

## '60 Türk Sinemasında Kentli Konut İç Mekanı

Demet DİNÇAY\*  
Filiz ÖZER\*\*

### Özet

Bu çalışma, 60'lı yıllar Türk filmlerinde kentli konut iç mekanını incelemektedir. Çalışmanın temel amacı, Türk sinemasının gerçek mekana bağımlı Yeşilçam döneminde, film mekanı olarak kullanılan konutlar üzerinden, dönemin iç mekan anlayışını irdelemektir. Çalışmada, 60'lı yıllarda değişen/dönüşen yaşamsal dinamikler ile hızla modernleşen Türk toplumunda, dönemin hakim akımı modernizmin, iç mekanda tam anlamıyla içselleştirilmediği ileri sürülmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** iç mimari, konut, modern iç mekan, yeşilçam, modernleşme

## Urban Dwelling Interiors in 1960s Turkish Cinema

### Abstract

This paper about dwellings and interior architecture in 1960 urban life in Turkey. The study aims to scrutinize the actual urban homes concept of the era that yeşilçam movie industry have been using as film setting. The claim is that despite rapid transformation and modernization in living styles, Turkish society fails to fully absorb modernism, the leading architectural trend.

**Key Words:** interior architecture, dwelling, modern interior, Turkish cinema, modern life

### Giriş

Bu çalışmada, Türk toplumunda ve sinemasında yenilikler, etkileşimler ve modern yaşam önermelerinin yerleştiği dönem olan 1960'lı yıllarda çekilmiş filmlerde, mekan olarak kullanılmış kentli konut örnekleri incelenmektedir. '60 sineması, Türk film sektörünün gerçek mekana bağımlı olduğu dönemi temsil eder. Film mekanları gerçek kullanıcılara ait konutlardan; dekorlar ise kullanıcılara ait gerçek iç mekan donatılarında ibarettir. Bu noktadan hareketle, çalışmanın temel amacı, kentli konut iç mekanını sinema aracılığı ile analiz etmektir.

1960'lı yıllar, Türk toplumunda ve sinemasında yenilikler, etkileşimler ve modern yaşam önermelerinin yerleştiği dönemdir. Dünyada 60'lı yıllar ile başlayan özgürlükçü yeni düzen, Türkiye'de de eşzamanlı biçimde etkisini göstermiştir. Uluslararası sistemle kurulan iletişim, hızlı bilgi akışı, 50'li yıllardan farklı olarak artık yalnız biçimlerin değil, biçimlerin arkasındaki düşünce ve kuramların, yapım tekniklerinin tanınmasına, düşünce akımlarının gününde izlenebilmesine olanak tanır olmuştur (Batur, 1984). 60 'lı yıllardan sonra dört toplumsal grubun öne çıktığı görülür: gençler, kadınlar, işverenler, işçiler. Aktifleşen bu dört

\* Uzman İTÜ Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü. dadincay@gmail.com

\*\* Prof. Dr. İTÜ Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.

yurttaş grubu, Türkiyede sivil toplumun oluşumunu sağlar. Özgürlükçü bir bakışla başlayan sosyal değişim, toplum hayatında da daha batılı bir düzene geçişe temel hazırlamıştır. 60'lı yıllarda giyimden, müziğe, yaşam biçiminden, saç biçimine, yemek tecihinden, ideolojik tercihlere dek her alanda büyük bir dönüşüm yaşanmaya başlar (Gürsoy, 1998). Tüm dünyada ve Türkiye'de öne çıkan genç kitlenin, stil belirleyici olduğu bir dönem başlar.

Bu dönemde batı mimarlığında, dünyadaki toplumsal değişime paralel bir form zenginleşmesi başlamıştır. 1920lerden başlayarak etkisini hissettiren, tarihsel, yerel ve kültürel referanslardan tamamen arınmış modern mimari anlayışta, basit geometrik biçimlerle tasarlama anlayışı olarak tariflenecek rasyonalist fonksiyonculuk, Loose, Le Courbusier, Gropius ve Mies van der Rohe gibi ünlü mimarların önerip uyguladıkları ve 1960' lara dek tek ve baskın modern mimari akım olmuştur. 1960'dan sonra bu katı rasyonel tutumun, formel zenginleşme ve biçimsel ferahlamaya dönüştüğü görülür. Batıda rasyonalist modernizme karşı beliren tepkilerle, basit geometrik formlar yerine biçimlenmeyi tercih eden ve yapıya kimlik kazandıracak yaklaşımlar önem kazanır, ancak bunlar yine de mimarinin geçmişe ait üsluplardan uzak kalması ilkesine bağlılıklarını sürdürmüşler yani modern mimari ilkeleri içinde kalmışlardır (Özer, 2009).

