kelvin'i 7000'e yükseltilmiştir.

Görsel 70. Titanic Gemisi Genel Plan Gece Sahnesi



Kaynak: (Cameron, 1997).

Görsel 71. Titanic Gemisi Genel Plan Gece Sahnesi Kamera Arkası



Kaynak: (İnt. Kay. 38).

Filmin genel plan gece sahnesi için (Görsel 70) kullanılan aydınlatma cihazları; (Görsel 71) üç adet balon lamba, bir adet altı ark lambadır. Balon lambalara sahnenin genel aydınlatması için yer verilmiştir. Altı ark lamba bir yansıtıcı yardımıyla geminin dış yüzeyini aydınlatmak için kullanılmıştır. Lambaların konumlandırılması için kule vinçlerden yardım alınmıştır.

Avatar 2009 yılında gösterime giren, Kanadalı film yönetmeni James Cameron tarafından çekilmiştir. 82. Akademi ödülleri'nde sanat yönetimi, görüntü yönetimi ve görsel efekt dallarında üç ödül kazanmıştır. Yaklaşık olarak bütçesi 237.000.000 dolardır. Tüm zamanların gişe hasılat oranlarına bakıldığında 2.787.965.200 dolar ile ikinci sıradadır. Bilimkurgu ürünü olan filmin çoğu sahnesi bilgisayar teknolojisi ile üretilmiştir. Dolayısıyla inceleyebileceğimiz reel sahneler sınırlı⁴² sayıdadır. Ele alacağımız sahneler özellikle reel ortamda çekilmeyen sahnelerden seçilecektir.

Görsel 72. Neytiri ve Tommy



Görsel 73. Neyteri



Görsel 74. Tommy



Görsel 75. Dr. Grace Augustine



Kaynak: (Cameron, 2009).

Avatar filminden ele alınan bu sahnelerde (Görsel 72,73,74,75) dramatik aydınlatma yapısı dramatik aydınlatma yöntemlerin birebir uygulanması ile oluşturulmuştur. Rönesans döneminin, yükselme döneminde tercih edilen aydınlatma şekilleri bu filmde anahtar ışığın yerleştirilmesi, genel aydınlatmada fondaki nesnelerin aydınlatılması, genel ortam ışığı ile figüre yansıyan ışığın aynı olması gibi özellikleri yönünden örtüşmektedir. Yukarıda yer alan sahnelerde kullanılan ışık kaynakları bilgisayar ortamında hazırlandığı için konu ile ilgi kesin söylemler

⁴² Ancak Hollywood sinemasını aydınlatmanın tasarımını incelerken ışık kullanımının sadece reel ortamda geçen ışıklandırmalardan mevcut olmadığını görülmesi gerekmektedir. Ayrıca ışığın dramatik yapısı incelerken aydınlatmanın teknolojik etkenle nasıl oluştuğunu, biçimsel olarak reel ortamlı sahnelerden farklarını, kullanılan ışık yöntemlerin incelenmesi için etkin bir örnek olacağı için bu film incelemeye alınacaktır.

belirtmek yanlıştır. Ancak bu sahnelerin stüdyo içerisinde çekildiğini varsayarsak bütün sahnelerde uzay lambaları kullanılmıştır diyebiliriz.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANA AKIM SINEMADA DRAMATİK BİR ÖĞE OLARAK AYDINLATMA TASARIMI

İnsanlığın var oluşundan bu yana fiziksel olarak varlığını olgusal bilgilerle ortaya koyduğu bir gerçekliktir. Sinema sanatının varoluşu ise fiziksel olarak ışık olgusuna dayanmaktadır. Sinema için son derece önemli olan fiziksel ışık ele alınırken aydınlatma araçlarının nasıl ve hangi amaçlarla kullanıldığı büyük bir öneme sahiptir. Ancak sinema sanatı içerisinde yer alan fiziksel ışığı incelerken film sanatı içerisinde bazı teknolojik yeterliliklerin sağlandığını varsaymak gerekir. Teknolojisini sinema sanatı içerisine dâhil eden ve etkin bir gözlemle ele alan Hollywood sineması bu anlamda büyük bir öneme sahiptir. Dolayısıyla ışık olgusunu kurallı bir şekilde ele alan ve teknolojik gelişmeleri elinde bulunduran Hollywood sineması kayda değer bir örnek teşkil eder. Hollywood sinemasının ödül töreni olarak da kabul edilen Akademi ödülleri ışık olgusu ve malzemelerin kullanım şekilleri için gözlem yapılabilecek en iyi platformlardan biridir. Dolayısıyla Akademi ödülleri 'En İyi Sinematografi Oscarı' ödülünü alan veya aday olan filmlerin ışık ve ışık elemanlarını kullanım biçimleri önemlidir. Bu bölümde Akademi ödülleri son on yıl içerisinde sinematografi dalında ödül alan veya aday gösterilen filmlerin ışık kullanımları ve ışık ekipmanlarını kullanımları analiz edilecektir.

3.1. METODOLOJİ

3.1.1. Problem

Sinema filmlerinde biçimsel özelliklerin izler kitle tarafından algılanmasının en temel gereği fiziksel ışığın varlığıdır. Dolayısıyla sinema filmlerindeki aydınlatma tasarımı ve kullanılan teknik malzemenin kurulumu, bunların dramatik anlatıyla olan ilişkisi ve plastik sanatlar içerisindeki hangi görsel estetik ile sinemada ışığın kullanıldığı konuları çalışmanın ana problemini teşkil etmektedir.

3.1.2. Amaç

Sinemanın biçimsel altyapısına olanak sağlayan ışık olgusu ve elemanları üzerinde yapılan araştırmalar ışığın biçimsel içeriğiyle ilgilenip teknik kısmını dışarda tutmuşlardır. Bu çalışmanın en temel amacı, sinema sanatı içerisinde biçimsel ifade ve

anlatı araçlarından birisi olan ışık olgusunun ve elemanlarının neler olduğunu, filmlerde nasıl kullanıldıklarını, bunların dramatik aydınlatma ile olan ilişkisini ve hangi sanat dalları ile benzer hafızaya sahip olduğunu ortaya koymaktır. Sinemada kullanılan fiziksel ışığı detaylıca analiz etmek, sinemanın en temel biçimsel yapı aracı olan ışık olgusunun ve elemanlarının sinema sanatı içerisindeki önemini ve etkinliğini ortaya çıkarmak, sinema alanında eğitim gören sinema ve televizyon öğrencilere ışık olgu ve elemanlarının kullanımı ile ilgili ek kaynak oluşturmak, tarihsel süreç içerisinde ışık kullanımlarını açıklamak ve literatüre ışık elemanlarının nasıl kullanıldığına dair veri sağlamak bu çalışmanın diğer amaçlarından biridir.

3.1.3. Önem

Sanatın biçimsel yapısında meydana gelen tutum ve davranışlar toplumsal yapıdaki değişkenlerle bağlantılıdır. Sanat ve toplum arasında karşılıklı bir iletişimin varlığı üretilen sanatsal eyleme de etki eder. Bu açıdan bakıldığında toplumun teknolojik olarak gelişmesi bazı sanatsal eylemlerde farklılaşmaya ya da yeni bir sanat dalı olarak sinemanın ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Sinema sanatının biçimini etkileyen en önemli teknolojik gelişmelerden birisi de fiziksel ışık teknolojisinin gelişmesidir. Işık olgusu ve elemanları teknolojik gelişmeler sonucunda sinema sanatını ortaya çıkarmış ve değişip gelişmesine katkı sağlamıştır. Sinema sanatı içerisinde yer alan biçimsel elemanların ele alınmasının en önemli yollarından birisi de kavramın biçimsel olarak tarih boyunca nasıl ele alındığını araştırmak, kavramın diğer sanat dalları içerisinde nasıl ele alındığını incelemek ve sinemada fiziksel ışığın teknolojisi, kavramın biçimsel aktarım dinamikleri diğer sanat dallarındaki ilişkisini araştırmaktır. Bu bağlamda teknolojik gelişmeler ve biçimsel hafıza yönünden etkin bir hafızaya sahip olan sinemanın aydınlatma tasarımı ve aydınlatma tasarımında kullanılan teknik malzemenin kurulumu ve bunların dramatik anlatıyla olan ilişkisini belirlemek önemlidir.

3.1.4. Varsayımlar

Bu çalışma Akademi ödüllerinde ödül alan veya aday gösterilen filmlerde ışık olgusunun sanatsal bir öge olarak kullandığını, üretilen diğer filmlerle bu yönden farklı özellikler taşıdığını, seçilen filmlerin aydınlatma tasarımında kullanılan teknik

malzemenin kurulumunun ve bunların dramatik anlatımıyla ilişkisinin olduğunu varsaymaktadır.

3.1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmanın ana malzemesini: ışık olgusu ve elemanları üzerine yapılan nicel-nitel bulgular ışığında, plastik sanatlar içerisinde ışığın nasıl kullanıldığını, aydınlatma tasarımı ve aydınlatma tasarımında kullanılan teknik malzemenin kurulumunu ve bunların dramatik anlatıyla olan ilişkisini yansıtan filmler oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra, örneklem olarak da seçilen Akademi ödüllerinde en iyi sinematografi alanında ödül alan veya aday gösterilen filmlerle ilgili her türlü veri çalışmaya dâhil edilmiştir.

Çalışmanın ikinci kısmında aydınlatma tasarımında kullanılan teknik malzemenin kurulumu ve kullanımına değinilmiştir. Ayrıca ikinci bölüme ek olarak çalışmanın örneklem kısmında ‘Ana Akım Sinema’yı açıklamak adına aydınlatma tasarımı ve aydınlatma tasarımında kullanılan teknik malzemeyi içerisinde barındıran on film incelenmiştir. Filmlerde ele alınan içerik yönünden detaylandırmaya ve tartışmaya yer verilmemiştir. Kısaca ele alınan filmler aydınlatma tasarımı ve aydınlatma tasarımında kullanılan teknik malzeme çerçevesinde değerlendirilmiş, yönetmenin bakış açısı, üslubu vb. konular çalışmanın dışında tutulmuştur.

3.1.6. Evren ve Örneklem

Çalışma Hollywood sinemasında üretilen filmlerde aydınlatma tasarımını, aydınlatma tasarımında kullanılan teknik malzemenin kurulumunu ve bunların dramatik anlatıyla olan ilişkisi incelemektedir. Araştırmanın konusuna uygun olduğu saptanan filmler temel izlek olarak alınacaktır. Çalışmanın örneklemine ise Akademi ödüllerinde son 10 yıl içerisinde sinematografi dalında ödül alan veya aday gösterilen filmler oluşturmaktadır. Bunun nedeni Oscar film festivalinde ödül alan filmlerin sinemanın güncel teknolojisini kullanmaları, aydınlatma tasarımı açısından değişken kompozisyonlar barındırmaları, aydınlatma tasarımında kullanılan teknik malzemenin geniş bir ölçek oluşturması, biçimsel yaklaşımları ile tarihsel bir izdüşüm oluşturmaları ve aydınlatmanın dramatik anlatıyla olan ilişkisi açıklayan örnekler olmalarıdır.

3.1.7. Yöntem

Literatür taraması yapılarak kuramsal altyapısı oluşturan çalışmada Akademi ödülleri sinematografi dalında son on yıl içerisinde ödül alan veya aday gösterilen üç film incelenmiştir. Aydınlatma tasarımı ve aydınlatma tasarımında kullanılan teknik malzemenin kurulumu, bunların dramatik anlatıyla olan ilişkisi ve plastik sanatlar içerisinde hangi görsel estetik ile ışığın ele alındığı konuları ayrıntılı bir şekilde analiz edilmiştir. Ayrıca örnek olarak alınan filmlerin amaca uygun olarak belirli kareleri çalışmanın kuramsal alt yapısı dikkate alınarak ‘Göstergebilim analiz’ yöntemi ile incelenmiştir. Göstergebilim etkin söylemlerini esas olarak dilbilimi alanında göstermiştir. Daha sonra ise sosyal-kültürel iletişim biçemi olan mimari, resim ve sinema gibi görsel estetiğe dayanan iletişim modellerinde uygulanmıştır (Rifat, 2009: 11-19).

Sinemada aydınlatmanın göstergebilimi diğer sanat dallarına kıyasla farklı metodolojik dürtüler sunmaktadır. Göstergebilimin aydınlatma tasarımına yaklaşımı üç açıdan incelenmektedir; birincisi, aydınlatmanın tasarım süreci içerisindeki sinema estetiğine etkisi; ikincisi, ışığın yoğunluğu, sahnede dağılımı, ışık spektrumlarının fiziksel özellikleri bağlamında işaret dili açısından nasıl yorumlandığı; üçüncüsü, gün ışığı, armatür tasarımı, lamba, iç ve dış aydınlatma tasarımlarının aydınlatmanın görevleri içerisinde değerlendirilmesidir. Aydınlatma tasarımı ile ilişkili göstergebilimsel eleştiri sinema ve ışıklandırmanın dilbilimsel olan bu kavramının metodolojik sınırlarını belirler. Bu sayede göstergebilimsel anlamı belirlemek için sinemanın bir aracı olan aydınlatmanın izlenimin kalitesini artırmaya yönelik bir biçim aracı olduğu sonucuna varılabilir (Schielke, 2019: 227). Boyce’ye göre göstergebilimsel inceleme, aydınlatma tasarım uygulamalarında teknolojinin nasıl uygulandığını anlamaya ve oluşan biçimsel görüntünün izleyici deneyimleri ile nasıl biçimlendiğini öğrenmekte olanak sağlayabilir. Ayrıca aydınlatma ile yaratılan psikolojik gerilimler hakkında bilgi verebilir (2014: 337). Masnfield’a göre sahne içeriğinin görsel önemini ifade eden aydınlatma tasarımı yapılan güncel araştırmalar için göstergebilimsel bir incelemeye uygun görülmektedir (2018: 80-94). Salomon’a göre yorumlayıcı ve tarihsel araştırmaların önemi, sosyo-kültürel yapının değişmesi sonucunda sanatsal eylemin de değişime uğradığını göstermesidir.

Dolayısıyla göstergebilim yöntemi ile analiz edilen aydınlatma tasarım uygulamaları eserlerde farklı sanatsal yaklaşımların olduğunu ortaya çıkarmaktadır. (2014: 949-969). Göstergebilim, aydınlatma tasarımı için uygulandığında analize olanak sağlayabilir ve yorumsal bir bilgi ile araştırmacı merkezli bir yaklaşım ortaya koyabilir. Böylece araştırmacı merkezli aydınlatma tasarımı eleştirisi ile ışığın nitel analizini oluşturabiliriz (Bodrogi ve diğerleri, 2017: 292).

3.2. BULGULAR VE YORUMLAR

3.2.1. *Ida* (2013)

Ida 2013 yılında gösterime giren Polonya yapımı Pawel Pawlikowski filmidir. 87. Akademi ödülleriinde sinematografi dalında aday gösterilen film ödüle layık görülme de aydınlatması ile öne çıkan yapımlardan olmuştur. Sinema yazarları ve izleyiciler tarafından olumlu eleştiriler alan *Ida* aynı zamanda birçok ödüle layık⁴³ görülmüştür.

3.2.1.1. Filmin Öyküsü

İkinci Dünya Savaşı sonrası Polonya’da yaşayan Yahudi ailelerinin Alman baskısı altında yaşadıkları trajediden ve benliğini bulmaya çalışan *Ida*’nın karakterinin üzerinden filmin öyküsü ilerlemektedir. Küçük yaşlarda manastıra rahibe eğitimi almak için gönderilen *Ida*’nın savaş döneminde yaşanan yıkımdan sonra ailesinden sadece teyzesi Wanda kalmıştır. Manastır yönetimi *Ida*’yı rahibe yeminini etmeden önce teyzesi Wanda’ın yanına ziyarete gönderir. *Ida*, teyzesinin yanına yıllar önce kaybettiği ailesinin mezarlarını ziyaret etmek için gider *Ida* teyzesiyle ilk karşılaştığında teyzesi ona pek fazla yakınlık göstermemiştir. Ancak Wanda çok geçmeden yeğininin psikolojik durumunu anlayarak ona destek olmak istemiş ve *Ida*’nın aile mezarlarını bulmasına yardımcı olmuştur. *Ida*’nın bu süreç içerisinde karşılaştığı ilk gerçek aslında kendisinin Yahudi olduğudur. Bu öykünün akışı din

⁴³ 32. Avrupa Film Ödülleri, En İyi Film Dalında Avrupa Film Ödülü, 87. Akademi Ödülleri, Yabancı Dilde En İyi Film Ödülü, BAFTA En İyi Film Ödülü. Polonya Film Ödülleri, En İyi Film Ödülü, Polonya Film Ödülleri, En İyi Yönetmen Ödülü, Avrupa Film Ödülleri, En İyi Yönetmen Ödülü, Polonya Film Ödülleri, En İyi Senarist Ödülü. Goya Avrupa Film Ödülleri, En İyi Avrupa Filmi Ödülü, Bağımsız Ruh Ödülleri, En İyi Yabancı Film Ödülü, Carlo Di Palma Avrupa Sinematografi Ödülü. New York Film Eleştirmenleri Birliği, En iyi Yabancı Dilde Film Ödülü, Amerika Görüntü yönetmenleri Birliği, Spotling Ödülü.

karşısındaki iki farklı fikri ve bakış açılarını karakterler arasında zıtlık yaratarak anlatmaktır. Ida bu süreçte hiç tatmadığı dünyevi duygularla karşılaşacak, teyzesi ise özgür düşünce çerçevesinde dini bir bakışla Ida'nın davranışlarını gözlemleme imkânı bulacaktır. Film Ida'nın arzuladığı gerçekleri bulmasının akabinde manastırda yemin etmesiyle son bulmaktadır.

3.2.1.2. *Ida* Filminin Aydınlatma Estetiği Çözümlemesi

Filmin aydınlatma biçemi incelendiğinde ışığı ele alış şekli 18.Yüzyıl'da ortaya çıkan neo-klasisizm ve romantizmin ışık kullanımları ile ortak bir hafızaya sahip olduğu görülmektedir. Bazı sahnelerinde Barok dönem ışık kullanımı gözlemlense de film daha çok neo-klasisizm ve romantizm aydınlatma üslubunu benimsemiştir.

Görsel 76. Marat'ın Ölümü



Görsel 77. Wanda Ev Sahnisi



Kaynak: (İnt. Kay. 7).

Kaynak: (Pawlikowski, 2013).

Neo-klasisizm ürünü olan Marat'ın Ölümü ve Ida filminin ışığını estetik açıdan ele alırken ışık kullanımı benzer özellikler taşır. Bu özelliklerin birincisi anahtar ışığın doğrudan figür üzerine yansıtılması; ikincisi, figür üzerindeki ışığın Barok döneminde görüldüğü gibi figür ile fon arasında belirgin zıtlıklar oluşturmaması; üçüncüsü ise genel bir aydınlatma tarzını benimsemesidir. Ayrışan yönleri ile bu iki görsel estetik anahtar ışığın gizlenmesi yönünde farklılık oluşturur. Ida filminde anahtar ışık algıda bütünlük sağlamak için mekân içerisinde gösterildikten sonra yakın planlara geçilmiştir. Marat'ın Ölümü tablosunda bir devamlılık incelenebilir durumda değildir.

İnsan varoluşundan bu yana tek gerçeklik olarak kabul ettiği anahtar ışığı güneş olarak tanımladığı için bu iki görsel estetik sanat ürünü bu gerçekçiliği yansıtmak için anahtar ışık kullanımını doğrudan figür üzerine yansıtmıştır. Böylelikle estetik değer

üzerinde izlenimcinin kompozisyonda odak dağınıklığını engellemiştir. Fondan ayrılan derinlikli kontrastların olması durumun en belirgin göstergesidir. Filmin birbirini izleyen kurgusal sahneleri boyunca genel aydınlatma yöntemi kullanılmıştır. Bazı durumlarda genel aydınlatma prensibinin dışına çıkmıştır. Ancak bu gibi sahnelerde gerçeklik algısında bozulmalar olmaması için mekân içerisindeki ışık kaynağı gösterilmiştir. Bu faktörler bağlamında sade ve gerçekçiliği benimseyen bir üslup meydana getirilmiştir. Kurgusal akış sırasında yer alan sahnelerde aynı üslup devam ettirilerek ışık estetiğinde devamlılık kurulmuştur.

3.2.1.3. *Ida* Filminin Göstergebilimsel Aydınlatma ve Sinematografi Çözümlemesi

Işık, *Ida* filminin göstergeleri bağlamında incelendiğinde karakterin psikolojik durumuna bağlı iki değişken ortaya çıkmaktadır: Bunlardan birincisi, anahtar ışığın aktif olarak kullanıldığı öznel aydınlatma yapılan sahneler; ikincisi, nesnel aydınlatmanın kullanıldığı sahnelerdedir.