İç mekansal anlamda modern mimari anlayış; serbest plan organizasyonu; doğal çevrenin iç mekana alınması; organik form kullanımı; yerine özel mobilya kullanımı; oturma elemanlarında ince metal ayaklar ile taşınan organik formlar; mekanın, ayaklı tekil armatürlerle aydınlatılması gibi temel ilkelerle tariflenebilir (Massey, 2008).

1960'larla birlikte batıda ,iç mekan tasarımında,op-art, pop-art, art-deco modernizmi gibi farklı arayışların etkisi hissedilse de, modern mimari ile gerçek anlamda 50'lerden sonra tanışan Türkiye'de '60lar, modern iç mekanların çoğaldığı ancak henüz batıdaki örnekleri gibi formel zenginleşmeye ulaşmadığı bir dönemdir.

1960'larla birlikte köyden kente göçün artışı sonucu, şehirler gelişmiş, kentlerin çevrelerinde gecekondular yerleşimleri hızla çoğalmış ve konut yapım hızında büyük artış görülmüştür. Batılı rasyonel anlayışa uygun ve çağı için başarılı bir ürün olan uydu kentler devlet eliyle üretilmeye başlar (Sözen, s.283). Bu dönemde yaygınlaşan yapsatçılık, konut talebini orta sınıflar düzeyinde örgütleyip kentsel alan içinde çok yüksek yoğunluklu apartman mahallelerinin oluşumunu başlatmıştır (Batur, 1984). Tekil konutlarda ya da konut bloklarında '50lerin batı rasyonalizmine ait biçimsel özellikler görülür.

Geniş halk kitleleri belki de ilk defa bu dönemde modernliğin çelişkili duygularıyla karşı karşıya kalmışlardır. Bu insanlar bir yandan modernliğin sınırsız gibi görünen imkanları, yaşam biçimleri, estetik normları ve yüksek kültürüyle tanışırken, bir yandan da bunların kendilerini dışlayan yönlerinin bilincine varmışlardır. Denilebilir ki, batılılaşmanın siyasal bir

proje olarak geliştiği bu dönemde, onun aynı zamanda artık geri dönülemez bir tarihsel durum olduğu iyice ortaya çıkmıştır (Bozdoğan, Kasaba, 2012). Bu dönüşümün ne denli içselleştirildiği ya da geleneksel kültür ile nasıl birleştirildiği sorularının yanıtlarını o dönemi yansıtan Türk Sinemasında bulmak mümkün olacaktır.

Türk Sinemasının yükseliş dönemi, 1948 'de sinema biletlerinden alınan verginin yerli filmler lehine indirilmesi ile başlar. Sonuçlarını 1950' li yıllarda gösteren bu sistem sayesinde, yeni kurulan film şirketleri döneme damgasını vurmuşlardır. Üretim patlaması, sektörün her aşamasında çalışacak insan ihtiyacını büyütmüş ve pek çok eğitilmiş-egitimsiz insan, film sektöründe çalışır hale gelmiştir. Sinemanın büyük yatırım gerektirmeyen iyi bir kazanç kapısı olduğunu sezen girişimciler, 'YEŞİLÇAM' Sokağını ve çevresini film yazıhaneleriyle donatmışlardır. Türk sinemasının çıkış dönemi film şirketlerinin bulunduğu bu sokağın (Yeşilçam) adıyla bütünleşmiş ve bu çıkış 80'lere dek sürmüştür.

Yeşilçam dönemi sinemacıları, sinemayı tiyatronun etkisinden kurtararak, yabancı filmleri taklit etmekle işe koyulmuşlardır. Türk sineması bu dönemde, öncelikle Mısır melodramları ve Amerikan filmleri, ardından Avrupa sinemasından etkilenmiştir. Sinemacılar kuşağının bu ilk arayışları, sinema dilini konuşmayı öğrenme aşaması olarak değerlendirilebilir. Bu ilk devrede, mekan, ses ve karakter düzeyinde kalıplaşmaya gidildiği görülmektedir. Gerçekten de Yeşilçam sinemacıları, esinlenmenin ötesinde, yabancı filmleri taklit etmişlerdir, bunu açık açık da yapmışlardır. Ama Yeşilçam, özentili bir taklit ile sınırlı kalmayıp, kendisi olma başarısını gösterebilmiştir. Bu anlamda Yeşilçam Sineması, her bakımdan Türk toplumunun bir sinemasıdır, onun kültürel kimliğini taşır (Akça, 1999). Yeşilçam giderek, dönemin siyasetiyle de uyum içinde, popülist bir çizgi izlemeye başlar.