Ida (2013) filminde konumlandırılan anahtar ışık ile oluşturulan öznel aydınlatma yapılan sahnelerde başrol oyuncularını birbirlerinden farklı şekilde aydınlatılmış ve kamera kadrajında farklı konumlara yerleştirilmiştir. *Ida* teyzesi ile tanışmadan önce hayatını manastırda rahibe olmak için eğitim alarak geçirmektedir. Ancak bu konu hakkında dinin getirisi olan baskıcı ve otoriter yapı *Ida*'da kafa karışıklıkları oluşturmuştur. Yaşadığı kafa karışıklığı teyzesi ile tanıştıktan sonra artmış çünkü *Ida*'nın teyzesi özgürlüğüne düşkün ve bunun yanı sıra dini-otoriter kurallara karşı bir tutum sergileyen bir kadındır. Dolayısıyla *Ida*'nın olaylar karşısındaki düşünce değişikliği sinematografik anlatı için önemli bir yer tutmaktadır.

Görsel 78. ‘İda’ Manastır 1**Görsel 79.** ‘İda’ Manastır 2

Kaynak: (Pawlikowski, 2013).

Tablo 3. İda’nın Manastırda İçerisindeki Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
İsa heykelini restore eden ve çevreyi düzenleyen insan görseli (Görsel 78). Yöneticilerle iletişim kuran insan görseli (Görsel 79).	İsa heykeli, insan ve mekân olarak manastır avlusu (Görsel 78). İda karakteri, rahibe ve yönetici odası. (Görsel 79).	İsa heykelini restore eden insan (Görsel 78). Rahibe ile konuşan insan (Görsel 79).
Görsel 78, Görsel 79	DÜZANLAM Kurmaca bir siyah-beyaz filmde İsa heykelinin yenilemesini yapan insan (Görsel 78). İdari yetkililerle görüşme yapan insan (Görsel 79).	YANANLAM Çağrışımlar: Maneviyat, huzur, masumiyet ve tanrıya duyulan sevgi (Görse 78). Dini otorite, iktidar, çelişki ve karamsarlık (Görsel 79).
AYDINLATMA VE SİNEMATOGRAFİ	Nesnel aydınlatma (Görsel 78). Özel aydınlatma (Görsel 79). 1/3 Oranın uymayan görselleştirme tekniği (Görsel 78,79).	Saf duygularla tanrıya yaklaşan insan (Görsel 78). Dini otorite etkisinde kalan insan (Görse 79).

İda’nın filmin girişinde İsa heykelinden dökülen boyalarını restore ettiği (Görsel 78) sahnede yönetmen izleyiciye İda’nın psikolojik durumunu yansıtmak için karakterleri kadrajın orta düzlemine yerleştirmiş ve anahtar ışığı sağ üst çapraz konumlandırmıştır. Anahtar ışık bu sahnede semboliktir. İda bu sahnede tanrıya karşı

mutlak bir hoşgörülle ve sadakatle bakmaktadır. Ida'nın tanrı ile birebir iletişim kurduğu (Görsel 78) sahnede kaynağı belli olmayan anahtar ışık kompozisyonu içerisinde Ida'yı merkezi düzleme alır. Ayrıca genel düzlemde baskıcı ve otoriter yapıyla uyuşmadığını, 'hiçliğin merkezinde' konumlandığını ifade etmek amacıyla kullanılmıştır. Tanrıya karşı şüphe duyduğu ve otorite tarafından baskılandığı tekli sahnelerde de (Görsel 79) anahtar ışık Ida'yı öteleyen bir etki yaratmıştır.

Görsel 80. 'Ida' Kilise 1



Görsel 81. 'Ida' Kilise 2



Kaynak: (Pawlikowski, 2013).

Tablo 4. Ida'nın Kilise Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Kilisede dua eden ve düşünen insan görseli (Görsel 80). Dua eden din adamı, dua eden ve düşünen insan görseli (Görsel 81).	İnsan (Görsel 80). İnsan, kilise, dini anımsatan semboller ve resimler din adamı(Görsel 81).	Dua eden insan (Görsel 80). Kilisede dua eden insan ve dua eden din görevlisi (Görsel 81).
Görsel 80, Görsel 81.	DÜZANLAM Kurmaca bir siyah-beyaz filmde dua eden ve düşünen insan (Görsel 80). Dua eden insan ve dua eden din görevlisi(Görsel 81).	YANANLAM Çağrışımlar: Masumiyet, düzen, disiplin ve düşüncede kararsızlık (Görsel 80). İktidar, baskı, dini otorite ve Maneviyat (Görsel 81).
AYDINLATMA VE SİNEMATOGRAFİ	Yanal aydınlatma (Görsel 80). Özel aydınlatma (Görsel 81). 1/3 Oranın uymayan görselleştirme	Tanrıya karşı düşüncesinde şüpheyeye düşen sorgulamak için manevi huzuru tekrar yakalamak

	teknîği (Görsel 80,81).	için kiliseye gelen insan (Görsel 80). Otorite tarafından baskıya uğrayan kafa karışıklığını ortadan kaldırmak için kiliseye gelen insan (Görsel 81).
--	-------------------------	---

Filmde Ida'nın düşüncesinin karıştığı ve karşı bir otorite tarafından ötelendiği sahnelerde anahtar ışık karakteri kadrajın bir köşesine sıkıştırarak genelden çok öznel bir tavır takınmıştır. Bu sayede Ida'nın içinde bulunduğu psikolojik durum ışık aracılığıyla ortaya çıkmıştır. Ida film evreni içerisinde dini otoriteyi savunan kilise tarafından baskılanmıştır. Baskıcı otoriteyle karşılaştığı sahnelerde (Görsel 79,80,81) iç muhasebesinde dini otoriteyi sorgulayan ruh haline girmiştir. Yönetmen bu etkiyi oluşturmak ve karakterin durum karşısındaki bölünmüşlük hissiyatını artırabilmek için anahtar ışığın yaratmış olduğu yüzdeki karanlık noktaları herhangi bir dolgu ışıkla aydınlatmamıştır.

Görsel 82. 'Ida' Wanda Ev Sahnesi 1 Sahnesi 2



Görsel 83. 'Ida' Wanda Ev

Kaynak: (Pawlikowski, 2013).

Tablo 5. Ida'nın Wanda'nın Evindeki Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Oda içerisinde elbise deneyen insan görseli (Görsel 82). Zararlı Tütün ürünü tüketen insan görselleri (Görsel 83).	Evin oturma odası, topuklu ayakkabı, kolları açık elbise ve insan (Görsel 82). Zararlı madde ve insan (Görsel 83).	Oda içerisinde dışarda giyilmesi gereken kıyafetleri giyen insan (Görsel 82). Zararlı madde tüketen insan (Görsel 83).

Görsel 82, Görsel 83.	DÜZANLAM Kurmaca bir siyah-beyaz filmde kolları açık elbise ve topuklu ayakkabı ile oda içerisinde dolaşan insan (Görsel 82). Zararlı madde tüketen insan (Görsel 83).	YANANLAM Çağrışımlar: Özgürlük, sosyalleşme, dini otorite dışına çıkarak düzen dışı eylem, modernite ve dini otoritenin yıkılışı (Görsel 82,83).
AYDINLATMA VE SİNEMATOGRAFİ	Nesnel aydınlatma (Görsel 82). Yanal aydınlatma (Görsel 83). 1/3 Oranın uyan görselleştirme tekniği(Görsel 82, 83).	Dini öğretiden uzaklaşmış ve kurallarını yıkan insan (Görsel 82,83).

Filmde Ida teyzesi Wanda ile bir süre vakit geçirdikten sonra bazı dünyevi zevkleri deneyimlemek ister. Bu yüzden filmin ikinci yarısında teyzesini özgürlükçü eylemlerinden dolayı kıskanır. Ancak bu eylemleri gerçekleştirecek uygun ortamı bulamaz. Filmdeki öyküsünü tamamladıktan sonra manastıra rahibe olmak için dönen Ida rahibe olmaya hazır olmadığı ve dünyevi duyguları tatmadığı için rahibelik rolünü bir süre öteler. Ida teyzesi Wanda'nın ölümünden sonra kısa süreliğine teyzesinin cenaze işlerini halletmek için teyzesinin evine yerleşir. Bu süre içerisinde Ida yaşamak istediği dünyevi duyguları yaşamak ister. Bu psikolojideki Ida'nın durumunun ortaya konulduğu sahnelerde aydınlatma şu şekildedir: Ida'nın teyzesinin evine yerleştikten sonraki sahnelerde yer alan iki planda (Görsel 82,83) karakteri otoriter bir baskı içerisinde göstermeyen ve sembolik anlatıya sahip olan anahtar ışık kullanılmamıştır. Anahtar ışık iki planda da kadrajın içerisinde gösterilerek Ida'nın eyleminin dünyevi bir zevk olduğunu izleyiciye yansıtmaktadır. Figür aydınlatmasında öznel aydınlatmalara yer verilmemesi anlatılmak istenen biçimsel göstergeleri destekleyen ikinci bir unsurdur. Kadraj içerisindeki figürün konumundan ötelenmeyişi ile birbirini tamamlayan sinematografik nitelik oluşturmuştur.

Görsel 84. Wanda ve Ida**Görsel 85.** Wanda Yemek Sahnesi

Kaynak: (Pawlikowski, 2013).

Tablo 6. Wanda'nın Tekli Ve Yeğeni İdayla Olan Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Kapı önünde bekleyen insan görseli (Görsel 84). Eğlence mekânında zararlı içecek tüketen insan görseli(Görsel 85).	İnsanlar ve antre lambası (Görsel 84). İnsan, eğlence mekânı ve zararlı içecek (Görsel 85).	Kapının açmasını antrede bekleyen insanlar (Görsel 84). Eğlence mekânında tek başına eyllenen insan (Görsel 85).
Görsel 84, Görsel 85	DÜZANLAM Kurmaca bir siyah-beyaz filmde tanımadıkları bir insanın kapıyı açmasını bekleyen insanlar. (Görsel84). Tek başına mekân içerisinde zararlı içecek tüketen insan (Görsel 85).	YANANLAM Çağrışımlar: Dini otorite, maneviyat ve baskı (Görsel 84). Eylemsizlik, modernlik, özgürlük ve kuralsızlık (Görsel 85).
AYDINLATMA VE SİNEMATOGRAFİ	Öznel aydınlatma (Görsel 84). Nesnel aydınlatma (Görsel 85). 1/3 oranına uymayan (Görsel 84) ve uyan görselleştirme tekniği (Görsel 85).	Dini otoriteyi anlamaya ve etkilerini hisseden insan (Görsel 84). Dini öğretiden uzaklaşmış ve söylemlerini umursamayan insan (Görsel 85).

İda'nın manastıra dönmeden önce Wanda ile bir aradayken veya Wanda'nın tek başına bulunduğu sahnelerde anahtar ışık kullanımı ve genel aydınlatma İda'nın

sahnelerinden farklıdır. Ida ve Wanda'nın olduğu sahnelerde (Görsel 84) öznel aydınlatma tekniği uygulanmıştır ve aydınlatmadaki anahtar ışığın konumu kadraj içerisinde gösterilmiştir. Wanda'nın tekli sahnelerinde ise sahne genel aydınlatma düzeyinde tutularak ışık figürü niteleyen bir tavırdaki kullanılmamıştır. Ayrıca kadraj içerisinde doğru orantı ile yerleştirilen ışık kaynakları birbirini tamamlayan bir sinematografik bütünlük sağlamıştır. Wanda karakterinin psikolojik değişimler yaşaması film içerisinde kadrajlamasında ve aydınlatmasında değişimlere neden olacaktır. Wanda, Ida ile geçirdiği zaman içerisinde yeğenine karşı bir öykünme gerçekleştirir. Özellikle Ida manastıra döndüğünde Wanda da çeşitli psikolojik bölümlenmeler yaşayacaktır.

Görsel 86. Wanda Ev Sahnesi



Görsel 87. Wanda Bar Sahnesi



Kaynak: (Pawlikowski, 2013).

Tablo 7. Wanda'nın Ev ve Bar Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Salon içerisinde koltukta oturan insan görseli (Görsel 86). Eğlence mekânında arkadaşı vakit geçiren ve zararlı içecek tüketen insan görseli (Görsel 87).	İnsan, tablo ve zararlı madde (Görsel 86). İnsanlar, eğlence mekânı, zararlı içecek ve pencere çerçevesi (Görsel 87).	Ev içerisinde zararlı madde tüketerek düşünen insan (Görsel 86). Eğlence mekânında arkadaşı ile zararlı içecek tüketen insan (Görsel 85).
Görsel 86, Görsel 87	DÜZANLAM Kurmaca bir siyah-beyaz filmde düşünen ve zararlı madde kullanan	YANANLAM Çağrışımlar: Dini otorite, dini baskı, manevi bunalım

	insan (Görsel 84). Eğlence mekânında arkadaşı ile zararlı içecek tüketen insan (Görsel 87).	yalnızlaşma (Görsel 86). Bölünmüşlük, huzursuzluk ve toplumdan ötekileştirme (Görsel 87).
AYDINLATMA VE SİNEMATOGRAFİ	Öznel aydınlatma (Görsel 86). Nesnel aydınlatma (Görsel 87). 1/3 Oranına uymayan görselleştirme tekniği (Görsel 86,87).	Dini otoriteyi anlamaya ve dinin baskıyı hisseden insan (Görsel 86). Dini öğretiyi sorgulayan ve psikolojisinde bölünmeler yaşayan insan (Görsel 87).

Filmin son sekansında yer alan (Görsel 84,85,86,87) sahnelerde Wanda'nın düşünce yapısında manevi anlamda değişimler söz konusudur. Ev ve bar sahneleri (Görsel 86,87) Wanda'nın yaşadığı ikilemlerin başlama sahneleridir. Kamera bu doğrultuda figürü ortalamış, anahtar ışık ise kaynağı belli olmayacak şekilde figür üzerinde yansıma oluşturmuştur. Sahnedeki aydınlatma filmin başlarında Ida'nın üzerine yansıyan ışık ile benzerlik göstermektedir. Ancak filmin başlarındaki sahnelerde Ida'nın üzerindeki anahtar ışık daha keskin daha belirgindir. Ida gibi keskin bir düşünce yapısına sahip olmayan Wanda karakterini Yönetme karakterin psikolojisini daha iyi yansıtabilmesi için karakterin ilk sahnesindeki ışık kaynağı figür üzerinde keskin gölgeler oluşturmamıştır.

Görsel 88 . Wanda Mutfak Sahnesi



Görsel 89. Wanda İntihar Sahnesi



Kaynak: (Pawlikowski, 2013).

Tablo 8. Wanda'nın Mutfak ve İntihar Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Mutfakta kahvaltı yapan insan görseli (Görsel 88). Camdan atlayarak intihar eden insan görseli (Görsel 89).	Mutfak, kahvaltı tabağı ve insan (Görsel 88). Pencere, insan (Görsel 89).	Mutfakta kahvaltı yapan insan (Görsel 88). Pencereden atlamak için hazırlanan insan (Görsel 89).
Görsel 88, Görsel 89	DÜZANLAM Kurmaca bir siyah-beyaz filmde düşünen ve kahvaltısını yapan insan (Görsel 88). Yaşadığı bunalımdan dolayı pencereden atlayan insan (Görsel 89).	YANANLAM Çağrışımlar: Yalnızlık, hiçlik, duygusuzluk, kargaşa, bölünmüşlük ve manevi duygulardan yoksunluk (Görsel 88). Huzura eriş, otoriter baskıdan kurtuluş (Görsel 89).
AYDINLATMA VE SİNEMATOGRAFİ	Öznel aydınlatma (Görsel 88). Nesnel aydınlatma (Görsel 89). 1/3 Oranına uymayan görselleştirme tekniği (Görsel 88,89).	Dini otoriteyi anlamaya ve yaşadığı hayatı sorgulayan insan (Görsel 88). Dini öğretiyi sorguladıktan sonra içsel huzura ulaşmaya çalışan insan (Görsel 89).

Karakter değişimlerinin kesin olarak yaşandığı Wanda'nın mutfak sahnesinde anahtar ışık kaynağı belli olmayan ve sembolik anlatıyı ifade edecek şekilde figür üzerinde yansıma oluşturmuştur. Bu sahneler, Ida'nın filmin başındaki ilk sahneleriyle sembolik anahtar ışık açısından benzerlik oluşturmaktadır. Camdan yasıma oluşturan anahtar güneş ışığı karakter özelinde oluşan maneviyatı temsil etmektedir. Bütünlük oluşması ve ifadenin güçlenebilmesi için yönetmen Wanda'nın intihar sahnesinde kaynağı belli olmayan anahtar ışığa karşı intiharı gerçekleştirmiştir. Böylelikle karakter iç huzura Ida da olduğu gibi maneviyatla ulaşma yolunu tercih etmiştir.

3.2.1.4. Ida Filminin Aydınlatma Tasarımı Çözümlemesi

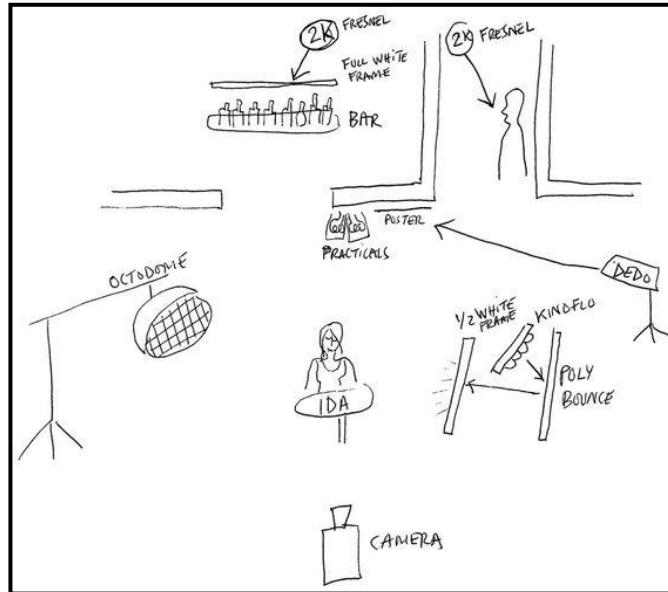
Ida (2013) filminin genel atmosferini oluşturabilmek için iç ve dış aydınlatmada farklı aydınlatma şekilleri kullanılmıştır. Konu ve anlatıyı desteklemek için yer verilen ışık kaynaklarının kullanımı ve amacı birbirinden farklıdır.

Görsel 90. Ida Bar Sahnesi



Kaynak: (Pawlikowski, 2013).

Şekil 20. Ida Bar Sahnesi Aydınlatma Şeması



Kaynak: (İnt. Kay. 39).

Mekânın genel atmosferini oluşturmak için (Şekil 20). bir adet kino-filo, bir adet softbox, bir adet dedolighting, iki adet iki kilovat gücünde fresnel camlı armatür ve bu kaynakların dışında dekoratif amaçlı bir adet köşe lambası kullanılmıştır. Mekân içi ışık kaynaklarının kontrolünü sağlamak için bir adet reflektör, bir adet yarım (1/2) difüzyon, bir adet full difüzyon kullanılmıştır. Mekân içerisinde kullanılan fresnel kaynaklar figürü fondan ayırmak ve alan derinliği oluşturmak için yerleştirilmiştir. Bar tarafına yerleştirilen iki kilovatlık fresnel kaynağın önüne full difüzyon yerleştirilmiştir. Çünkü iki kilovatlık kaynaklar doğrudan bardak ve şişelerin bulunduğu yani yansıması kuvvetli olan bir yüzeye yansıtıldığında ışık kaynağı kuvvetinden daha fazla bir etki yaratır. Bunu engellemek için kaynak önüne full difüzyon yerleştirilmiştir. Bu sayede yüzey üzerindeki yansıma kuvveti düşürülmüştür. Bu işlevinin dışında sahnede yer alan ikinci fresnel armatürle arasında kuvvet farklılığı oluşturarak mekân içerisinde ikinci bir alan derinliği yaratmıştır. İkinci fresnel kaynak, mekân içerisinde ikinci bir derinlik unsuru oluşturmak ve kadraj içerisinde ışık parçalanmaları yaratmak için yerleştirilmiştir. Üçüncü bir derinlik yaratmak ve figürü fondan ayırmak için görüntü yönetmeni duvarda asılı olan tabloyu dedolighting lamba yakarak aydınlatmıştır. Bu armatürün konumu ve yeri belli olmasın diye köşe lambasını tablonun sol tarafına yerleştirmiştir. Ele aldığımız üç armatürün kaynak konumlarının izleyici tarafından fark edilmemesi için kaynaklar oda aydınlatmasının yansıyacağı yüksek konumlara yerleştirilmiştir.

Sahnede figür üzerine yansıma yaparak kameraya izdüşüm oluşturan ışık kaynaklarından birincisi kameranın sağ tarafına konumlandırılmış ve anahtar ışık olarak kino filo tercih edilmiştir. İkincisi kameranın sol tarafından figüre dolgu ışığı oluşturmak ve anahtar ışığın oluşturmuş olduğu karanlık yüzeyleri aydınlatmak için kullanılan softboxdır. Anahtar ışık olarak kullanılan kino-flo bir reflektör yardımı ile figür üzerine yansıtılmış ancak bu durum figür üzerinde sert gölgelendirmeler oluşturmuştur. Bunun engellenebilmesi için yansıyan ışığın önüne bir ½ oranında difüzyon filtre yerleştirilmiştir. Dolgu ışık görevinde kullanılan softbox lambanın önünde herhangi bir engelleyici filtre kullanılmamıştır. Çünkü bu tür armatürler önceki bölümlerde anlattığımız gibi kendine has bir difüzyon bezine sahiptir. Figür üzerine yansıyan ışıkların yüksek kilovat değerine sahip olmamasının temel nedeni ise ışık

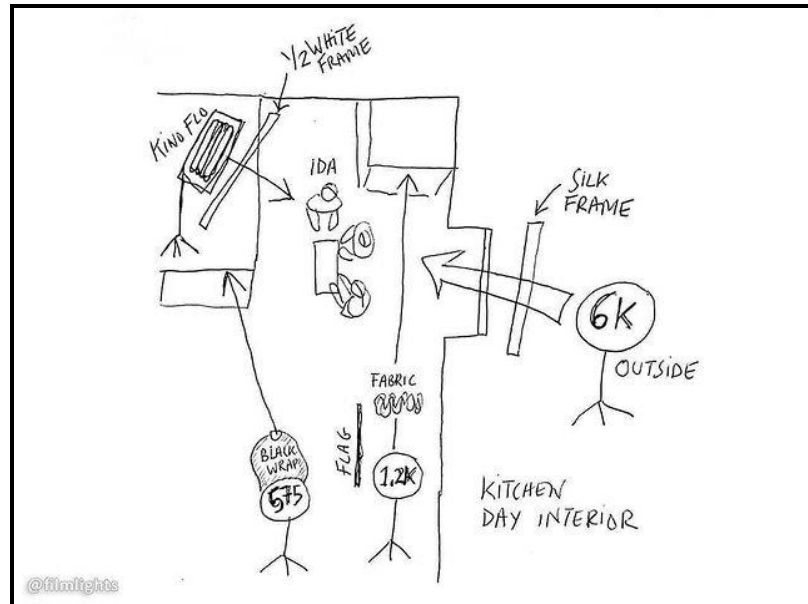
yansıması kuvvetli olan armatürlerin iç mekânda kontrolünün zor olmasıdır. Dolayısıyla görüntü yönetmeni, figür üzerine yansıma sağlayan lambaları düşük kuvvette ve önüne bir engelleyici konulmadan da yumuşak ışık yayabilen kaynaklardan tercih etmiştir.

Görsel 91. Ida Mutfak Sahnesi



Kaynak: (Pawlikowski, 2013).

Şekil 21. Ida Mutfak Sahnesi Aydınlatma Şeması



Kaynak: (İnt. Kay. 40).

Mekânın genel atmosferini oluşturmak için bu sahnede (Şekil 21). bir adet kino filo, bir adet 575, bir adet 1.2 kilovat gücünde lamba, bir adet 6000 kilovat gücünde ark lamba kullanılmıştır. Işığın kontrolü için bir adet butterfly, bir adet flag (zenci), bir adet 1/2 oranında difüzyon filtre kullanılmıştır.

Mekân içerisinde anahtar ışık görevini gerçekleştirmek için mekânın dışından içeriye yerleştirilen 6000 kilovat güce sahip ark lamba kullanılmıştır. Sahnede güçlü bir kaynağa yer verilmesinin birinci nedeni mekân içerisinde güçlü bir anahtar ışık etkisi oluşturmak, ikincisi nedeni ise güneşten öykünen ışığa yaklaşmak istenilmesidir. Güneş ışığının yetersiz geldiği durumlarda genellikle bu tür aydınlatma araçları kullanılır. Ancak bu kuvvete sahip armatürler güçlü ışık kaynakları oldukları için kullanıldığı alanlarda keskin bir yansıma oluşturur. Görüntü yönetmeni bu durumun önüne geçebilmek için kaynak önüne 4x4 büyüklüğünde butterfly bez kullanmıştır. Ancak butterfly kullanılması figür üzerinde keskin yansımaların tamamen önüne geçemez. Görüntü düzenleyicisi bu durumun da önüne geçebilmek için figürün sağ tarafında dolgu ışık görevini üstlenmesi için 120'lik bir adet kino-flo kullanmıştır. Kino-flo lamba, figüre anahtar ışıktan daha yakın olduğu için etkisi de anahtar ışıktan fazladır. Işığın dolgu işlevinde kalabilmesi için kino-flo lamba önüne bir adet (1/2) yarım difüzyon kullanılmıştır.

İç mekân aydınlatmalarında ışık armatürlerinin kullanım amaçlarından biri de mekân içerisindeki üçüncü boyutu oluşturmaktır. Üçüncü boyutun sağlanamadığı sahneler izleyici tarafından düz resimler olarak algılanır ve realistlik görüntüden uzaklaşır. Derinliksiz görseller oluşturmak istemeyen görüntü yönetmenleri bu (Şekil 21) sahnede olduğu gibi mekân içerisine derinlik kazandıran armatürler kullanırlar. Mekân içerisine yerleştirilmiş olan 575 lamba, kameranın sol tarafında yer alan tezgâhı aydınlatmak ve figürün mekân içerisindeki derinlik hissiyatını oluşturmak için armatürün kaynağını tezgâha yöneltmiştir. Kaynak çevresinde siyah bir bezle noktasal ışık oluşturup kaynaktan çıkan ışığı figür üzerine yansıtmamıştır. Mekân içerisinde konumlandırılan ikinci derinlik lambası ise camın yanında bulunan figürlerin sırt düzleminde kalan bulaşıkların bulunduğu yıkama alanını aydınlatmak için kullanılmıştır. Işık kaynağının sol tarafına flag (zenci) yerleştirilerek kaynaktan çıkan ışığın tezgâha ve figür üzerine yansıma yapmaması sağlanmıştır. İç mekânda fon

ışıkları genellikle düşük kuvvetli armatürlerden seçilir çünkü güçlü armatürler iç mekân içerisinde dağınık ve kontrolü güçtür. Sahnede ışık kuvveti yönünden iki güçlü fon armatürüne yer verilmesinin birinci nedeni dışarıda ve iç mekânda güçlü armatürlerin kullanılmasıdır. Kuvvet bakımından düşük armatürler yüksek ışık kuvveti yayan kaynakların yanında pek fazla etki göstermez çünkü kamera diyafram değeri yüksek ışık değeri yayan armatüre göre ayarlanır. Dolayısıyla bu sahnede ışık kuvveti yüksek armatürlerin seçilmesi mecburidir. İkinci neden ise birinci nedenle bağlantılı olarak ışık kuvveti yüksek noktasal aydınlatmalar oluşturmaktır.

Görsel 92. Yemek Salonu Sahnesi



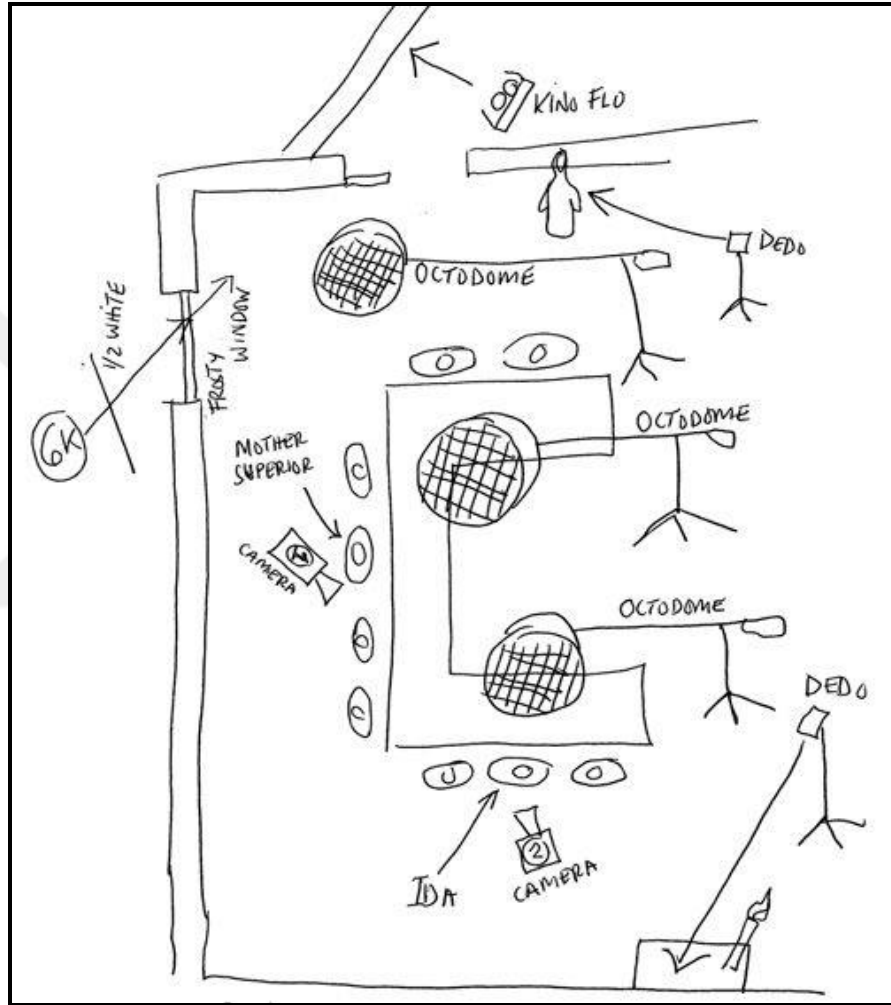
Kaynak: (İnt. Kay. 41).

Mekânın genel atmosferini oluşturmak için (Görsel 92) yemek salonu sahnesinde bir adet softbox, iki adet dedolighting, bir adet kino-flo floresan lamba, bir adet 600k kilovatlık ark lamba kullanılmıştır. Atmosferi oluşturan kaynakları kontrol etmek için bir adet reflektör, bir adet yarım difüzyon filtre, bir adet flag kullanılmıştır.

Mekân içerisinde dengeli ve eşit bir ışık dağılımı istiyorsak eğer ışık kaynakları mekân içerisine tepe noktalardan ayarlanmalıdır. Ayrıca tercih edilen ışık armatürleri kamerada yumuşak ışık yansıması oluşturan kaynaklardan tercih edilmelidir. Filmde

yer alan yemek salonu sahnesinde softbox aydınlatmalar bu amaca yönelik kullanılmıştır. Mekân içerisinde eşit ışık dağılımı sağlamak için kaynaklar arasındaki mesafe eşit ölçülerde kalmalı bunun yanı sıra armatür yükseklikleri birbirlerini dengelemelidir.

Şekil 22. Yemek Salonu Sahnesi Aydınlatma Şeması



Kaynak: (İnt. Kay. 42).

Mekân içerisinde derinlik oluşturmak için üç adet fon ışığı kullanılmıştır. Fon ışığı mekân içerisinde nesnenin konumunu belirginleştirmek ve nesneyi fondan ayırmak için kullanılır. İda'yı fondan ayırmak için (Şekil 22) görülmektedir ki figürün arkasındaki mum yerleştirilmiş masa dedolighting lamba ile aydınlatılmıştır. Mum ışığı ana kaynağa yardımcı olması için yerleştirilmiştir. Bu sayede izleyiciyle algısal bütünlük kurulmuştur. Mekân içerisinde ikinci fon ışığı ise İda'nın karşısında bulunan

İsa heykelinin aydınlatılmasında kullanılmıştır. Üçüncü ve son fon aydınlatılması mekân içerisine derinlik katmak için yemek salonundan başka bir odanın görüldüğü odanın aydınlatılmasıdır. Diğer odanın aydınlatılmasında ise mekân içi fon aydınlatmasına oranla daha kuvvetli bir ışık kaynağı kullanılmıştır. Çünkü iç mekânda kullanılan fon aydınlatmaları güçlü olsalardı iç mekânda dengesiz ışık dağılımına neden olacaktı. İç mekândan görülen odanın aydınlatılması için bir adet kino-flo kaynak ve bir adet reflektör yansıtıcı kullanılmıştır. Çünkü kino-filolar yumuşak ışık kaynaklarındandır. Ancak görüntü yönetmeni mevcut ışık kaynağını yumuşatmak ve oda içerisine yaymak için yansıtıcı da kullanmıştır.

İç mekânda kullanılan tüm lambaların izleyici tarafında belirli bir ışık kaynağına dayandırılmaları gerekmektedir. İzleyici mekân içerisinde bu ışık kaynağını tanımlayamazsa bir film izlediğini fark eder ve kendini filmde soyutlaştırır. İzleyici ile bağın kopmaması için görüntü yönetmeni mekân içerisindeki tüm ışıklara kaynaklık etmesi nedeniyle dış mekândan iç mekâna güneş ışığı efekti oluşturmak için 6000 kilovatlık güce sahip bir adet ark lamba yerleştirmiştir. Kaynak önüne yarım (1/2) difüzyon filtre yerleştirilmiş ve camın üçte birini kesmek amacıyla flag gibi bir ışık engelleyicisi yerleştirilmiştir. Bu sayede ışık mekân içerisindeki dengeli aydınlatmaya müdahil olmadan mekânın sol üst tarafını aydınlatmıştır.

3.2.2. *The Shape Of Water* (2017)

The Shape Of Water 2017 yılında gösterime giren Amerika yapımı Guillermo del Toro filmidir. 90. Akademi ödülleri'nde sinematografi dalında aday gösterilen film ödüle layık görülme de aydınlatması ile öne çıkan yapımlardan olmuştur. Sinema yazarları ve izleyiciler tarafından olumlu eleştiriler alan *The Shape Of Water* filmi aynı zamanda birçok ödüle layık⁴⁴ görülmüştür.

⁴⁴ 2018 Kadın Film Gazetecileri Birliği En İyi Yönetmen, 2018 Amerikan Film Enstitüsü Yılın En İyi On Film, 2018 Austin Film Eleştirmenleri Birliği En İyi Yönetmen, En İyi Özgün Müzik, Özel Onur Ödülü Ve En İyi 10 Film. 2018 Boston Film Eleştirmenleri Derneği En İyi Film, En İyi Yönetmen Ve En İyi Film Müziği. 2018 Eleştirmenlerin Seçimi Film Ödülleri, En İyi Yönetmen, En İyi Film, En İyi Sanat Yönetimi. En İyi Müzik, 2018 Dallas-Fort Worth Film Eleştirmenleri Derneği, En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Görüntü, En İyi Film Müziği. 2018 Altın Küre Ödülleri En İyi Yönetmen Ve En İyi Özgün Müzik. 2018 Hollywood Film Ödülleri Hollywood Kurgu Ödülü, 2018 Hollywood Music In Media Ödülleri En İyi Özgün Müzik – Fantastik/Korku/Bilim Kurgu, 2018 Houston Film Eleştirmenleri Topluluğu En İyi Kadın Oyuncu. En İyi Özgün Müzik Ve En İyi Film

3.2.2.1 Filmin Öyküsü

Film Soğuk Savaş Dönemi'nde yüksek güvenli Amerikan laboratuvarlarında temizlik personeli olarak çalışan Elisa'nın (Sally Hawkins) hikâyesini konu almaktadır. Kimsesiz bir çocuk olan Elisa bir nehrin kenarında konuşma engelli bir bebek olarak dünyaya gelmiştir. Fiziksel bir engelinin bulunması ve toplumsal statüsünden dolayı Elisa'nın hayatı güçlüklerle geçmektedir. Toplumsal şartların zor olduğu bir dönemde yaşayan Elisa'nın sosyal çevresinde iş arkadaşı Zelda (Ocativa Spencer) ve komşusu Giles (Richard Jenkis) vardır. Tek düze bir hayat hikâyesi olan karakterimizin hayatının evrildiği nokta çalıştığı laboratuvarda tanıştığı ve Afrika'dan getirilen insana benzeyen doğaüstü yaratıkla⁴⁵ tanışması ile değişmeye başlamıştır. Elisa'nın laboratuvarda işkence edilerek bilgi alınmaya çalışılan, doğaüstü yaratık ile iletişimi başta nôtür olsa da filmin ilerleyen sekanslarında doğaüstü yaratık ile farklı bir bağ kurarak duygusal bir boşalım yaşar. Elisa duygusal açıdan yakınlaştığı yaratığı özgürlüğüne kavuşturmak için laboratuvardan kaçırmaya karar verdikten sonra arkadaşları Zelda ve Giles ile bir plan yapar ve yaratığı kaçırlar. Elisa ve doğaüstü yaratık bir süre evde birlikte yaşadıktan sonra birbirlerine olan duygusal bağları artar. İlerleyen süreçte Elisa yaratığın gidecek olmasına çok üzülür ve onunla birlikte gitmeye karar verir. Doğaüstü yaratık suda yaşayabildiği için Elisa'nın da su içerisinde nefes alması gerekir. Doğaüstü yaratık bunun için özel güçlerini kullanarak Elisa'nın su içerisinde solunumunu yapmasını sağlar. Elisa ve canavar filmin sonunda sonsuza dek ayrılmamak üzere bağ kurarlar.

Afişi, 2018 Indiewire Eleştirmenleri Anketi En İyi Görüntü 4. Sırada, Los Angeles Film Eleştirmenleri Birliği En İyi Yönetmen, En İyi Kadın Oyuncu ve En İyi Görüntü, 2018 New York Online Film Eleştirmenleri En İyi Görüntü ve En İyi 10 Film. 2018 Çevrimiçi Film Eleştirmenleri Topluluğu En İyi Görüntü İkincilik, 2018 Palm Springs Uluslararası Film Festivali Vanguard Ödülü, 2018 San Diego Film Eleştirmenleri Topluluğu En İyi Yapım Tasarım, 2018 St. Louis Film Eleştirmenleri Birliği En İyi Film, Görüntü, Yönetmen, Senaryo, 2018 Venedik Film Festivali Altın Aslan, Future Film Festival Digital Ödülü, C. Smithers Foundation Ödülü – CICT-UNESCO ve Soundtrack Yıldız Ödülleri – En İyi Soundtrack 90. Akademi ödüllerinde En İyi Film, Yönetmen, Prodüksiyon Ve Film Müziği Ödüllerine Layık Görülmüştür.

⁴⁵ Yaratılmamış canlı varlık, mahlûk (TDK; 2021).

3.2.2.2. *The Shape Of Water* Filminin Aydınlatma Estetiği Çözümlemesi

Filmde aydınlatmanın genel biçimleri incelendiğinde görülmektedir ki birçok sanat akımının yansımaları vardır. Çünkü Amerikan sineması ticari temellere oturtulmuş ve üretilen ürünü satmaya yönelik bir sinema anlayışına sahiptir. Filmin görsel yönden zengin içerikler sunması ürünün satılmasını kolaylaştırır. Ayrıca Amerikan sineması belli bir izleyici kitlesine, belli bir statüye hitap etmesi yerine her tabakaya ulaşmayı hedefler. Film yapımcıları ve üreticileri bu nedenden kaynaklı filmlerinde birçok sanat akımının izini görmek ister. Sınırları belirli bir yapı içerisinde filmi değerlendirecek olursak; film aydınlatma rengi ile Fovizm'e benzerlik gösterse de Güney Barok ışığından ve Rönesans'ın yükselme dönemlerinden izler taşır. Renk sinemada ışıktan ayrı bir biçimsel araç olarak görülse de bu iki kavram birbirinden ayrı düşünülemez. Işık rengin varoluşunu ortaya çıkaran yegâne gerçekliktir. Çünkü ışık doku üzerinden kameraya yansıma sağlamadığında rengin varlığı oluşamaz. Görüntü yönetmeninin hangi ışık armatürünü hangi ışık şiddetinde ve hangi kelvin derecesinde kullanacağı plandaki rengin hangi derecede belirgin olacağını belirler.

Görsel 93. Strickland Laboratuvar Sahnesi **Görsel 94⁴⁶.** Köprü Kavşağı Kanvas



Kaynak: (Del Toro, 2017).

Kaynak: (İnt.Kay. 43).