---

Yeşilçam ticari bir sinemadır.

Yeşilçam popüler bir sinemadır.

Yeşilçam popülist bir sinemadır.

Yeşilçam halkın geleneksel sözlü kültürel yapısına eklenmiş, onunla bütünleşmiş bir sinemadır (Akça, 1999).

Sinema sektörü 60'ların yeni düzeninde en parlak dönemini yaşar. Ulaşım problemlerinin giderilmesi ile Yeşilçam filmleri ülkenin her köşesinde izlenmeye başlar. Magazin basını bu yıllarda sinemanın en önemli destekçisi olmuştur. Sinema yıldızlarının yaratıldığı yarışmalarla olduğu kadar, bazı dergilerde yer alan ciddi film eleştirileri de, sektörün halk kitlelerince benimsenmesi ve gelişmesinde etkili konumdadır. Sinemanın tüm toplum katmanlarına eşdeğer biçimde seslendiği Yeşilçam döneminde seyirci beğenisi, sektördeki tüm film yapımcıları için hayati önem taşımakta idi. Filmin başarısı, gişe başarısı ile orantılı ele alınıyor ve yapım şirketlerini, dolayısıyla üretimi, doğrudan etkiliyordu. Sinemada gösterilenin, gerçek ve yan

anlamı ile halkı temsili bu sebeple son derece önem arz etmekteydi.

Klişe konuların işlendiği filmlerde; dini simgeler, mezarlık görüntüleri, kötü yürekli varlıklı erkekler ve kadınlar; iyi yürekli yoksul genç kız ve delikanlılar; kötü yola düşmüş altın yürekli fahişeler; namus uğruna işlenen cinayetler; aldatılan eşler, gibi öğelere çok sık rastlanır (Teksoy, 2007). Bu anlamda yeşilçam filmleri, toplumsal hareketlenmenin, köyden kente göçün, hızlı modernleşmenin etkisiyle savrulan insanlar için sığınılacak bir liman gibi tanımlanabilir.(Süalp, 2009) Bu dönemde altın çağını yaşayan Yeşilçam, bir ima ile geçişirme sinemasıdır ve kendi estetiğini kendine özgü bir tarzda, Türk minyatür sanatında olduğu gibi belli sahne tekrarları üzerinden kurup durur. Kurmaca olan, yukardan anlatılan, hatta çoğu zaman uyarlanmış olan, bir sempati adına, tanınmadan temsil edilmiş olan melodram anlatılarının, o çok aşına olan, yani hep fakir ev-zengin ev, salaş pavyon, zengin gece kulübünün yıllarca aynı mekanlar olması kadar tanıdık, bildik sahnelerle, bildik çatışmalarla ve hatta öykülerle üretildiği bir eğlencedir. Ve belki bu özelliğinden dolayı, klasik anlatı kalıplarının seyirciyle kurduğu ilişkiden her zaman biraz farklı bir ilişki geliştirmiş olabilir. Seyredilenin ya da anlatılanın değil, seyretme ve eğlenme, birlikte oyalanma deneyimi ile kendilerine benzer dünyalara çoğu zaman sesli tepkiler vererek izleme deneyimi olarak kısaca özetleyebileceğimiz bir temaşa sinemasından sözediyoruz (Süalp, 2009).

Bu dönemde, teknik anlamda gerçekçi bir gelişmeden söz edilemez. Örneğin, filmlerin stüdyo dışında çekilmesinin, '*gerçekçilik*'den öte '*olanaksızlık*'dan kaynaklandığı bilinmektedir. Nilgün Abisel: "Türk filmlerinde, öykü ve tipler çoğu kez gerçek dışı olmakla birlikte, mekanların gerçekliğinden kaynaklanan bir 'gerçekçi' hava vardır. Hem yeterli film stüdyolarının olmaması, hem de ucuzluğu sebebiyle çekimde gerçek mekanların yeğlenmesi, filmlerimize bu özelliği kazandırıyor" der (aktaran Battal, 2006, s.112).