Strickland laboratuvar sahnesinde (Görsel 93) oluşturulan atmosfer içerisinde iki ayrı renk geçişi sağlanmıştır. Kadrajın merkezinde yer alan karakterlerin ortasından hayali bir dikey çizginin olduğunu var sayarsak sağdaki karakterin fon ışığının mavi olduğu, soldaki karakterin fon ışığında ise beyaz ve sarı renklerin hâkim olduğu görülür. Köprü kavşağı kanvas (Görsel 94) tablosunda da aynı biçimsel özellikte ışık yansımaları gözlemlenir. Bu aydınlatma şekli karakterlerin film içerisindeki statü

⁴⁶ Andre derain "Charing Köprüsü Kavşağı" (81,7 x 100,7 cm) 1906, Museum of Modern Art, ABD

bağlamı ile ilişkilidir. *The Shape Of Water* filminde iki karşıt tabaka aynı plan içerisinde yer aldığında fon aydınlatması bu bağlama bağlı kalınarak yapılmıştır. Dolayısıyla *The Shape Of Water* filmde aydınlatmanın rengi fovizim sanat akımından etkilenmiştir.

The Shape Of Water filmi iki farklı resim sanatından izler taşır. Birincisi, Güney Barok ışığı ikincisi ise Rönesans'ın yükselme dönemine denk gelen ışık anlayışıdır. İki dönemin birbirlerinden keskin çizgilerle ayrılan yönleri olsa da ortak noktaları da vardır. Anahtar ışık Barok döneminde nesneyi fondan tamamen ayırarak derin kontrastlar oluşturan bir yapı kursa da Rönesans Dönemi'nde fondaki nesnenin de önemi vardır. *The Shape Of Water* filminde kamera önündeki nesnenin aydınlatması Barok dönem ışığı ile benzerlik kursa da fondaki nesnenin aydınlatması da Rönesans anlayışı ile şekillenmiştir. Bazı sahnelerde bir akımın belirgin aydınlatması kullanılsa da filmde kameranın sabit olduğu sahnelerde ışık bu iki sanat akımının etkisiyle oluşturulmuştur.

3.2.2.3 *The Shape Of Water* Filminin Göstergibilimsel Aydınlatma ve Sinematografi Çözümleesi

The Shape Of Water filminde aydınlatmanın göstergeleri karakterin toplum içerisindeki statüsüne bağlı tutulmuştur. Filmde iki statünün farklılığına dikkat çekilmektedir. Birincisi, üst tabaka olarak nitelendirdiğimiz zengin ve bürokratlar, ikincisi ise alt tabaka olarak ifade edilen işçi sınıfıdır. Bu iki ayrımın dışında kalan ve diğer statüdeki karakterler filmin biçimsel aydınlatması içerisinde farklı göstergeler taşıyan aydınlatma şekilleri ile gösterilmeye çalışılmıştır.

Görsel 95. Strickland Ofis Sahnesi



Görsel 96. Strickland Koridor Sahnesi



Kaynak: (Del Toro, 2017).

Tablo 9. . Strickland ofis ve Koridor Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Ofisinde görüşme yapan insan görseli (Görsel 95). Kaçan suçluları kovalayan insan görseli (Görsel 96).	İnsanlar, çalışma ofisi, takım elbise ve özen gösterilerek düzenlenmiş saç ve sakal tıraşı (Görsel 95). Oyucu kostümleri, erkek oyuncunu saç ve sakal tıraşı (Görsel 96).	Ofis de iletişim kuran insanlar (Görsel 95). Çalışanının söylemlerini dinleyen insan (Görsel 96).
Görsel 95, Görsel 96.	DÜZANLAM Kurmaca bir renkli bir filmde Çalışanlarını sorgulayan insan (Görsel 95). Aldığı çalışanının verdiği negatif haberleri dinleyen erkek oyuncu (Görsel 96).	YANANLAM Çağrışımlar: Otorite, statü ve güç (Görsel 95). Statü, güç, otorite, yalnızlık ve bölünmüşlük (Görsel 96).
AYDINLATMA VE SİNEMATOGRAFİ	Yanal aydınlatma (Görsel 95). Yanal aydınlatma (Görsel 96).	Üst tabakayı ve otoritenin temsili (Görsel 95,96).

Strickland, *The Shape Of Water* filminde üst tabakayı temsil eden ve laboratuvarında çalışan üst düzey bir yöneticidir. Üst bürokrat sınıfta yer alan karakterimizin filmdeki amacı Afrika kıyılarından getirdiği yaratığı inceleyerek devletin üst mercilerine iletmektir. Çıkar-sonuç ilişkisi içinde ilerleyen Strickland karakterinin bu sayede toplumsal tabaka içerisindeki konumunu yükseltmek en büyük gayesidir. Strickland karakterinin yer aldığı laboratuvar ve ofis sahnelerinde (Görsel 95,96) karakter üzerine yanal aydınlatma tekniği kullanılarak aydınlatma rengi siyah ve beyaz üzerine kurulmuştur. Yanal aydınlatma tekniği ile yönetmen karakterin bölünmüş hissiyatını izleyiciye aktarmaya çalışmıştır. Karakter üzerinde ve fonda siyah-beyaz rengin gösterilmesi otoriter gücü temsil etmektedir. Aydınlatma, bu renk yansımalarını destekleyecek biçimde figür üzerine diğer renk yansımalarını dâhil etmeyecek görsellikte düzenlenmiştir.

Görsel 97. Strickland Mutfak Sahnesi **Görsel 98.** Strickland Salon Sahnesi



Kaynak: (Del Toro, 2017).

Tablo 10. Strickland Ev Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Ev de ailesiyle zaman geçiren insan görseli. (Görsel 97). Televizyon izleyen anne ve baba görseli (Görsel 98).	Anne, baba, çocuklar, takım elbise ve evi salonu (Görsel 97). İnsanlar, oturma odası ve oyuncu kostümleri, jöle (Görsel 98).	Mutlu aile tablosu (Görsel 97). Televizyon izleyen anne ve baba (Görsel 98).
Görsel 97, Görsel 98.	DÜZANLAM Kurmaca bir filmde ailesiyle zaman geçiren insan (Görsel 97). Televizyon izleyen anne ve baba (Görsel 98).	YANANLAM Çağrışımlar: Otorite bağılılık ve huzursuzluk, (Görsel 97). Statü kaybı, hoşnutsuzluk ve karamsarlık (Görsel 81).
AYDINLATMA VE SİNEMATOGRAFİ	Yanal aydınlatma ve genel aydınlatmanın rengi (Görsel 97). Yanal aydınlatma ve genel aydınlatma rengi (Görsel 98).	Bulunduğu toplumsal statüden rahatsız ve karamsarlık içerisinde bulunan insan (Görsel 97). Statü ve bulunduğu mekândan rahatsız olan insan (Görsel 98).

Strickland karakterinin ev sahneleri dışında genel aydınlatması siyah ve beyaz renk bütünlüğü içerisinde görülür. Ancak ev sahnelerinde karakterimizin fon ışığı turuncu rengine yakındır. Turuncu renk film içerisinde psikolojik kaygıları ve karakterin içindeki duygu durumunu ifade etmektedir. Karakterin işten yeni geldiği ve

yemek yemeye hazırlandığı mutfak sahnesinde (Görsel 97) turuncu renk baskın olarak kullanılmıştır. Bu aydınlatma ile karakterin var olduğu toplumsal statüden rahatsızlık duyduğu belirgin bir biçimde anlatılmak istenmiştir. Guillermo del Toro ilerleyen sahnelerde aydınlatma ile kurduğu duygu durumunu daha iyi ifade edebilmek adına sözlü ifadelerden de yararlanmışır. Sahnenin devam eden planlarında Strickland'ın “En Büyük Amerika” cümlesini kurması anlatıyı destekleyen sözlü bir unsurdur. Strickland karakterinin ofis sahnelerinde gözlemlediğimiz (Görsel 95,96) yanak aydınlatma bu sahnede de görülmektedir. Böylelikle filmdeki sahnelerde karakterin hem iş hayatında hem de ev yaşantısında rahatsız olduğu ve psikolojik huzura eremediğini gösterilmeye çalışılmışır.

Strickland karakterinin film içerisinde sadece salon sahnesinde (Görsel 98.) renkli bir kostüm, renkli bir fon ışığı ve renkli bir genel atmosfer aydınlatması içinde olması figür üzerinde bölümlenmeler oluşturmayan pasif bir anahtar ışık altında görülmektedir. Yönetmen fon aydınlatmasında yeşil ışık tercih etmiştir. Çünkü filmsel evren içerisinde karakterin içsel bir huzur arayışında olduğunu göstermek istemiştir. Ayrıca eşinin Strickland'a yeşil renkte bir jöle getirmesi anlatıyı metaforik olarak destekleyen diğer bir unsurdur. Genel aydınlatmada (Görsel 97) olduğu gibi benzer atmosfer renklerinin kullanılması toplumsal konumu gösteren, anlatıyı destekleyen ikinci izlenimdir. Strickland'ın salon sahnesinin (Görsel 98) devam eden sekanslarında bulunduğu ortamı terk etmesi toplumsal statüsünden rahatsız olduğunun diğer bir göstergesidir.

Görsel 99. Elisa Ev Sahnesi



Görsel 100. Elisa Laboratuvar Sahnesi



Kaynak: (Del Toro, 2017).

Tablo 11. Elisa’nın Ev ve Laboratuvar Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Ayakkabı temizleyen insan görseli (Görsel 99). Laboratuvar da oturan insan görseli (Görsel 100).	Kadın, oyuncu kostümü ve oyuncunun yaşam alanı (Görsel 99). Kadın, su dolu havuz, oyuncunun çalışma alanı (Görsel 100).	Ayakkabı temizleyen kadın (Görsel 97). Laboratuvar da yemek yiyen kadın (Görsel 98).
Görsel 99, Görsel 100.	DÜZANLAM Kurmaca bir filmde işe gitmeden önce ayakkabılarını temizleyen kadın (Görsel 99). Kahvaltısını iş yerinden yapan temizlik görevlisi (Görsel 100).	YANANLAM Çağrışımlar: Toplumsal statü, mutluluk, huzur, sevinç, ezilen insan, kapitalizm, tüketim toplumu (Görsel 99,100).
AYDINLATMA VE SİNEMATOGRAFİ	Genel aydınlatma, mekânın genel aydınlatma rengi ve fon aydınlatması (Görsel 99,100).	Bulunduğu toplumsal statüsünü kabullenmiş mutlu ve huzurlu bir kadın (Görsel 99,100).

Elisa *The Shape Of Water* filminde işçi sınıfını temsil eden alt tabakadaki statüdedir. Filmde alt tabakadaki Elisa’nın amacı herkesin onu anlayabilmesi ve konuşma engelinden ötürü ‘ötekileştirilmiş insan’ durumundan kurtulmaktır. Filmin yönetmeni karakterin bu duygu ve düşüncelerini ifade etmek için ev sahnelerinde (Görsel 99) atmosfer ışığını sarı olarak belirlemiştir. Sarı atmosfer tabanlı yaratmış olduğu bu sahnelerde (Görsel 100) yer alan karakterlerin film içinde ötelendiğini ve dışlandığını gösterir. Karakterin yüzü üzerinde parçalı bir aydınlatma oluşturmayan anahtar ışık karakterin yaşadığı ortamda mutlu ve huzurlu olduğunu ifade etmektedir.

Elisa filmin ilerleyen sekanslarında çalıştığı laboratuvar da doğaüstü yaratıkla duygusal yakınlık kurar. Ev sahnelerinde genel atmosfer ışığı sarı olarak belirlenirken doğaüstü yaratıkla tanıştıktan sonra yönetmen Elisan’ın atmosfer ışığını mavi renge çevirmiştir. Çünkü doğaüstü yaratık ile Elisa arasında pozitif yönde bir iletişim gerçekleşecektir. Doğaüstü yaratıkla tanıştıktan sonra yer alan (Görsel 100) sahnede

atmosfer ışığının mavi olması karakterin duygusal huzura kavuşacağını ifade eder. Fonda sarı tonlarındaki derinlik aydınlatması (Görsel 100) kullanılmıştır. Elisa, doğaüstü yaratık ile aralarında duygusal bir bağ sağlandığında psikolojik değişimler yaşar.

Görsel 101. Elisa ve Doğaüstü Yaratığın Banyo Sahnesi 1 **Görsel 102.** Elisa ve Doğaüstü Yaratığın Banyo sahnesi 2



Kaynak: (Del Toro, 2017).

Tablo 12. Elisa ve Doğaüstü Yaratığın Banyo Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Suda yüzen kadın ve doğaüstü yaratık görseli (Görsel 101). Sarılan kadın ve doğaüstü yaratık görseli (Görsel 102).	Kadın, doğaüstü yaratık ve su dolu banyo (Görsel 101). Kadın, yaratık ve evin banyosu (Görsel 102).	Su dolu bir banyoda yüzen Kadın ve doğaüstü yaratık (Görsel 101). Banyoda birbirlerine sarılmış kadın ve doğaüstü yaratık (Görsel 102).
Görsel 101, Görsel 102.	DÜZANLAM Kurmaca bir filmde birbirlerine sarılarak sevgi gösteri buluna doğaüstü yaratık ve kadın (Görsel 101). Birbirlerine sarılan kadın ve doğaüstü yaratık (Görsel 102).	YANANLAM Çağrışımlar: Mutluk, heyecan, saf sevgi, hayali evren (Görsel 101). Mutluluk, sevgi ve reel dünya (Görsel 102).
AYDINLATMA VE SİNEMATOGRAFİ	Genel aydınlatma ve mekânın atmosfer rengi (Görsel 101,102).	Saf sevgi ve güzelliğin bulunduğu hayali evren de birbirlerine sevgi gösteren kadın ve doğaüstü yaratık

		(Görsel 101). Reel dünyada birbirlerine sarılmış kadın ve doğaüstü yaratık (Görsel 102).
--	--	---

Elisa ve doğaüstü yaratık arasındaki ilişki duygusal bir yakınlık noktasına geldiğinde mekânın atmosfer aydınlatması değişkenlik göstermiştir. Elisa'nın yaratıkla bağ kurduğu (Görsel 101) sahnede atmosfer aydınlatma rengi yeşil olarak belirlenmiştir. Yeşil renk doğaüstü (Görsel 101) sahnede karakterlerin sonu gelmeyecek bir birlikteliğini anlatır ve yaşanan duygu durumunun reel dünyaya ait olmadığını ifade eder. Elisa ve doğaüstü yaratığın banyo sahnesinde (Görsel 102) reel dünyada olduklarını güçlendirmek için atmosfer ışığıyla gün efekti oluşturulmak istenmiştir.

Görsel 103. Zelda Asansör Sahnesi



Görsel 104. Giles Bayo sahnesi



Kaynak: (Del Toro, 2017).

Tablo 13. Zelda'nın Asansör ve Gilesin Banyo Sahnelerinin Göstergibilimsel Analizi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Asansörde bekleyen insanlar görseli. (Görsel 103). Banyoda oturan adam ve doğaüstü yaratık görseli (Görsel 104).	Ten rengi farklı insanlar, işyeri asansörü ve oyuncu kostümleri (Görsel 103). Adam ve doğaüstü yaratık ve evin banyosu, su dolu küvet (Görsel 104).	Asansörde bekleyen insanlar (Görsel 103). İletişim kuran adam ve doğaüstü yaratık (Görsel 104).
Görsel 103, Görsel 104.	DÜZANLAM Kurmaca bir filmde çalıştıkları iş alanlarına giden işçi	YANANLAM Çağrışımlar: Statü, toplumsa baskı, eşitlik,

	kadınlar (Görsel 103). İşaret dili ile iletişim kuran adam ve doğaüstü yaratık (Görsel 104).	kapitalizm, ötekileştirme (Görsel 103). Eşitlik, sevgi ve reel dünya (Görsel 104).
AYDINLATMA VE SİNEMATOGRAFI	Genel aydınlatma ve mekânın aydınlatma rengi (Görsel 103,104).	Toplumsal statüsünü kabullenmiş ancak üst takaya yükselmek isteyen insanlar (Görsel 103). Kurmacadan uzak gerçek dünya içerisinde birbirlerine eşit gözle bakan adam ve doğaüstü yaratık (Görsel 104).

The Shape Of Water filminin yan karakterleri film evreni içerisinde toplumsal statüye paralel olarak karakterlerin atmosfer aydınlatması uygulanmıştır. Filmde siyahi vatandaşların çılgınlığı durumunda olan Elisa'nın arkadaşı Zelda, filmin başından sonuna kadar sarı atmosfer aydınlatması ile resmedilmiştir. Elisa'nın kapı komşusu Giles eski bıraktığı işine geri dönmek için uğraşır ancak ne kadar uğraşsa da eski işine dönemez. Giles'imn iş hayatında umudunu tamamen yitirdiği sahnelerde atmosfer ışığı sarıya yaklaşmıştır. Giles'in eski işine geri dönmeye çalıştığı sahnelerde ise atmosfer ışığı Elisa ve yaratığın banyo sahnesindekine (Görsel 102) benzer şekilde reel ışığın hâkim olduğu aydınlatmalar tercih edilmiştir. Eski işine dönmekten vazgeçtikten sonra yer alan (Görsel 104) sahnede atmosfer sarıdır ancak pencereden doğal gün ışığı yansımaktadır. Aydınlatma şekli ile karakterin sosyal tabakası kabullenilmiş ve eski işinden sahip olduğu statünün sadece ufak bir yansıma olduğu ifade edilmiştir.

Görsel 105. Doktor Ev Sahnesi**Görsel 106.** Doktor Otel Sahnesi

Kaynak: (Del Toro, 2017).

Tablo 14. Dr. Mr. Robert'in Ev ve Otel Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Gülen insan görseli. (Görsel 105). İletişim kuran insan görseli (Görsel 106).	İnsan, oyuncu kostümümü (Görsel 105). İnsanlar, toplantıların yapıldığı mekân ve oyuncu kostümleri (Görsel 106).	Gülen insan (Görsel 105). İletişim kuran insanlar (Görsel 106).
Görsel 105, Görsel 106.	DÜZANLAM Kurmaca bir filmde iletişim verilen cevaba gülen adam (Görsel 105). Üstleri ile görüşme yapan adam (Görsel 106).	YANANLAM Çağrışımlar: Statü, bölünmüşlük, ideoloji ve iktidar (Görsel 105). Otorite ve statü, mevki (Görsel 106).
AYDINLATMA VE SİNEMATOGRAFİ	Yanal aydınlatma (Görsel 105). Özel ve yanal aydınlatma (Görsel 106).	Aldığı karalarla bulunduğu statüye ve üstlerine tepki gösteren adam (Görsel 105). Reel dünyanın içerisinde karanlık fikirler üreten otoriter güce sahip insanlar (Görsel 106).

Filmde doğaüstü yaratık üzerinden incelemelerde bulunan Dr. Mr. Robert laboratuvarında üst düzey yetkilere sahip Rus ajanıdır. Görevini yaptığı sahnelerde Richard'ta olduğu gibi gölgeli bir aydınlatma tercih edilmiştir. Doktorun atmosfer aydınlatması filmin ilerleyen sekanslarında değişikliğe uğrar. Değişimi etkileyen en

önemli faktör laboratuvar yöneticilerinin yarattığı öldürme kararı almasıdır. Doktor yarattığın ölmemesi için hem laboratuvar yöneticilerine hem de mensup olduğu topluluğa karşı çıkar fakat bu karşı çıkış bir çözüm yolu getirmez. Tesadüfen öğrenmiş olduğu Elisa'nın yarattığı kaçırma planına dâhil olarak Elisa'ya yardım eder. Bağlı olduğu Rus ajan topluluğu ile görüşme yaptığı (Görsel 105) sahnede ışık tek kaynaktan figür üzerine yansıtılmış ve bu da figür üzerinde derin zıt bir aydınlatma ortaya çıkarmıştır. Doktorun doğaüstü yaratıkla ilgili ne yapacağı konusunda karar aşamasında olduğu bu sahnede karakterin bölünmüşlük hissiyatını yansıtmak için gölgeli bir aydınlatma tercih edilmiştir. Doktorun bundan önceki sahnelerinde aydınlatma sadece statüsünü belirginleştiren bir konumdadır. Ancak doktorun fikir değişikliği sonrasında ise Rus ajan ekibi ile görüştüğü (Görsel 106) sahnede aydınlatma rengi alt sınıfı işaret etmek için sarımtırak renge çevrilmiştir.

3.2.2.4. *The Shape Of Water* Filminin Aydınlatma Tasarım Çözümlemesi

The Shape Of Water (2017) filminde genel atmosferi oluşturabilmek için iç ve dış aydınlatmada farklı aydınlatma şekilleri kullanılmıştır. Konu ve anlatıyı desteklemek için yer verilen ışık kaynaklarının kullanımları ve amaçları şu şekildedir.

Görsel 107. Elisa Otobüs Sahnesi

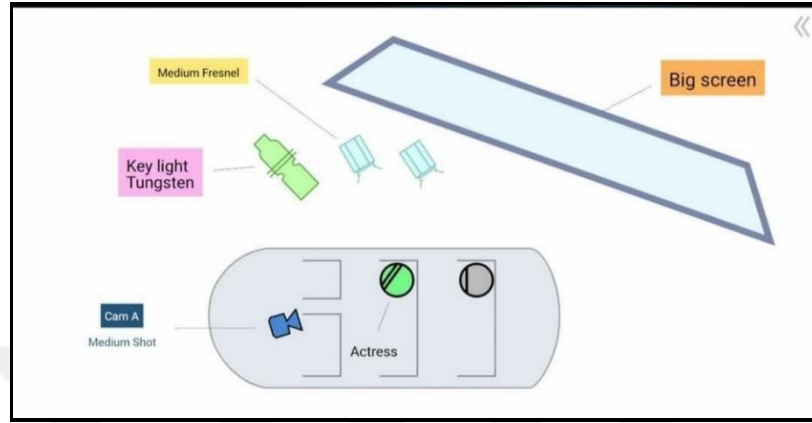


Kaynak: (Del Toro, 2017).

Mekan içerisinde dört adet ışık kaynağı kullanılmıştır. Bunlar iki adet 1200 kilowatt ışık gücüne sahip 5500 kelvin derecesindeki daylighting armatürler, bir tanesi 3200 kelvin derecesine sahip far 64 ışık kaynağı, bir adet görüntü aktarılabilen görüntü

paneli kullanılmıştır. Elisa'nın otobüs sahnesinde (Görsel 107) kullanılan aydınlatma araçlarının mekan içerisindeki konumlandırılması (Şekil 23) gibidir.

Şekil 23. Elisa Otobüs Sahnesi Aydınlatma Şeması



Kaynak: (İnt. Kay. 45).

Aydınlatma tasarımında kullanılan ekipmanların işlevleri şu şekildedir: Kameranın bakış açısına yerleştirilen ve içerisinde görüntü aktarılabilen görüntü paneli set maliyetini düşürmek ve ekstra ışık armatürü kullanmamak amacı ile konumlandırılmıştır. Çekim mekanının doğal ortamlar olmadığı durumlarda görüntü yönetmeni mekan içerisinde görüntü panelleri kullanabilir. Bu sayede sahne istenilen tarihte ve istenilen zaman dilimi içerisinde çekilir. Bu gibi görüntü araçlarının kullanılmaması durumlarında film ekibi ilk olarak doğru mekanı bulmalı daha sonrasında mekanın istenilen ışık yansımalarını beklemelidir. Bu iki durumun da sağlanamadığı varsayılırsa görüntü yönetmeni sahneyi aydınlatmak için mekan içerisinde karartma yöntemine başvuracak veya mekanın güneş ışığı almadığı bir zaman diliminde yapay aydınlatma yöntemleri ile sahneyi tamamlayacaktır.

Dış mekandan iç mekana yansıma oluşturan orta kuveetteki iki adet 5500 kelvin dercesine sahip iki fresnel camlı 1200 kilowattlık armatür kullanılmıştır. Çünkü görüntü yönetmeni her iki nesneye de eşit kuvette ışık yansımak istemiştir. İsteddiği ışık yayılımını tek ışık kaynağından sağlamak isterse armatürü daha geri bir konuma yerleştirmelidir. Fakat o durumda ışık daha yaygın ve daha yumuşak olan figürden kameraya yansır. Bu iki durumun oluşmaması için her iki figüre aynı kuvvetlerde ışık kaynağı tercih etmiştir. Kaynaklar 1200 kilowattlık güce sahiptir çünkü 1200 kilowattlık

üstü lambalar kullanıldığında ilk olarak figür üzerine düşen ışık miktarı artacak ve fonda yer alan görüntü panelinde görüntü kaybı yaşanacaktır. Daha düşük kuvvette armatür kullanmamıştır çünkü görüntü panelinden yansıyan ışık armatürden yansıyan ışığın önüne geçecektir.

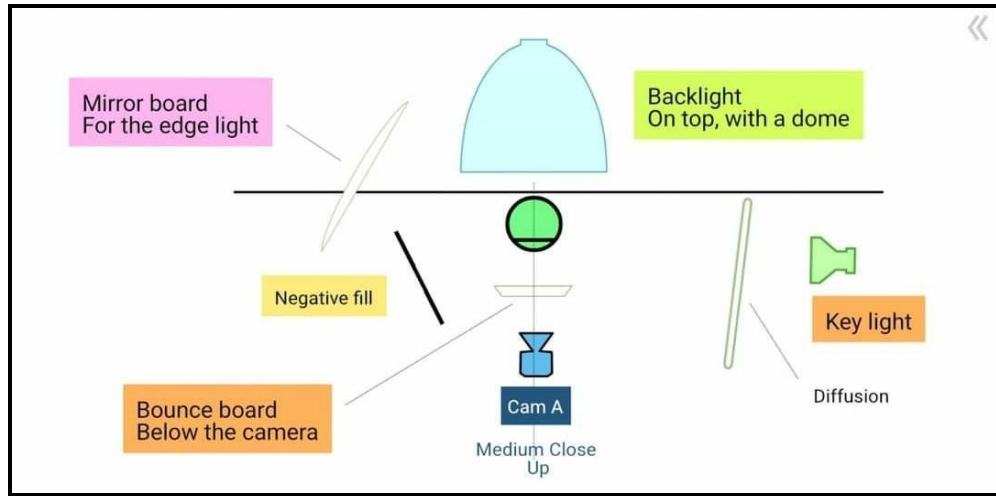
Dış mekandan iç mekana yansıyan üçüncü kaynak ise 1000 kilowatlık güce sahip olan 3200 kelvin derecesine sahip far 64 ışık kaynağıdır. Farklı bir kelvin derecesine sahip bir başka armatür kullanılmasının amacı 5500 kelvin derecesine sahip gün ışığı lambalarından ay ışığı efekti almaktır. Far 64 lambayı tercih etmesinin iki nedeni var: birincisi figür üzerinde noktasal bir aydınlatma oluşturmak, ikincisi de diğer 3200 kelvin derecesine sahip armatürlerin 1200 kilowatlık armatürlerin yanında yetersiz olmaları.

Görsel 108. Richard Ofis Sahnesi



Kaynak: (Del Toro, 2017).

Şekil 24. Richard Ofis Sahnesi Aydınlatma Şeması



Kaynak: (İnt. Kay. 46).

Mekânın atmosferini oluşturabilmek için iç mekânda iki adet ışık kaynağı, iki adet ışık engelleyici filtre, bir adet ışık yansıtıcı ayna kullanılmıştır. Işık kaynaklarının, yansıtıcıların ve engelleyicilerin sahne içerisindeki konumlandırması yukarıda gösterildiği gibidir. (Şekil 24)

Aydınlatma tasarımında kullanılan cihazların işlevleri şöyledir: Figürün sağ tarafına yerleştirilen 5500 Kelvin derecesine sahip 575 daylighting ışık armatürü anahtar ışık görevindedir. Işık kaynağı önüne difüzyon filtre kullanılarak anahtar ışığın sert yansıması ortadan kaldırılmıştır. Figürü fondan ayırmak için kullanılan 5500K derecesine sahip yumuşak aydınlatma araçlarından biri olan softbox kutusu geri ışığı görevindedir. Elektrikli bir ışık kaynağının dışında sahnede üçüncü bir ışık kaynağı olarak ayna kullanılmıştır. Oyuncunun sol çaprazına yerleştirilen ayna, figüre üçüncü boyut kazandırmak ve figür üzerinde keskin bir ışık yansıması oluşturmak için kullanılmıştır.

Karakterin yüzünde karanlık bir nokta oluşturmak için ise figürün sol tarafına bir adet zenci (flag) yerleştirilmiştir. Oyuncunun sol arka çaprazına yerleştirilen flag, aynayı yüzde elli oranında bölümlenmiştir çünkü oyuncunun yüzüne aynadan kaynaklı bir ışık yansıması istenmemiştir. Mekân içerisinde dekoratif nitelikli ışık kaynakları kullanılmıştır. Bunlar oyuncunun arka düzleminde bulunan duvar lambalarıdır. Aydınlatmanın reel bir nitelik kazanması için bu ve buna benzer dekoratif ışık

konumlandırılmalı yapılmaktadır. Ancak bu noktada dikkat edilmesi gereken unsur sahne içerisinde genel atmosferi oluşturan ışık kaynakları dekoratif ışıklar ile benzer ışık yönlerine sahip olmalıdır.

Görsel 109. Elisa ve Zelda Otopark Sahnesi **Şekil 25.** Elisa ve Zelda Otopark Sahnesi Aydınlatma Tasarımı



Kaynak: (Del Toro, 2017).

Görsel 110. Richard Koridor Sahnesi **Şekil 26.** Richard Koridor Sahnesi Aydınlatma Tasarımı



Kaynak: (Del Toro, 2017).

Aksiyon içeren ve kameranın hareketli olduğu sahnelerde sahne aydınlatma tasarımı genel olarak tepeden veya yürür pozisyonda kullanılan, yük olarak hafif aydınlatma malzemeleri ile yapılmaktadır. *The Shape Of Water* filminde de birden fazla aksiyon içeren ve birbirine bağlı sahneler vardır. Temsili olarak ele aldığımız Elisa ve Zelda'nın otopark sahnesi (Görsel 109) Richard'ın koridor sahnesi (Görsel 110) ışık kaynaklarının konumlandırılması açısından önemli bir yere sahiptir. Tepeden yapılan aydınlatmalarda dikkat edilmesi gereken en önemli faktör konumlandırılan ışıkların mekân içerisine eşit dağıtılmasıdır. Işık konumlandırılmasının doğru yapılmadığı durumlarda kamera ışık sıçramalarına uğrayacaktır. Genel aydınlatma içerisinde yakın planlarda parçalı bir aydınlatmaya gidilmek istenirse eğer ışık asistanları ışık kesici malzeme ile sahne içerisine müdahil olabilir. Bunun dışında

aksiyon planlaması yapılan sahnede oyuncunun duracağı nokta belirlenmeli ve o noktaya yansıma yapan lamba istenilen düzeyde kesilmelidir.

Elisa ve Zelda'nın otopark sahnesinde aydınlatma tasarımı tepeden yapılmıştır. Atmosfer aydınlatmasını ortaya çıkarabilmesi için birden çok 5500K dercesine sahip ışık kaynağı kullanılmıştır. Sahne (Görsel 109) oluşturulduktan sonra kamera 3500K ayarlanmıştır. Oyuncunun durduğu nokta belirlenerek ışık kaynağının önüne ışık engelleyici bir kesici kullanılmıştır. Böylelikle karakterin yüzünde parçalı aydınlatma oluşmuştur. Richard'ın koridor sahnesinde (Görsel 110) genel aydınlatma kino-flo ışık kaynakları ile oluşturulmuştur. Kino-flo ışık kaynakları yumuşak kaynaklardır. Armatür kelvin derecesi ampulleri değiştirilerek değişiklik sağlanabilir. Dolayısıyla bu sahnede kelvin derecesi 3500K derecesine sahip olan kino-flo lambaları kullanılmıştır. Işık kaynakları birbirlerine eşit mesafelerde yerleştirilerek dengeli bir aydınlatma tasarımı oluşturulmuştur. Ayrıca bu sayede aksiyon sahnelerinde ışık boşluklarından geçerken oyuncu üzerinde kararma-açılma ışık efekti oluşturulmuştur.

3.2.3. *Blade Runner 2049* (2017)

Blade Runner 2049, 2017 yılında gösterime giren Amerika yapımı Denis Villeneuve filmidir. 90. Akademi ödülleri'nde sinematografi dalında en iyi film ödülüne layık görülmesi de aydınlatması ile öne çıkan yapımlardan olmuştur. Sinema yazarları ve izleyiciler tarafından olumlu eleştiriler alan *Blade Runner 2049* filmi aynı zamanda birçok ödüle layık⁴⁷ görülmüştür.

3.2.3.1 Filmin Öyküsü

Blade Runner 2049 filminde dünya dışında çalışmalar yapan Wallace şirketinin insanüstü biyo-mühendislik ürünü olan insan kopyaları üzerinden bir evren oluşturulmuştur. Serinin ilk filminde üretilmiş replikalardan dolayı toplumsal huzurun bozulmasıyla Tyrell şirketi kapatılmıştır. Devam niteliği taşıyan *Blade Runner 2049* da Tyrell şirketinin yerini ikinci filmde Wallace şirketi almıştır. Wallace şirketi ilk

⁴⁷ 90. Akademi ödülleri En İyi Görüntü Yönetimi ve En İyi Görsel Efekt Oscar'ı, 2018 Satellite Ödülleri En İyi Görüntü Yönetimi Ödülü, 2018 BAFTA En İyi Özel Görsel Efeck Ödülü. 2018 BAFTA En İyi Görüntü Yönetimi Ödülü, 2018 Amerikan Görüntü Yönetmenleri Derneği En İyi Görüntü Yönetimi Ödülü, 2018 Satellite En İyi Görüntü Yönetimi Ödülü, ABD Ulusal Film Eleştirmenleri Derneği En İyi Görüntü Yönetimi Ödülü, 2018 Film Eleştirmenleri En İyi Görüntü Yönetimi Ödülü.

ortaya çıktığı yıllarda toplumda yaşanan kıtlık problemine çözüm bulmuş ve halkın gözünde güvenilirlik sağlamıştır. Güçlenen Wallace şirketi Tyrell şirketinin fabrikalarını tekrar açarak yeni modellerle insan kopyası üretmeye tekrar başlamıştır. Wallace şirketi yeni üretimlerle birlikte eski üretimlerin toplum içerisinde dolaşmasını istemez. Bunun için Blade Runner olarak isimlendirilen eski modelleri avlayan insan örneklerini üretirler. Filmin başrolünde K (Ryan Gosling) avcı görevinde bulunan bir insan prototipidir. Rutin bir görev sırasında eski insan kopyasının kemik kalıntılarını bulur. Bu eski kalıntıları polis merkezine getirerek incelemelerde bulunan ajan K incelemeler sırasında bulmuş olduğu cesedin çocuk doğurmuş bir anneye ait olduğunu öğrenir. Doğan çocuğun kim olduğunu ve bir insan kopyasının nasıl çocuk doğurabildiğini öğrenebilmek için araştırmalara başlar. Görev yapmış olduğu polis amirliği doğan çocuğun bulunup imha edilmesini talep ederken Wallace şirketi ise çocuğun bulunarak üzerinde klinik çalışmalar yapılmasını ister. Rutin ve sıkıcı bir hayata sahip ve toplum tarafından istenmeyen bir iş yapan avcı K'in bu olayla hayat akışı yeni bir sıçrama noktasına doğru değişir. İkilemde kalan K Çocuğu bulmak için araştırma yapmaya başlar. Birtakım araştırmalar yaptıktan sonra bu çocuğun kendi olabilme ihtimali ortaya çıkar ancak doğan çocuk K değildir. İlk adım olarak eski arşiv bilgilerini araştırır ve daha sonra çocuğun babasını (Rick Deckard) bulan K edindiği bilgileri birleştirerek çocuğu bulur. Eski bir Blade Runner olan Rick daha önce hiç görmemiş olduğu çocuğunu K sayesinde bulur.

3.2.3.2. *Blade Runner 2049* Filminin Aydınlatma Estetiği Çözümlemesi

Filmin aydınlatma estetiği ile sanat akımları arasında bağ kurulduğunda görülmektedir ki *Blade Runner 2049* filmi bazı sahneleriyle gelecekçilik akımına öykünme sağlarken bazı sahneleri ile de Barok dönem ışığına yönelmiştir.

Görsel 111. K'nin Arşiv Sahnesi

Kaynak: (Villeneuve, 2017).

Görsel 112⁴⁸. Kentsel Uçuş

Kaynak: (Tullio Crali (İnt. Kay.44).

Fütürist gözlem, algısal gerçeklikte yer alan reel gözlemi öteleyerek reele ilişkin yeni gözlemler ortaya çıkarmıştır. Gözlemi oluştururken klasik bağlamda kalan görüntüyü anın gerçek zamanından uzaklaştırarak görsel anlamda daha da ilerici bir tavır benimsenmiştir. Yani gerçek zaman içerisinde yer alan yapı, mekânı içerisinde bulunduğu dönemden daha ileri bir döneme atfederek mekânın yeniden inşasını oluşturmuştur. Etkenler bağlamında biçim şekli değişikliğe uğramıştır. Atmosferi çevreleyen bütüncül ışıklar kullanılmasının yanı sıra filmsel mekânı gelecekçi niteliği arttıran biçimlere bürünmüştür. Blande Runner 2049 filminin ışığı da sahne ve planları fütürist bir niteliğe taşıdığı için görüntü estetiği gelecekçi bir gözlem oluşturmaktadır.

K arşiv araştırması yaptığı (Görsel 111) sahnede genel atmosfer aydınlatma rengi tek bir renk üzerinden sağlanmıştır. Tek kaynaktan sahne üzerine yayılan ışık mekân içerisinde alan derinliğini arttırmıştır. Tek bir perspektiften görselleştirilen alanın üçgen ve prizmatik şekli ışık aracılığı ile sağlanmıştır. K'nin arşiv sahnesindeki ışık anlayışı ile Tullio Crali'nin Kentsel Uçuş tablosunda (Görsel 112) var olan fütürist çerçeve benzer özellikler gösterdiği için *Blade Runner 2049* filmi fütürist akımın görsel ifadesinden öykünme sağlamıştır diyebiliriz.

3.2.3.3. *Blade Runner 2049* Filminin Gösterbilimsel Aydınlatma ve Sinematografi Çözümlemesi

Blade Runner 2049 filminde aydınlatma göstergeleri incelendiğinde iki farklı etken üzerine odaklanılmıştır. Birincisi, filmde yer alan mekânların atmosfer

⁴⁸ Tullio Crali Urban "Ketsel Uçuş" (11 x 17) 1935, Clark Art Institute, ABD

aydınlatması ile ilişkilendirilirken ikincisi ise karakterin tasarlanmış gerçeklik içerisinde varlığının hangi gerçeklik boyutuna dayandığını bilmektir.

Blade Runner 2049 filminde karakterler iki ayrım içerisinde varlığını oluşturmaktadır. Karakterlerin varlığının film evreni içerisinde gerçekliği ifade edebilmek için birbirleri arasında farklı aydınlatmalar kullanılmıştır. Karakterin varlığı film evreninde gerçek hissiyatını oluşturacak ve izlenimci tarafından bir muğlaklık oluşturmayacaktır. Sahnelerde atmosfer açık bir şekilde ifade edilirken karakter üzerinde herhangi bir gölgelendirme yapılmamıştır. Karakter varlığının reel hayatta replika olup olmadığı durumu; izlenimcinin karar veremediği sahnelerde atmosfer aydınlatması kapalı tercih edilip, figürün üzerinden kameraya herhangi bir yansıma sağlanmamış ve figür karanlıkta bırakılmıştır.

Görsel 113. Niander Wallace Ofis Sahnesi **Görsel 114.** Dr. Ana Stelline Ofis Sahnesi



Kaynak: (Villeneuve, 2017).

Tablo 15. Niander Wallace Ofis Sahnesi ve Dr. Ana Stelline Ofis Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Siluet kadın görseli (Görsel 113). Ormanda fotoğraf çeken kadın görseli (Görsel 114).	Kadın, siluet görüntü, çalışma ofisi (Görsel 113). Kadın, ormanlık	Karanlık bir iç mekân da çalışan kadın (Görsel 113). İş yerinde

	alan, oyuncu kostümü hayal tasarım malzemesi (Görsel 114).	çalışan kadın (Görsel 114).
Görsel 113, Görsel 114.	DÜZANLAM Kurmaca bir filmde çalışmak için ofisinden bulunan siluet kadın (Görsel 113). Ormanda kopya insanlar için hayal tasarlayan kadın (Görsel 114).	YANANLAM Çağrışımlar: Statü, otorite, belirsizlik, hayali dünya, (Görsel 113). Reel kimlik, mutluluk, huzur ve statü (Görsel 114).
AYDINLATMA VE SİNEMATOGRAFİ	Genel aydınlatma atmosfer aydınlatma rengi (Görsel 113,114).	Hayali evrendeki varlığı sahte olan ve üst tabakanın temsili (Görsel 113). Hayali evrendeki varlığı gerçek insanın temsili (Görsel 114).