'60 sineması, Türk film sektörünün gerçek mekana bağımlı olduğu dönemi temsil eder. Sonraki yirmi yıl boyunca, öyküleri birbirine benzeyen melodramlar, belirlenmiş bir kaç mekanda çok hızlı bir üretim sürecinde çekilmeye devam etmiştir. 60'lı yıllar boyunca İstanbul'da çekilen filmlerin hemen tümünde, aynı 5-6 konutun iç ve dış mekanlarına rastlanır. Tarihi köşkler ve İstanbul sosyetesine ait ünlü yalılar Yeşilçam Filmlerinin unutulmaz mekanlarını oluşturmuş, filmlerin çekildiği köşkler dönemin magazin basınında lanse edilmiştir. Bu bağlamda konutlar, kimi zaman sahiplerini, evlerin sergilenmesiyle popüler kılmış, kimi zaman da film şirketlerine kiralanarak önemli bir gelir kaynağı olmuştur. Çekimler için, filmin teması ile uyumlu konutun seçimi dışında, iç mekanda herhangi bir müdahaleye gerek görülmemiştir.

Bu bağlamda, Yeşilçam filmlerinde görülen konut iç mekanlarının, dönemin gerçek konutları olduğu noktasından hareketle, toplumsal anlamda modern yaşam dinamiklerinin iç

mekana nasıl yansıdığı, dönemin baskın mimari anlayışı olan modernizmin kentli konut iç mekanında ne denli etkin olduğunu, sinema yoluyla gözleyebilmek mümkündür.

### Yöntem

Çalışma konusu filmlerin seçimi aşamasında; 60-70 yılları arasında çekilen Türk filmlerinden, dönemin etkin isimleri olarak sunulan yönetmenlere ait olanlar taranmıştır. Bu grupta, dönemin kentli yaşamını konu alan ve özellikle kentli konut iç mekanının göstergesel araç olarak kullanan filmler incelenmiştir. Çalışmayı yönlendiren diğer bir eleme, filmlerin ulaşılabilirlik ve görüntü kalitesi ile ilgilidir. Mekansal anlatımda tekrardan kaçınmak amacıyla Mugo Fridh W. adlı araştırmacının Uygun Örneklem Metodu (Convinian Sampling) uygulanarak, dönemin sık kullanılan film mekanlarında çekilmiş filmlerden; Metin Erksan'ın 1965 yılı yapımı 'Kırık Hayatlar' ve Halit Refiğ'in 1967 yılı yapımı 'Samanyolu' adlı filmleri mercek altına alınmıştır.

### İç mekansal Analizler

#### Kırık Hayatlar



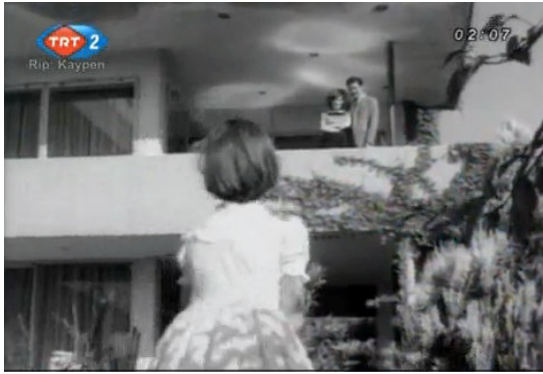
Şekil 1.1: Film afişi

Yönetmen: Halit Refiğ

Yapım yılı: 1965

Film, Halit Ziya Uşaklıgil'in aynı adlı romanından uyarlanmış bir dramdır. Romanın konusu, 1890-1900 yılları arasında Osmanlı'da geçmektedir. Yönetmen Halit Refiğ tarafından, 1900 yıllarında geçen, değişen yaşamların anlatıldığı kurgu, '60 lı yıllara uyarlanmıştır. Hikaye, modern yaşam ve batılılaşma çabaları üzerine kuruludur. Başarılı bir doktor, tanınır olmaya ve ekonomik koşulları iyileşmeye başlayınca, ailesi ile birlikte hayallerini süsleyen yeni bir eve taşınır. Sahip oldukları ekonomik imkanlar, yeni ev ve yeni komşular ile çok daha hareketli bir çevreye dahil olurlar. Ancak, ailenin girdiği yeni ortam, ahlaksal ve kültürel anlamda çözülmeyi de beraberinde getirir.

Filmde, üst ve orta ekonomik gelir seviyesine sahip bireylere ait olan, iki ayrı toplumsal sınıfın konutu sergilenmektedir. Ekonomik bakımdan güçlü ailenin sahip olduğu konut, dönemin önemli tiyatro sanatçılarından Muammer Karaca'nın Yeşilköy'deki müstakil evidir. (Şekil1.2) Konut yeşilçamın çok kullanılan film mekanlarından biridir.