Niander Wallace, Wallace şirketinin sahibidir. Kusursuz insan kopyaları üreterek güçlenmek ister. Wallace'nin bu (Görsel 113) sahnesinde seyirci karakterin insan mı replika mı olduğunu anlayamaz. Sahnenin devam eden planlarında kamera oyuncuya yaklaşarak karakterin insan kopyası mı insan mı olduğunu anlaması için seyirciyi yönlendirmektedir. *Blade Runner 2049* filminde filme yeni giren karakterlerin aydınlatması (Görsel 113) gibi ifade edilmiştir. Bu sayede izleyicinin sahne ile olan ilgisini koparmadan merak unsuru oluşturulmuştur. İlginin ve anlamın kuvvetlenmesi için sahnenin aydınlıkta kalan alanı sarı renk ile aydınlatılmıştır.

Dr. Ana Stelline insan kopyalarına anılar oluşturmak için bir Wallace şirketinde çalışmaktadır. Stelline aynı zamanda iki farklı replikadan üremiş doğurganlık özelliğine sahip tek insandır. Seyircinin karakteri ilk gözlemlendiği bu sahnede (Görsel 114) atmosfer rengi reel gözleme en yakın biçimde aydınlatılmıştır. Seyirci izleniminde ve karakter özelinde gölgelendirme oluşturulmayarak seyircinin karakteri algılamasında herhangi bir muğlaklık bırakılmamıştır. *Blade Runner 2049* filminde reel kimliğe sahip bütün karakterlerin aydınlatılması (Görsel 114) olduğu gibi görselleştirilmiştir.

Görsel 115. Wallace Şirketi Koridor ve Ofis Sahneleri**Kaynak:** (Villeneuve, 2017).**Tablo 16.** Wallace Şirketi Koridor ve Ofis Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Merdivenden inen kadın ve erkek ve Ofiste çalışan insan görseli (Görsel 115).	Kadın ve erkek oyuncu kostümleri Wallace şirketi örnek insan prototipleri (Görsel 115).	insan prototip arasından merdivenden inen kadın ve erkek oyuncu ve çalışan kadın (Görsel 115).
Görsel 115.	DÜZANLAM Kurmaca bir filmde Wallace şirketinde inceleme yapan bir polis memuru ve şirket yöneticisinin merdivenlerden inışı ve Wallace şirketinde çalışan kadın şirket yöneticisi (Görsel 115).	YANANLAM Çağrışımlar: Statü, otorite ve hayali dünya (Görsel 115).
AYDINLATMA VE SİNEMATOGRAFİ	Genel aydınlatma ve atmosfer aydınlatma rengi (Görsel 115).	Hayali evrendeki varlı sahte olan insanlar ve üst tabakanın temsili (Görsel 115).

Blade Runner 2049 filmi atmosfer aydınlatmasının farklı toplumsal grupları anlatması için teknolojinin hâkim olduğu ilerici insan yaşam alanlarının nasıl

gözlemlendiği ve mekânlar arasında aydınlatmada nasıl farklılaşmaya gidildiği önemlidir. Filmsel evren içerisinde birkaç farklı atmosfer aydınlatması benimsenmiştir. Üst tabakayı ifade etmek ve gelecekteki yönetici grubunun hayatını sürdürdüğü mekânlar için biçimsel yapı içerisinde sarı aydınlatma tabanlı renk tercih edilmiştir. *Blade Runner 2049* filminde Wallace şirketinde geçen sahnelerde (Görsel 115) sarı atmosfer tabanlı aydınlatma üst tabakayı örneklendirir. Orta tabakada yer alan Wallace şirketinin kontrolünde olan memur sınıfını işaret etmek ve gelecekteki memur sınıfının yaşamının nasıl olacağını belirtmek için atmosfer aydınlatması gri olarak belirlenmiştir. Polis merkezinde çalışan K'nin ev ve ofis sahnelerinde (Görsel 116) gri atmosfer aydınlatması bu sahne için uygun bir örnektir.

Görsel 116. K'nin Ev ve Ofis Sahneleri



Kaynak: (Villeneuve, 2017).

Tablo 17. K'nin Ev ve Ofis Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Ofiste çalışan insan ve evde zaman geçiren insan görseli (Görsel 116).	K'nin ev ve ofis ortamı, üst düzey polis memuru kadın, oyuncu kostümleri, iç mekânın ısınmasını sağlayan ısıtıcılar (Görsel 116).	K'nin yaşam ve çalışma alanı (Görsel 116).
Görsel 116.	DÜZANLAM Kurmaca bir filmde işyerinde şirket yöneticisi ile iletişim kuran adam ve evde zaman geçiren insan (Görsel 116).	YANANLAM Çağrışımlar: Statü, otorite, kapitalizm ve toplumsal tabaka (Görsel 116).
AYDINLATMA VE SİNEMATOGRAFİ	Genel aydınlatma ve atmosfer aydınlatma rengi (Görsel 116).	Hayali evrendeki varlı sahte olan ve orta tabaka temsil eden insanlar (Görsel 116).

--	--	--

Kurgusal evren içerisinde alt tabaka insan replikalarının yaşadığı toplumdan reel bir sistemi ve mekanizmayı ifade etmesi için ay ışığı aydınlatması kullanmıştır. K'nin eve dönüşü ve bir restoranda yemek yediği sahnelerde (Görsel 117) alt tabakayı ifade eden mavi tabanlı atmosfer aydınlatması bu örneklerdendir. *Blade Runner 2049* filminde üst, orta ve alt tabakaya dâhil olmayıp toplum tarafından ötelenen ve toplumun yapmadığı işleri yapan bir insan grubu vardır. Bu insanlar şehrin dışında hurdalıkları ayıklayarak ve hurdalıktan çıkan elektronik eşyaları Wallace şirketine satarak geçimini sağlarlar. Filmde reel gün ışığına benzeyen atmosfer aydınlatması ötelenen insan topluluklarının bulunduğu sahnelerde (Görsel 118) kullanılmıştır.

Görsel 117. K'nin Ev Dönüş ve Restoran Sahneleri



Kaynak: (Villeneuve, 2017).

Tablo 18. K'nin Ev Dönüş ve Restoran Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Yolda yürüyen ve yemek yiyen insan görseli (Görsel 117).	Şehir sokakları, şehirde kullanılan teknoloji ve erkek ve kadın karakterlerin kostümleri ve karakterlerin çalışma alanları (Görsel 117).	İnsanların yaşam ve çalışma alanları (Görsel 117).
Görsel 117.	DÜZANLAM Kurmaca bir filmde Evine dönen insan ve kadınlarla yürüttüğü bir soruşturma için iletişim kuran insan (Görsel 117).	YANANLAM Çağrışımlar: Statü ve toplumsal tabaka (Görsel 117).

AYDINLATMA VE SİNEMATOGRAFİ	Genel aydınlatma ve mekânın atmosfer aydınlatma rengi (Görsel 117).	Hayali evrendeki varlı sahte olan ve alt tabakayı temsil eden insanlar (Görsel 117).
--	---	--

Görsel 118. K'nin Doğan Çocuk İçin Araştırma Yaptığı Sahneler



Kaynak: (Villeneuve, 2017).

Tablo 19. K'nin Doğan Çocuk İçin Araştırma Yaptığı Sahnelerinin Göstergebilimsel Analizi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Evrakları inceleyen ve toplum önünde konuşma yapan insan görseli (Görsel 118).	Çalışma ofisi, insanların yaşam alanları, oyuncuların kostümleri (Görsel 118).	İnsanların yaşam ve çalışma alanları (Görsel 118).
Görsel 118.	DÜZANLAM Kurmaca bir filmde K ile evrakları inceleyen çalışma ofisinden sorumlu adam. İnsanlarla iletişim kurmaya çalışan K ve ona tepki gösteren insanlar (Görsel 118).	YANANLAM Çağrışımlar: Statü ve toplumsal tabaka ve ötekileştirme (Görsel 118).
AYDINLATMA VE SİNEMATOGRAFİ	Genel aydınlatma ve atmosfer aydınlatma rengi (Görsel 118).	Hayali evrendeki varlığı sahte olan toplumdan ötelenmiş insanların temsili (Görsel 118).

Görsel 119. Sapper Morton Ölüm Sahnesi



Kaynak: (Villeneuve, 2017).

Tablo 20. Sapper Morton Ölüm Sahnesinin Göstergebilimsel Analizi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
İletişim kuran insan görseli (Görsel 119).	Oyuncunu yaşam alanı, kostümü (Görsel 119).	İletişim kuran adam (Görsel 119).
Görsel 119.	DÜZANLAM Kurmaca bir filmde polis memuru K tarafından sorgulayan adam (Görsel 119) .	YANANLAM Çağrışımlar: Statü ve toplumsal tabaka (Görsel 119).
AYDINLATMA VE SİNEMATOGRAFİ	Fon aydınlatması ve atmosfer aydınlatma rengi rengi (Görsel 119)	Hayali evrendeki varlığı eskiden üst tabakayı temsil eden insanların temsili (Görsel 119).

Blade Runner 2049 filminde bazı sahnelerde karakterin fon aydınlatmasında veya Wallace şirketi dışında kalan bazı mekânlarda atmosfer aydınlatması sarı tonlardadır (Görsel 119.'te) olduğu gibi. K eski Tyrell şirketinde askeri personel olarak çalışan Sapper Morton'u öldürmeye gittiğinde karakterin fon aydınlatması sarı olarak görülür. Bu sarı fon aydınlatması da karakterin Tyrell şirketi döneminde üst tabakayı temsil ettiğinin göstergesi durumundadır.

Görsel 120. Rick Deckard Ev Sahnesi



Kaynak: (Villeneuve, 2017).

Filmsel evrende özellikle bazı sahnelerde atmosfer aydınlatmasındaki sarı renk bütün sahneye hâkimdir. Bulduğu izleri araştıran K bu izler sonucunda çocuğun babasına ulaşır. Çocuğun babası (Rick Deckard) önceden Tyrell şirketinde çalışan eski bir Blade Runner'dır. Rick Deckard, Tyrell şirketi battıktan sonra yerine geçen Wallace şirketiyle göç etmemiş ve Tyrell şirketinin ana binasında kendisi için yeni bir yaşam kurmuştur. Rick Deckard'ın bulunduğu sahnelerin atmosfer aydınlatması eski şirketindeki statüsünden dolayı sarıdır.

3.2.3.4. Blade Runner 2049 Filminin Aydınlatma Tasarım Çözümlemesi

Blade Runner 2049 (2017) filminde genel atmosferi oluşturabilmek için iç ve dış ışıklandırmada farklı aydınlatma şekilleri kullanılmıştır. Konu ve anlatıyı desteklemek için yer verilen ışık kaynaklarının kullanımları ve amaçları şu şekildedir.

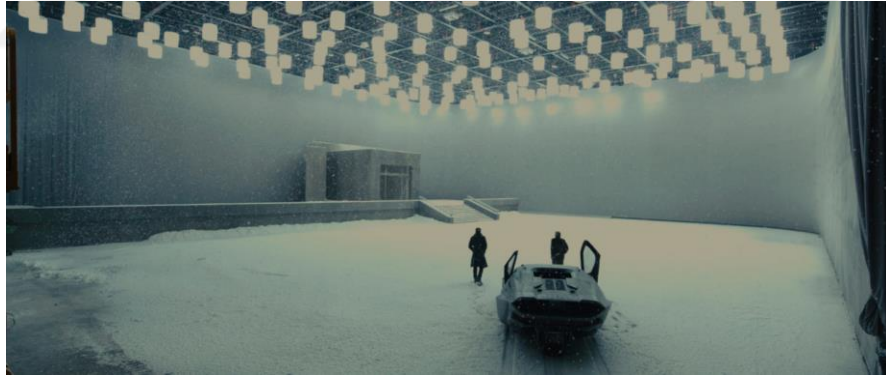
K ve Richard'ın anı tasarım merkezine geliş sahnesinde (Görsel 122) dış mekânı aydınlatmak için yüz adetten fazla uzay lambası kullanılmıştır. Armatür başına 1000 kilovatlık ışık enerjisi elde dildiği düşünülürse sahne geneline yansıma sağlayan kilovat miktarı 150.000 kilovattır. Kelvin derecesi 5500K olarak belirlenen ışık kaynakları birbirlerine eşit uzaklıklarda mekân içerisine dağıtılmıştır. Uzay lambalarına benzeyen ve tavandan aydınlatma yapılan sahnelerde dikkat edilmesi gereken en önemli unsur ise iç mekânda ve mekânı çevreleyen fonun eşit ışık kuvvetiyle kameraya yansımasıdır. Fiziksel erişim zor olduğundan ışık kaynaklarını kontrol etmek için sahne dışında bir adet ışık masası kullanılmıştır. Işık kaynaklarının kuvvetinde değişiklik yapılması durumunda veya kapatılması durumunda kontrol ışık masası ile sağlanmıştır.

Görsel 121. K ve Richard'ın Anı Tasarım Merkezine Gelişi



Kaynak: (Villeneuve, 2017).

Şekil 27. K ve Richard'ın Anı Tasarım Merkezine Gelişi Aydınlatma Tasarımı



Kaynak: (İnt. Kay. 47)

Dış mekânda çekime uygun şart ve aydınlatma koşulları sağlanamadığı durumlarda çekimler stüdyolarda gerçekleştirilir ya da dış mekân stüdyo haline getirilir. Bu sayede çekim için oluşturacak şartların beklenmesi gerekmez. Stüdyo içerisinde dengeli bir aydınlatma oluşturabilmek için stüdyolarda en çok kullanılan ışık kaynağı uzay lambalarıdır. K ve Richard'ın anı tasarım merkezine geliş sahnesinin aydınlatma tasarımı (Şekil 27) uzay lambaları ile sağlanmıştır. Uzay lambası veya uzay lambasına benzeyen ışık kaynaklarının maliyeti düşüktür. Ancak set ortamının

stüdyoda veya dış mekânda olması filmin maliyetini artıran ana unsurdur. Bu maliyetin artmasının ikinci bir nedeni ise stüdyo çekimi ile yapılan planların bilgisayar başında yeniden işlenmesidir. Yapılan işlemler sonucu çekim anında fark edilmeyen istenmeyen ışık yansımaları engellenir. Bu da set aydınlatma araçlarında maliyetin artmasının ikinci nedenidir.

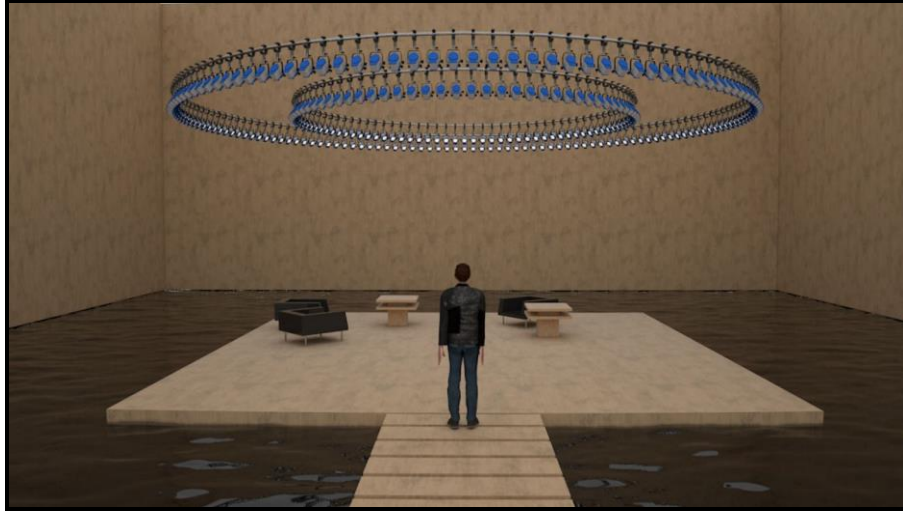
Görsel 122. Wallace Şirketi Su Altı Ofisi Sahneleri



Kaynak: (Villeneuve, 2017).

Wallace şirketi su altı ofis sahnelerinde (Görsel 123) tavana asılmış şekilde yaklaşık olarak üç yüz adet bin kilovatlık güce sahip 5500K derecesinde daylight ışık kaynağı kullanılmıştır. İki katmanlı dairesel bir platform sayesinde tavana konumlandırılmışlardır. Işığın kontrolünü sağlamak için iç ve dış daire aralarına flag bez çekilmiştir. Fiziksel erişim zor olduğundan ışık kaynaklarını kontrol etmek için sahne dışında bir adet ışık masası kullanılmıştır. Işık kaynaklarının kuvvetinde değişiklik yapmak istenirse veya kapatılmak istenirse kontrol ışık masası ile sağlanır. Işık kaynaklarına eğer yön verilmek veya filtre takılmak istenirse dairesel platform aşağı indirilerek kaynağın yönü değiştirilir veya filtre takılabilir.

Şekil 28. Wallace Şirketi Su Altı Ofisi Aydınlatma Tasarımı



Kaynak: (İnt. Kay. 48).

Yönetmen tasarlamış olduğu kurgusal evreni reel mekânlarda bulamadığı durumlarda tasarlamış olduğu bu evreni film stüdyolarına taşır. Ancak stüdyolarda inşa edilmesi gereken mekân ve figürün sahne içerisindeki yerleştirileceği konum, kameranın bakış açısı ve aydınlatma şeması hesaplanarak önceden planlanmış olması gerekmektedir. Wallace şirketinin su altı ofisinde gerçekleştirilen sahnelerde (Görsel 123) görülmektedir ki her planda birbirinden farklı aydınlatma şekilleri uygulanmıştır. Film öncesinde oluşturulan Wallace şirketi su altı ofis aydınlatma tasarımı (Şekil 28) plan değişikliği sırasında hangi ışık kaynaklarının kapatılacağı veya hangi ışık kaynaklarının açılması gerektiği durumları önceden hesaplanmıştır. Aydınlatma tasarımının dairesel olması ve tavandan yapılması kameranın hareket alanını genişletirken, mekân içerisindeki ışık ayağı kirliliğinden kurtulmuştur. Dairesel platform üzerine yerleştirilen bütün ışık kaynakları birbirine denk olarak seçilmiştir. Çünkü platform üzerindeki ışık kuvvetinin orantısızlığı çekim sırasında kontrolü zorlaştırır.

Görsel 123. K'nin Richard'ı Arama Sahnesi



Kaynak: (Villeneuve, 2017).

K'nin Richard'ı arama sahnesinde (Görsel 124) dış mekânı aydınlatmak için yüz adetten fazla uzay lambası kullanılmıştır. Armatür başına 1000 kilovatlık ışık enerjisi elde edildiği düşünülürse sahne geneline yansıma sağlayan kilovat miktarı 150.000 kilovattır. Kelvin derecesi 3500K olarak belirlenen ışık kaynakları birbirlerine eşit uzaklıklarda mekân içerisine dağıtılmıştır Fiziksel erişim zor olduğundan ışık kaynaklarının kontrol etmek için sahne dışında bir adet ışık masası kullanılmıştır. Işık kaynaklarının kuvvetinde değişiklik yapmak istenirse veya kapatılmak istenirse kontrol ışık masası üzerinden yapılır.

Şekil 29. K'nin Richard'ı Arama Sahnesi Aydınlatma Tasarımı



Kaynak: (İnt. Kay. 49).

Yumuşak ışık kaynakları olarak da bilinen uzay lambaları stüdyo içerisinde en çok kullanılan aydınlatma araçlarıdır. Ampulleri pahalı olmadıkları için set maliyetini düşürürler. Bununla birlikte yumuşak ışık sağlayan uzay lambaları kontrolü de zor olan aydınlatma araçlarıdır. Görüntü yönetmeni bu sahnede (Şekil 29) uzay lambaları yerine rengi düzenlenmiş floresan lambalar da kullanabilir. Ancak kullanmamasının iki nedeni vardır. Birincisi, set maliyetini artıracaktır çünkü rengi düzenlenmiş floresanlar uzay lambalarına oranla daha az ışık yayılımı sağlar dolayısıyla tavana asılan lamba sayısı da artar böylece set maliyeti artar. İkincisi, Floresan lambalar uzay lambalarına göre daha iyi aydınlatma araçlarıdır.

SONUÇ

Erken dönem sanat hareketlerinden modern eğilimlere dönüşüm süreci içerisinde sanatçının sosyal tabakadaki konumu, fikri bakış açısı ve biçimsel ifade şekli değişikliğe uğramıştır. Sanatsal çalışmaların yapı taşı olarak vurgulanan ‘ışık’ ögesinin değişimlerden nasıl etkilendiği çeşitli perspektiflerden anlatılmıştır. Işık ögesinin yaşadığı bu dönüşüm üretimde bulunan sanatçının yaşamış olduğu sosyo-kültürel ortama, yaşam tarzına, coğrafi konuma ve ekonomisine göre değişkenlik göstermiştir. Sinema sanatı ile ortak düşünceye sahip olan resim ve diğer plastik sanatlar biçimde köklü değişimlere uğramıştır. Bu çalışmada söz konusu olan biçim değişiklikleri ışık ögesine bağlı tutmuştur. Çünkü ışık ögesi bu değişimlerden içerik, ifade ve malzeme yönünden etkilenen bir biçim aracıdır.

Erken dönem sanat eğilimlerinden itibaren ışık ögesi ile ilgili ilkel dönemde ışığın biçimsel aktarımlarda yer bulamamasına ilişkin pek fazla söylenecek söz yoktur. Ancak ilkel dönemde sanatçının figür karşısındaki salt yorumları her ne kadar basit geometrik yorumlar içermiş olsa da ışık ögesinin gelişimi için önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü insanoğlu figür karşısında duyarlı bir yaklaşım sergilemiştir. Işık ögesi bu evreden sonra Mısır sanatında da görüldüğü gibi bir otorite çerçevesinde gelişmiş ve estetiğini otoriteye bağlı tutmuştur. Ancak toplumla olan bağıni koparmamıştır. Mısır sanatında ışık, ilkel sanata göre gelişmiş ve değerli bir forma girmiştir. Dönem sanatçıları estetik bakış açılarında sınırlılıkla karşılaşsalar da gelişim göstermişlerdir. Işık ilkel döneme göre estetik ifadede sınırlılık çerçevesinde bir değişim gösterse de sanatçının ışığa bakış açısında farklılaşma oluşmuştur. Mısır sanatı, ışığı fiziksel bakış açısından çıkartıp manevi bir kimlik kazandıran kutsallıkla estetiğine dâhil etmiştir. Bu da sanatçının ürününde fiziksel ışığı ilk olarak sanatsal bir anlatı amacı güden araç olarak gördüğünü gösterir.

Yunan uygarlığının coğrafi konumundan dolayı toplumsal huzuru yüksektir. Sanat ve sanatçının bireyselleşme düşüncesi ve bu düşüncenin Yunan sanatında etkisini göstermesi diğer dönemlerde ortaya çıkacak olan tutumları da etkileyecektir. Yunan sanatında ışık biçimsel kullanımda estetiğini kısıtlı oranda bir uç noktaya taşımış ancak belirgin biçimsel tavırlar takınamamıştır. Düşünce yapısı Mısır sanatından farklı olarak ışığı manevi anlatı yapı içerisinde çıkartıp kişi bağlamında

oluşan değer yargılarına büründürmüştür. Işık olgusunun Yunan sanatıyla birlikte gelişim göstermesi sanatın öyküsü için önemli bir adımdır. Yunan düşünce yapısından etkilenen diğer önemli uygarlıklar Roma ve Bizans'tır. Bir sanat ürünü ortaya çıkaran sanatçılar ise bu gelişimlere kayıtsız kalmayarak biçimlerinde yeni arayışlar içerisine girmişlerdir. Gotik dönemde figürün mekân içerisindeki hacmini fark edip perspektifi keşfederken Rönesans döneminde sadece figürle ilgilenmeyip fondaki nesnelerle de ilgilenmişlerdir. Bakış açılarını etkileyen en büyük unsur ise ışık ögesidir.

Doğal gözlemlerle Rönesans döneminde çoğu biçimsel özelliğini tamamlayan ışık ögesi barok, neo-klasisizm ve romantizm dönemlerinde farklı bakış açıları ile ışık ögesine farklı biçimsel nitelikler kazandırmıştır. Empresyonizm dönemi ile birlikte ışık, üretim içerisinde en çok nitelik kazanan bir kimliğe bürünmüştür. Empresyonizm sanat hareketinden önce yer alan bütün sanatsal üretimlerde ışık konuya kurban edilen biçim aracıken; empresyonizmle birlikte ışık ögesi en önemli biçim aracına dönüşmüştür.

Işık ögesinin değişimini etkileyen iki ana unsur vardır. Birincisi, modern sanat hareketlerinin başlaması ile değişen fikrî hareketler ilerleyen dönemlerde karşılaşacağımız sanat akımlarının izlenimini etkilemiştir. Empresyonizm döneminde obje olarak nitelendirilen fikrî kavrayış izlenimcilik döneminde bir geçiş gösterse de modern sanatla birlikte sanatçının sübjektif bakış açısına yöneldiği gözlemlenir. Modern sanat akımlarıyla evrimleşen ışık biçimsel kapsamda dışavurumculuk, fovizm gibi öncü akımlar ortaya çıkarmıştır. İkincisi ise izlenimcilik akımı ile yakın dönemlerde ortaya çıkan kamera teknolojisinin ortaya çıkışıdır. Endüstriyel bir üretim olan kamera teknolojisinin varoluşunu gerçekleştirmesi için gerekli en temel gerçeklik olan fiziksel ışığa gereksinim duyar. Fiziksel ışığın kameraya yansımadağı bir ortamda herhangi bir görsel üründen söz edilemez. Dolayısıyla kayda alınan tüm filmlerde ışık ögesinin kullanılması kaçınılmazdır.

Sinema tarihinin ilk yıllarından 1898'lere dek ışık ögesi resim sanatında görüldüğü gibi ilkel dönemini yaşamıştır. Belirli bir yönetmen tarafından kayda alınmayan sinema ürünlerinin gayesi mekân içerisindeki figürün varlığını ortaya çıkarmaktır. Işık ögesinin biçimsel bir nitelik olarak kayda alınmasının en büyük nedeni ise fiziksel ışığın kontrol edilememesidir. Bu nedenden dolayı ışık ögesi 1912

yıllarına kadar biçimsel yönden ifadesiz aydınlatmalarla filmlerde yer almıştır. 1900'lü yılların ilk çeyreğinde ortaya çıkan kömürlü ark lambalar fiziksel ışığın film içerisinde biçimsel içerik oluşturarak ürünün anlam kazanmasını sağlayan en önemli araçtır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, sinema sanatının kontrol altına aldığı ışık ögesini biçimsel aktarımında farklı değer ve niteliklerde bir bilgi havuzu oluşturmuştur. İlk olarak ışık ögesi kamera tarafından algılanışında kelvin, ışığın yoğunluğu gibi belirli kalıplara bağlı tutmuştur. Daha sonrasında ise kamera gözlemlenen ışık ögesini niteliği bağlamında değerlendirerek belirli doku, hareket gibi şartlara önem vermiştir. İzleyiciye biçimsel içerik yönünden görsel bir hafıza bütünlüğü oluşturmak için resim sanatında da kullanılan aydınlatma yöntemlerini sanatı içerisine dâhil etmiş ve etkin bir şekilde kullanmıştır. Dramatik bir durum belirteci oluşturmak için figür karşısında aydınlatma araçlarını farklı noktalara yerleştirerek ulaşmak istediği duygulanımı yaratmıştır. Mekân içerisindeki figürün reel ortam ile ilişkisini sağlamak için ise belli yöntemler belirleyerek aydınlatma araçlarına çeşitli konumlar sağlanmıştır. Figür karşısında üreticinin bakış açısını genişletmek için ve mekân içerisinde farklı aydınlatma şekilleri oluşturmak için birden çok aydınlatma ekipmanı üreterek filmsel evrenin düşünce dinamiklerini genişletmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde incelenen filmler göz önüne alındığında, ışık ögesinin filmsel evren içerisinde hem teknik hem de dramatik öğeler açısından sinema sanatında farklı değer ve yargılara yaklaştığı görülür. Bu filmlerde ele alınan ışık ögesi teknik anlamda avant-garde sinemada daha minimal düzeyde tutulurken ana akım sinemada ürünü pazarlamak için sinema teknolojinin ışığın malzeme olanaklarını kullanmıştır. Çalışmada elde edilen bulgular göz önüne alındığında bu durumun iki nedeni vardır. Birincisi, avant-garde sinemanın ürünü pazarlamak ve sinemanın belirli biçim kurallarına sığınmak gibi gayesi yoktur. İkinci, ana akım sinemanın birçok seyirci kitlesine ulaşma arzusudur. Dolayısıyla ana akım sinema endüstrisinin üretmiş olduğu tüm araçları kullanarak seçkin avant-garde sinema izleyicisini bünyesinde toplamaya çalışmıştır. Çalışmada örneklem olarak belirlenen Akademi ödüllerinde ödül alan veya aday gösterilen filmlerin tercih edilmesinin nedeni ana akım sinemada kimlik bilincini önemseyen yapımlar arasında yer almalarıdır.

Akademi ödülllerinde aday gösterilen ve ödüle layık görülen üç film analiz edildiğinde aydınlatma estetiği açısından dönem sanatları ile görsel bir ilişki içerisinde oldukları görülmektedir. Resim sanatında ortaya çıkan neo-klasizm ve romantizm akımları, *Ida* filminin de anahtar ışığın konumlandırılması ve aydınlatmanın figüre karşı olan bakış açısı yönünden benzerlik oluşturur. *The Shape of Water* filminde görsel çerçeveyi ikiye bölerek farklı pastoral aydınlatma ile fovizm akımıyla benzerlik kurarken, *Blade Runner 2049* filminde ise algısal gerçeklikte yer alan reel gözlemi öteleyerek, reele ilişkin yeni gözlemler ortaya çıkarmak için gelecekçi aydınlatma biçimi benimsemiştir. Filmler göstergebilimsel açıdan analiz edildiğinde farklı göstergelere bağlı tutularak inşa edildiği görülür. *Ida* filminde etkin bir unsur olan ve figür üzerine yansıma sağlayan anahtar ışık karakteri kamera kadrajında kimi zaman ötelemiş, kimi zaman ise baskıcı otoriter dini güce bağlı tutmuştur. *The Shape of Water* filminde aydınlatma, karakterin toplumsal statüsü ve psikolojisi ile şekillenmiştir. *Blade Runner 2049* filminde ise izleyici filmsel evren içerisindeki karakterin kimlik çözümlemesinde karmaşa yaşaması için gölgeli bir aydınlatma tercihinde bulunulmuştur. Görülmektedir ki Akademi ödülllerinde ödül alan veya aday gösterilen filmler görüntü estetiği ve göstergebilimsel olarak farklı biçimsel anlatılara bürünmüştür. Filmler arasında farklılığı oluşturan etken ise sinema filmlerinde aydınlatma teknolojilerinin kullanımı ve bu malzemelerin yerleştirilmesidir.

Sinema endüstrisinde kayda alınan filmler farklı ekonomik koşullarla perdeye aktarılmaktadır. Ancak filmin bütçesinin fazla olması kayda alınan filmin aydınlatma açısından biçimsel bir anlatıya sahip olduğunu göstermez. Filmin bütçesinin az olması da yönetmenin ışık ögesine biçimsel ifadesinde yer vereceği anlamına gelmez. Biçimsel bir dil olarak ışık ögesine filmde yer verilmesinin tek şartı yönetmenin aydınlatmayı bir biçim aracı olarak görmesinden geçmektedir. Filmin bütçesi yönetmenin tasarlamış olduğu evreni etkilerken filmde kullanılan aydınlatmanın niteliğini ve çeşitliliğini de belirler.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ele aldığımız *Ida* film, diğer iki filme oranla daha düşük bütçeli⁴⁹ ve diğer filmlere göre popüler sinema anlayışından uzak bir tavır

⁴⁹ Üçüncü bölümde incelenen filmlerin bütçesi ve künyesi ekler bölümünde yer almaktadır.

takınmıştır. Akademi ödülleriinde sinematografi dalında aday gösterilen *Ida* filminde yer verilen aydınlatma araçları daha minimal düzeyde tutulmuştur. Aydınlatma araçları mekân içerisindeki alan derinliğini sağlamak ve reel ortamdaki insan gözlemine yaklaşmak için kaynak güçleri ve konumlarını belirlemiştir. Alan derinliğini oluşturmak için dedolighting ve iki binlik daylightig armatür kullanmıştır. Mekânın genel aydınlatmasında ise softbox kullanılmıştır. Öykünme sağladığı güneş ışığı ise 6000 kilovatlık daylighting armatürlerle sağlamıştır. Görülmektedir ki *Ida* filminde sinema endüstrisinin en temel aydınlatma araçlarına yer verilerek biçimsel bir dil oluşturulmuştur.

The Shape of Water filmi Akademi ödülleriinde sinematografi dalında aday gösterilen, ana akım sinema anlayışını benimseyen ve diğer iki filme oranla orta bütçeli yapımıdır. Filmde, *Ida* filmine oranla gelişmiş teknolojik aydınlatma araçlarına yer verilmiştir. Elisa'nın otobüs sahnesinde (Görsel 107) yer verilen görüntü paneli bunun bir göstergesidir. Ayrıca iç mekânda birçok aydınlatma teknolojisinin bulunmasından dolayı yönetmenin daha geniş kadrârlara ve hareketli çekimlere yer vermesi bu durumu destekleyen ikincil bir örnektir. Aydınlatma araçları mekân içerisindeki pastoral aydınlatmayı desteklemek için sahne özelinde belirli konumlara filtre edilerek yerleştirilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde analiz edilen Akademi ödülleriinde en iyi sinematografi ödülüne layık görülen *Blade Runner 2049* filmi diğer iki filme oranla en yüksek bütçeye sahip popüler sinema anlayışına sahip filmidir. Film evrenini tamamen hayali mekânlar oluşturduğundan dolayı filmin çoğu sahnesi stüdyolarda çekilmiştir. Aydınlatma araçlarına bakıldığında genel maliyet bakımından ucuz olan uzay lambaları tercih edilmiştir. Filmin stüdyolarının geniş olması ve sahnenin tamamının aydınlatılması gerekliliğinden dolayı birçok uzay lambası tercih edilmesine rağmen aydınlatmanın araç maliyetini artırmıştır. Ayrıca Wallace şirketi su altı ofisi sahnelerinin (Görsel 123) aydınlatması yapılırken yaklaşık olarak 300 adet binlik daylight armatüre yer verilmesi filmde kullanılan aydınlatma araçlarının maliyetinin yüksek olduğunun ikincil bir göstergesidir. *Blade Runner 2049* filmi diğer iki film ile karşılaştırıldığında görülmektedir ki filmsel evrende reel mekânlardan

uzaklaşıldığında mekân içerisinde o kadar çok aydınlatma araçlarına ihtiyaç duyulmuştur.

Sonuç olarak analiz edilen bilgiler niteliğinde sinematografik bir anlatı aracı olarak film biçiminde yer verilen ışık ögesi film evrenin oluşmasında önemli bir biçim aracıdır. Aydınlatma malzemeleri ise film evrenin oluşmasında önemli teknik araçlardır. Tasarlanan evren ister popüler kültür ürünü olsun isterse deneysel sinemayı temsil etsin önemli olan aydınlatmanın niteliğidir. Filmlerde yer verilen aydınlatma araçları tasarlanmış film evreninin oluşmasını sağlayan önemli bir biçim aracıdır. Aydınlatma teknolojisinin geniş bir yelpazeye sahip olması demek yönetmenin ışık ögesini biçim aracı olarak görmesi demek değildir. Ayrıca üçüncü bölümde incelenen filmler ışığında görülmektedir ki ana akım, sinemanın mevcut ışık teknolojisini yapımlarında en üst düzeyde tutarken, ışık ögesini bir biçim aracı olarak görmüştür. Popüler kültür ürünü olmayan avant-garde sinema da minimal ışık malzemeleriyle ışık ögesini bir biçim aracı olarak görmüştür. Sinematografik görüntünün oluşumunda aydınlatmanın çekim mekânı içerisinde nasıl konumlandırılması gerektiğini, aydınlatmanın nitelik ve nicelik bakımından nasıl olması gerektiğini ele alan bu çalışma sinema sanatında ışık ögesinin irdelenmesi bakımından önemlidir. Çünkü sinema çatısı altında aydınlatmayı inceleyen akademik çalışmaların çoğu aydınlatmanın nitelikleri ve biçimsel farklılıkları üzerinde durmaktadır.

EKLER

EK 1: Analiz Edilen Filmlerin Künyesi

1- *Ida* (2013)

Yönetmen: Pawel Pawlikowski

Seneryo: Rebecca Lenkiewicz; Pawel Pawlikowski

Görüntü Yönetmeni: Lukasz Zal; Ryszard Lenczewski

Işık Şefi: Marek Wojtaszewski

Renk: Siyah Beyaz

Oyuncular: Agata Trzebuchowska, Agata Kulesza, Dawid Ogrodnik, Joanna Kulig, Jerzy Trela, Adam Szyszkowski

Bütçe: 2,6 Milyon ABD Doları

Hasılat: 15,3 ABD Doları

Polonya / Lehçe / 82' / Eric Abraham

2- *The Shape Of Water* (2017)

Yönetmen: Guillermo Del Toro

Seneryo: Guillermo Del Toro, Vanessa Taylor

Görüntü Yönetmeni: Dan Laustsen

Işık Şefi: Tom Starnes

Renk: Renkli

Oyuncular: Sally Hawkins, Michael Shannon, Richard Jenkins, Octavia Spencer, Doug Jones

Bütçe: 19,5 Milyon ABD Doları

Hasılat: 30,5 ABD Doları

Amerika Birleşik Devletleri / İngilizce / 123' / Fox Searchlight Pictures

3- Blade Runner 2049 (2017)

Yönetmen: Denis Villeneuve

Seneryo: Hampton Fancher

Görüntü Yönetmeni: Roger Deakins

Işık Şefi: Kşisztian Paluch

Renk: Renkli

Oyuncular: Ryan Gosling, Harrison Ford, Ana De Armas, Sylvia Hoeks, Robin Wright

Bütçe: 185 Milyon ABD Doları

Hasılat: 259,3 ABD Doları

Amerika Birleşik Devletleri / İngilizce / 163' / Wanner Bros Pictures

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). Popüler Sinema ve Türler. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2003). Sessiz Sinema. İstanbul: Om Yayınevi.
- Adams, A. (1997). The Camera, California: Little Brown And Company.
- Ahmet, O. (1994). Türkiye’de Popüler Kültür. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akbaş, F. (2016). Fotoğraf Teknik Okumaları, İstanbul: Say Yayınları.
- Algan, E. (1999). Görüntü Yönetmenliğine Giriş, Eskişehir: Çözüm İletişim Yayınları.
- Andreas, R. (1961). Yunan ve Roma Sanatı. İstanbul: Ankara Matbaası.
- Antmen, A. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arda, Z., Şahin, H., Büyükkol, S. (2013). İlkçağdan Modernizem; Bilim, Sanat ve Felsefe Buluşmaları, Antalya: Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi.
- Arık, M. C. (2020). Sinema Özüne Bir Yolculuk “Saf Sinema” Olgusunu Tartışmak ve Bir Örnek Olarak Yol Kenarı Filmi, SineFilozofi Dergisi, (509-531).
- Ateşi, E. (2014). Bizans Duvar Resmi ve Mozağı, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi, Ankara.
- Bayav, D. (2008). Işığın Bağımsızlık Yolculuğu ve Empresyonizmde Işık. Sanat Eğitim Dergisi, 0(14), 23-27.
- Becer, E. (1990). İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara: Dost Yayınları
- Belkıs, M. (1977). Bat Sanatında Biçimleme ve Doğu Akdeniz, İstanbul: İ.D.G. S. A. Yayınları.
- Bodrogi, P., Vinh, Q. T., Khanh, T. Q. (2017). Opinion: The usefulness of light sources in human centric lighting. Lighting Research and Technology, 49(3), 292.
- Birmingham, A. (2003). Location Lighting For Television, India: Typeset By Software Services Pvt. Ltd, Pondicherry.
- Bocquillon, M. F. (2005). Empresyonizm Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Boughen, N. (2003). Lightwave 3D 7.5 Lightin, ABD: Wordware Publishing, INC.

- Bordwell, D., Thompson, K. (2009). Film Sanatı, Ankara: De Ki Yayınları.
- Broadcasterinfo, (2016) Televizyon, Radyo, Sinema Teknolojileri Dergisi, Sayı 144:
www. Broadcasterinfo.net
- Boyce P. R. (2014). Human Factors in Lighting. Boca Raton (FL): CRC Press.
- Brotton, J. (2012). Rönesans, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Bürger, P. (2004). Avangart Kuramı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Brown, B. (2008). Sinema ve Videoda Işıklandırma, İstanbul: Hil Yayınları.
- Brown, B. (2014). Sinematografi, İstanbul: Hil Yayınları.
- Box, H. C. (1997). Set Lighting Technician's Handbook, U.S.A: Focal Pres Newton.
- Cereci, S. (2001). Televizyonda Program Yapımı, İstanbul: Metropol Yayınları.
- Claudon, F. (1988). Romantizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Christopher, G. (2010). Studio Lifhting, Kore: Amherst media.
- Christopher, G. (2004). Master Lighting Guide, Kore: Amherst media.
- Çağdaş Sanat Akımları (2007). Çağdaş Sanat Akımları, Ankara: Megep.
- Davin, L. (2014). Lighting For Cinematography, New York: Bloomsbury Publishing Pls.
- Ergür, G. (1995). Çağdaş Sanatta İlkecilik, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü Heykel Ana Sama Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Eyikan, A. (1973). Film Yapımı Yönetimi Tekniği, Ankara: Olgun Kardeşler Matbaası
- Millî Eğitim Bakanlığı, (2011). Işıklandırma Teknikleri.
- Fitt, B., Thornley, J. (2002). Lighting Technology, ABD: Focal Press.
- Flavio, C. (1982). Eski Yunan Sanatını Tanıyalım, İstanbul: İnkılap ve Anka Ofset Basımevi.
- Fleming, J. H. H. (2015). Dünya Sanat Tarihi, İstanbul: Alfa Basım Dağıtım.
- Fraser, N. (1988). Lighting And Sound, New York: Phaidon Press Limited.
- Germaner, S. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Yem yayın, Cilt: 1

- Gemici, Ö. (2013). Temel Fotoğraf Bilgisi, Ankara Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu Eğitim Birimi: Öncü Basımevi.
- Gombrich, E. H. (1997). Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hancerlioğlu, O. (2007). Düşünce Tarihi, İstanbul: Eriş Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1980). Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar İstanbul: Remzi Kitabevi
- Hauser, A. (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hunter, F. (2007). Light Science & Magic, ABD: Focal Press.
- İnankur, Z. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Yem yayın, Cilt: 2
- İnalcık, H. (2011). Rönesans Avrupası, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (2012). Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İşler A. Ş. (2004). Çocuk Resmi, İlkel Sanat ve 20. Yüzyıl Başındaki Öncü Sanat Anlayışları Arasındaki ilişki. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi: (1) 53-64.
- Jackman, J. (2010). Lighting For Digital Video And Television, ABD: Focal Press
- Kafalı, N. (1990). Ussal Işık Yönlendirmesi ve Efekt Aydınlatması, Kurgu Dergisi, sayı: 7, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Yayınları, s. 167-190.
- Kamburoğlu, Ö. (2007). A'dan Z'ye Fotoğraf, İstanbul: Say Yayınları.
- Karakaya, S. (2014). Doksanlı Yıllarda Türk Sineması. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Karavit, C. (2006). Işık-Gölge, İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Kars, N. (2003). Televizyon Programı Yapalım Herkes İzlesin. İstanbul: Derin Yayınları.
- Keller, M. (1999). Light Fantastic-The Art and Design, New York: Prestel
- Kefeli, E. (2009). Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları, İstanbul: Akademi Kitapları
- Kracauer, S. (2015). Film Teorisi. İstanbul: Metis Yayınları.

- Krausse, A. C. (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Kınay, C. (1993). Sanat Tarihi, Ankara: Kültür bakanlığı yayınları.
- Kılıç, L. (1994). Görüntü Estetiği, İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Kitsinelis, S. (2011). Light Sources, ABD: Taylor and Francis Group.
- Kris, M. (1986). Film Lighting, New York: Prentice Hall Press.
- Kupo Grip Catalogue (2020). Lighting and Camera Support Solutions, Sayı 7:
- Kutlar, O. (2004). Sinema Bir Şenliktir, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Küçükcan, U. (2013). Film ve Video Yapımı Eskişehir: Anadolu Üniversitesi yayını.
- Labno, J. (2008). Rönesans, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Manfrotto L. C. (2016). Manfrotto Led, Lighting Supports & Filters, Sayı 12:
- Mansfield, K. P. (2018). Architectural lighting design: A research review over 50 years. Lighting Research and Technology, 50(1), 80–97.
- Matthews, J.H. (1986). Languages of Surrealism, Columbia: University of Missouri Press
- McLean, A. (2004). Medieval Cities, The Art of Gothic: Architecture, Sculpture, Painting, (Ed: Rolf Toman), Könemann, Königswinter.
- Millerson, G. (2007). Sinema ve Televizyonda Aydınlatma Tekniği, İstanbul: Es Yayınları.
- Millî Eğitim Bakanlığı, (2011). Projektörler, Ankara: megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf
- Millî Eğitim Bakanlığı (2012). İç mekânda yapay ışık, Ankara: megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf
- Millî Eğitim Bakanlığı (2011). Dramatik Aydınlatma Yöntemleri, Ankara: megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf
- Millî Eğitim Bakanlığı, (2011). Işıklandırmada Kullanılan Malzemeler, Ankara: megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf

- Monaco, J. (2014). Bir Film Nasıl Okunur, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Morse, J. M. (2016). Mixed method design: Principles and procedures. New York: Routledge.
- Owens, J., Gerald, M. (2003). Television Production, İngiltere: Elsevier, Ltd.
- Özdoğru, P. (2003). Popüler Sinema ve Sanat Sineması Ayrımında Minimalist Yaklaşım ve Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Yansımaları, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özerden, L.K. Özer, F. (2006). Soyut Sanatın Habercileri, İTÜ Dergisi: Cilt: 3, Sayı:1 S: 42
- Parramon, J. M. (2012). Işık ve Gölge: Resim Sanatı Tarihinde Işık ve Gölge Işığın Fiziksel ve Psikolojik Özellikleri. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Panofsky, E. (2014). Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Parsa, S. (1989). Estetik Açısından Filmin Temel Öğeleri, İzmir: Neşa Yayıncılık.
- Passeron, R. (1996). Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Peccatori S., Zuffi S. (2004). ArkBook Empresyonizm, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Petric, V. (2000). Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm Ankara: Öteki Yayınları
- Powell-Jones, M. (2016): Empresyonizm (İzlenimcilik), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Read, H. (2014). Sanatın Anlamı, İstanbul: Hayalperest Yayın Evi.
- Richard L. (1999). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, İlhan Usmanbaş, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Rifat, M. (2009). Göstergebilimin ABC'si, İstanbul: Say Yayınları.
- Roberts J. M (2010). Avrupa Tarihi, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Roth, L. M. (2000). Mimarlığın Öyküsü, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sadikoğlu, P. (2007). Antik Mısır Tarihi ve Tarihsel Akıştan Günümüze Etkiler, İstanbul: Boyut Yayın Grubu.

- Salomon, D. (2014). Fluorescent architecture, or, Dan Flavin at the supermarket. *Journal of Architecture*, 19(6), 949–974.
- Sarioğlu, G. (1976). *Televizyon: Program Yapımı ve Yönetim*. Ankara: A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Schielke, T. (2019). The Language of Lighting: Applying Semiotics in the Evaluation of Lighting Design. *LEUKOS - Journal of Illuminating Engineering Society of North America*, 15(2–3), 227–248.
- Schroepel, T. (2013). *Kemiksiz Kamera Dersleri*, İstanbul: Gala film ve Sanat Ürünleri
- Sérullaz, M. (1983). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi Kitapevi
- Shelley, S. L. (2009). *A Practicval Guide to Stafe Lighting*, İngiltere: Elsevier INC.
- Shenton, A. K. (2004). Strategies for ensuring trustworthiness in qualitative research projects. *Education for information*, 22(2), 63-75.
- Sözen, M. (2003). *Fotoğrafçılığa Giriş*, Ankara: Detay yayınları
- Simson, N. (2003). *Trunk Of The Tree Vol 1”*, New York: Algora Publisng.
- Sözen, M. (2013). Sinemada Işık Kullanımı ve Örnek Çözümleme, *Kayseri: Erciyes iletişim Dergisi Akademia*, Cilt 3 Sayı: 1, (32-49).
- Şentürk, L. V. (2012). *Analitik Resim Çözümlmeleri*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şenyapılı, Ö. (2011). *Resimde izlenimcilik yılları ve İzlenimci Ressamlar*, Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Turani, A. (1997). *Dünya Sanat Tarihi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür yayınları.
- Tansuğ, S. (1999). *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Terlemez, O. Y. (2013). *Film ve Video Yapımı Eskişehir: Anadolu Üniversitesi yayını*.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tuck, K. (2010). *Photographic Lighting Equipment*, Kore: Amherst Media.
- Tüker, Ç. (2015). Üç Boyutlu Sayısal Ortam Araçlarının Görsel İletişim Tasarımı Bağlamında Öğretimi: Bir Lisans Dersi Örneği”, *TOJDAC*, Volume 5, Issue 4, Octobe

- Uva's Michael, S. (2002). Basic Grip Book, ABD: Focal Press.
- Vardar, B. (2000). Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri, İstanbul Beta Yayınevi.
- Vasari, G. (2013). Sanatçıların Hayat Hikâyeleri, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Yılmaz, M. (2013). Moderninden Post moderne Sanata, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2008). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Zettl, H. (2016). Sight Sound Motion, America: cengage learning
- Wainhart, M. (2007). Op Art, Köln: Verlag der Bunchhandlung walthe Kömig
- Wilhelm, W. (1995). Soyutlama ve özdeşleyin, İstanbul, Remzi Kitapevi,
- Wölfflin, H, (1990): Sanat Tarihinin Temel Kavramları, İstanbul: Remzi Kitapevi.

İNTERNET KAYNAKLARI

İnt. Kay. 1:

<http://sandiktakiizler.blogspot.com/2012/>, [g.t 16.07.2012] (e.t 27.11.2019) Meryem'e Müşde.

İnt. Kay. 2:

<https://serifeekaramuftuoglu.wordpress.com/2017/04/18/tek-kacisli-perspektif/>, [g.t 18.05.2017] (e.t 17.12.2019) Kutsal Üçlü

İnt. Kay. 3.

<http://www.blog-mlog.com/lady-with-an-ermine/> [g.t 13.09.2015] (20.12.2019) Erminli Genç Kadın Portresi

İnt. Kay. 4:

<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/09/19/caravaggionun-the-calling-of-st-matthew-eseri/> [g.t 19.06.2014] (24.12.2019) Aziz Matta'ya Çağrı

İnt. Kay. 5:

<http://en.most-famouspaintings.com/MostFamousPaintings.nsf/A?Open&A=8YDPE5> [g.t 02.05.2013] (e.t 26.12. 2019) Nicolaes Ruts

İnt. Kay. 6:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Simeon%E2%80%99s_Song_of_Praise.jpg [g.t 09.07.2017] (e.t 26.12.2019) Çocuk İsa ve Simeon

İnt. Kay. 7:

<https://www.sanatabasla.com/2013/12/maratnin-olumu-the-death-of-marat-david/> [g.t 04.12.2013] (03.01.2020) Marat'ın Ölümü

İnt. Kay. 8:

<https://3minutosdearte.com/cuadros-fundamentales/juramento-de-los-horacios-1784-jacques-louis-david/> [g.t 05.07.2014] (03.01.2020) Horashıların Yemini

İnt, Kay. 9:

<https://elifcelebiartworks.blogspot.com/2017/05/empresyonizm-izlenimcilik.html> [g.t 05.10. 2017] (e.t 02.24.2020) İzlenim: Gün doğumu

İnt. Kay: 10:

<https://televizyonreklami.com/urun-etiketi/kiralik-sinema-isiklari/> [g.t 08.09.2019] (e.t 15.06.2020) 1000'lik Fresnel Armatür

İnt. Kay: 10:

<https://www.musik-produktiv.com/dk/manfrotto-007csu-senior-stand.html> [g.t 07.05.2019] (e.t 15.06.2020) Çelik 07 Ayak

İnt. Kay: 11:

https://www.bhphotovideo.com/c/product/32843REG/Matthews_189094_Cucoloris_24x36.html [g.t 18.07.2018] (e.t 23.06.2020) Kuki

İnt. Kay: 12:

<https://tr.pinterest.com/pin/161214861648510521/> [g.t 18.07.2018] (e.t 23.06.2020) [g.t 20.06.2016] (e.t 23.06.2020) Kuki Kullanım Şekli

İnt. Kay: 13:

<https://instagram.com/filmlights?igshid=1qcmqfclitndy> [g.t 15.04.2020] (e.t 24.06.2020)

İnt. Kay: 14:

<http://www.kameraarkasi.org/light/aksesuar/oynar-kafa.html> [g.t 15.04.2015] (e.t 24.06.2020) Oynar Kafa

İnt. Kay: 15:

<https://www.klasfoto.com.tr/urun/manfrotto-241fb-vantuz> [g.t 06.03.2019] (e.t 24.06.2020) Vantuz

İnt. Kay: 16:

(2020) <https://www.kiralikkameracim.com/kiralik/destekleyici/manfrotto-241fb-vantuz> [g.t 05.10.2020] (e.t 24.06.2020) Vantuz

İnt. Kay: 17:

https://www.gittigidiyor.com/fotograf-kamera/studyo-flas-paraflas-softbox-isik-kullanimi-icin-200cm-isik-ayagi-stand-tripod-light-stand_pdp_511112269?utm_source=google-pla&utm_medium=paidsearch&utm_content=446157279248&utm_term=112169751068&ga_prodid=511112269&ga_merchantid=124962603&sc_gcsp=gg&gclid=CjwKCAjwrvv3BRAJEiwAhwOdM9JE1QhIQsIUPza2YRwQFw5FOUjGgnU0eCBjL7g_OvSDDm96kMGsaxoCrRYQAvD_BwE,[g.t 05.10.2020] (e.t 19.07.2019) [g.t 01.08.2020] (e.t 24.06.2020) Işık Ayağı

İnt. Kay. 18:

<https://www.msegrip.com/products/40-c-stand-w-sliding-leg-includes-grip-head-arm> [g.t 05.07.2018] (e.t 15.07.2020) C-Stant Ayak

İnt. Kay. 19:

<https://www.premiumbeat.com/blog/get-grip-lighting-c-stand/> [g.t 19.11.2019] (e.t 24.06.2020) Bodur Ayak Kullanımı

İnt. Kay. 20:

http://www.grip.com.tw/index.php?option=com_content&view=article&id=337&catid=81&Itemid=101 [g.t 06.03.2019] (e.t 24.06.2020) A-100 Ayak

İnt. Kay. 21:

https://en.wikipedia.org/wiki/Kino_Flo

İnt. Kay. 22

https://www.bhphotovideo.com/c/product/995250REG/arri_l_483141_e_7_reflector_fresnel_lens.html [g.t 15.01.2019] (e.t 28.06.2020)

İnt. Kay. 23

<https://www.potar.fr/locationateriel/eclairage/projecteurstraditionnels/fresnel/desisti/leonardo-5kw-2721> [g.t 27.03.2019] (e.t 30.06.2020) Tungsten Fresnel Lamba Dış kasa bileşenleri

İnt. Kay. 24

https://www.bhphotovideo.com/c/product/72201REG/Arri_Compact_HMI_2500_Watt.html/accessories [g.t 06.12.2019] (e.t 07.06.2020) HML Lambaların Dış Kasa Bileşenleri

İnt. Kay. 25

<https://tr.aliexpress.com/i/32894431125.html> [g.t 05.10.2020] (e.t 24.06.2020) Kırmızı Kafa Lamba Dış Kasa Bileşenleri

İnt. Kay. 26

<https://www.showtechnix.co.nz/store/par-64-fully-complaint-parcan-long-nose-black/> [g.t 09.08.2019] (e.t 24.06.2020) Par 64 Dış Kasa Bileşenleri

İnt. Kay. 27

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Volt#:~:text=Volt%2C%20elektrikte%20kullan%C4%B1lan%20potansiyel%20fark%C4%B1,ucu%20aras%C4%B1ndaki%20gerilim%20bir%20volttur.> [g.t 01.06.2019] (e.t 24.06.2020)

İnt. Kay. 28

<https://www.turkcebilgi.com/sitcom> [g.t 17.08.2019] (e.t 24.06.2020)

İnt. Kay. 29

<https://www.amazon.co.uk/Photography-Lighting-Equipment-%EF%BC%8850x70cm-Temperature/dp/B07YH99D73> [g.t 01.08.2020] (e.t 24.06.2020) Softbox Kutusu

İnt. Kay. 30

https://www.bhphotovideo.com/c/product/1471753REG/kino_flo_kit_ft44gu_freestyle_t44_gaffer_dmx.html [g.t 12.03.2020] (e.t 17.07.2020) kino-flo Lamba Bileşenleri

İnt. Kay. 31

<http://thietbiquayphim.com/san-pham/den-kino-4-bong-led-dsr-led425w> [g.t 01.08.2020] (e.t 24.06.2020) Rengi Düzeltilmiş Ampuller

İnt. Kay. 32

https://archive.org/details/wktvmi-The_Kino_Flo_Light_Diva_21 [g.t 17.08.2018] (e.t 24.06.2020) LED panel uygulayıcı videosu

İnt. Kay. 33

<http://www.highoutput.com/gear/kino-flo-celeb-200-dmx/> [g.t 17.06.2018] (e.t 23.07.2020) LED Panel

İnt. Kay. 34

<https://www.filmandvideolighting.com/dedolight-3-light-led-light-kit-daylight-led7turbo.html> [g.t 18.09.2019] (e.t 28.07.2020) DedoLighting Lamba bileşenleri

İnt. Kay. 35

<https://languages.oup.com/> [g.t 18.09.2019] (e.t 28.07.2020) Sekansın Anlamı

İnt. Kay. 36

<https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/sinemada-yeni-hollywood-donemi-i-bolum> [g.t 17.06.2019] (e.t 28.08.2020) Yeni Hollywood dönem

İnt. Kay. 37

<https://www.yeniakit.com.tr/foto-galeri/unutulmaz-filmlerin-kamera-arkasi-goruntuleri-15001/42> [g.t 06.11.2018] (e.t 06.07.2021) Titanic filminin kamera arkası

İnt. Kay. 38

https://www.sozcu.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/titanik-filminin-perde-arkasi/?_szc_galeri=1 [05.07.2019] (e.t 06.07.2021)

İnt. Kay. 39

<https://tr.pinterest.com/pin/68257750586655306/> [g.t 29.06.2017] (e.t 30.08.2021)

İnt. Kay. 40

<https://vashivisuals.com/cinematography-ida/> [g.t 19.07.2015] (e.t 30.08.2021)

İnt. Kay. 41

<https://tr.pinterest.com/pin/709950328730345827/> [g.t 09.06.2017] (e.t 30.08.2021)

İnt. Kay. 42

shutterstock.com/search/lighting+film+drawing?image_type=photo [g.t 09.06.2017] (e.t 31.08.2021)

TDK (Türk Dil Kurumu). (2021) *Büyük Türkçe Sözlük* <https://sozluk.gov.tr/> [g.t 19.06.2014] (01.10.2021)

İnt. Kay. 43

<https://www.canvastar.com/andre-derain-charing-kopru-kavsagi> [09.06.2017] (e.t 31.08.2021) Köprü kavşağı Kanvas

İnt. Kay. 44

<https://www.amazon.com/Urban-Flight-Tullio-Suitable-Framing/dp/B079Y9WST6> [09.06.2017] (e.t 31.08.2021) Kentsel Uçuş

İnt. Kay. 45

<https://m.facebook.com/pg/hamle10studio/posts/> [09.06.2017] (e.t 31.08.2021) Elisa Otobüs Sahnesi Aydınlatma Şeması

İnt. Kay. 46

<https://tr.pinterest.com/pin/764345368002094152/> [09.06.2017] (e.t 31.08.2021) Richard Ofis Sahnesi Aydınlatma Şeması

İnt. Kay. 47

<https://www.atlasofwonders.com/2017/10/blade-runner-2049-filming-locations.html> [09.06.2017] (e.t 31.08.2021) K ve Richard'ın Anı Tasarım Merkezine Gelişi Aydınlatma Tasarımı

İnt. Kay. 48

<http://johnnydiagram.doctorbnb.it/lighting-rig-diagram/> [09.06.2017] (e.t 31.08.2021) Wallace Şirketi Su Altı Ofisi Aydınlatma Tasarımı

İnt. Kay. 49

<https://billvargo.com/tag/filmmaking/> [09.06.2017] (e.t 31.08.2021) K'nin Richard'ı Arama Sahnesi Aydınlatma Tasarımı

FİLMLER

Delluc L. (1921). *Fievre*, Sinema Filmi

Joon-Ho B. (2019). *Parazite*, Sinema Filmi

Zhao C. (2020). *Nomadlan*, Sinema Filmi

Murnau F. W. (1927). *Sunrise: A Song Of Two Humans*, Sinema Filmi

Wellman W. A. (1937). *A Star Is Born*, Sinema Filmi

Powell M. (1947). *Black Narcissus*, Sinema Filmi

Lean D. (1957). *The Bridge On The River Kwai*, Sinema Filmi

Penn A. (1967). *Bonnie ve Clyde*, Sinema Filmi

Spielberg S. (1977). *Close Encounters Of The Third Kind*, Sinema Filmi

Bertolucci B. 1(987). *The Last Emperor*, Sinema Filmi

Cameron J. (1997). *Titanic*, Sinema Filmi

Cameron J. (2009). *Avatar*, Sinema Filmi

Pawlikowski P. (2013). *Ida*, Sinema Filmi

Toro G. D. (2017). *The Shape Of Water*, Sinema Filmi

Villeneuve D. (2017). *Blade Runner 2049*, Sinema Film