Şekil 1.2: Konut1



Şekil 1.3: Konut 2

Orta ekonomik düzeye sahip bireyin konutu ise, İstanbul'da 1950 sonrası başlayan çok katlı konut üretiminin örneklerinden bir apartman dairesidir. (Şekil.13) Filmin akışı içinde konutun, Şekil 1.3 de görülen, 1950lerin çağdaş Türk mimarisi örneği bitişik nizam apartmanlardan herhangi birinde yer aldığı dışında, belirgin tanım verilmez.

### Konut 1

*'Bilsen ne mesudum, evlendiğimizden beri böyle bir evin hayaliyle yaşıyorum.'*

Film başrol karakterinin yukarıdaki repliği ile başlar. Modern mimari örneği konut yapısı, özenilen bir yaşam tarzını temsil etmektedir .

### Yaşam alanı

Filmde üst düzey gelir grubuna dahil olan doktor ve ailesi, yeni yaşamlarına 50'lerin modern mimari örneği olan konut ile başlarlar. (Şekil1.2) Modern mimarinin geçmiş referanslardan arınmış kimliği, filmdeki karakterlerin hayatlarındaki köklü değişim ile örtüşen bir seçim olmuştur.

İki kattan oluşan konut, -filmden izlenebildiği kadarıyla-modern mimari anlayışta serbest plan düzenini gösterir. Alt katta, giriş holü, yaşama ve yemek alanı ve mutfak hacimleri yer almakta, üst katta ise galerili bir geçişin bağladığı yatak odaları bulunmaktadır. Konutun yalnız mimarisinin iç mekan düzenlemesine büyük oranda yansıtılmış olduğu görülmektedir. Filmin mekanlarında, modern iç mimari anlayışını özetleyen temel ilkelerin pek çoğunu barındıran düzenlemeler görülmüştür.



Şekil 1.4: konut1-yaşam alanı



Şekil 1.5: konut1-yaşam alanı

Yaşam alanında iç mekan donatısı anlamında dönemin rasyonel biçimsel özellikler gösteren mobilyaları ile ortada görülen ahşap sehpa, oturma grubunu oluşturmaktadır. Şekil 1.6 da, pencere önünde görülen uzun kanepeler ise, 60'ların modern koltuk stilinden bağımsız bir karakter sergiler. Boyutları, bütüncül tekstil kaplaması ve kısa arkalığının pencereyle kurduğu ilişki ile geleneksel Türk evi sedirine benzer. Kadife kumaş kaplamalı ve kare köşe yastıklı kanepeler, geleneksel Türk sedirlerinin biçimsel özelliklerini gösterir. Sehpanın üzerinde geleneksel elişli bir örtü göze çarpar. Yaşam alanının köşesinde görülen ayaklı aydınlatma elemanı, beyaz düz beyaz renkte abajuru ve metal taşıyıcısı ile modern iç mekanlarda sıkça rastlanan bir lambadardır.



Şekil 1.6



Şekil 1.7

Aydınlatma elemanının arkasında görülen duvar yüzeyinde ise klasik çerçeveli bir yağlı boya tablo göze çarpar. (Resim 1.7) Mekanın zemininde kullanılan halı, geleneksel bir ürün olmayıp, tüm döşeme yüzeyini kaplayan düz bir makine halısıdır. Yaşam alanının terasa açılan bölümünde modern oturma elemanları göze çarpar. (Şekil 1.8) Kolçaksız, tekstil kaplama sırtlığı ile küçük boyutlu tekli koltuk, modern mobilyanın önemli isimlerinden Saarinen tasarımlarına benzer biçimsel özellikler gösterir. Bir başka modern mobilya örneği olan ikili kanape, ortada geleneksel sini-sehpa ile birlikte kullanılmıştır. Yaşam alanının önceki fotoğraflarında görüldüğü gibi bu karede de, modern ve gelenekselin yanyana kullanımı dikkat çekicidir. Sini tepsi kendi kullanımının dışında bir anlam yüklenerek, ahşap taşıyıcı ayaklarla sehpa görevi üstlenir.



Şekil 1.8



Şekil 1.9

Yaşam alanında modern tarzın dışında kalmış öğelerden biri de tavan aydınlatmasıdır. (Şekil 1.9) Yemek masasının üzerinde görülen eğrisel kollu şamdan formunda tavan aydınlatması, mum ampulleri ile eklektik bir görüntü sergiler.



Üst kata çıkışı sağlayan ve konutun belirleyici ögesi olan kuş motifli merdivenin basamakları halı kaplanmıştır. (Şekil 1.10). Film çekimi sırasında karede derinliği vurgulamak adına, kapı geçişine yerleştirilmiş olduğu düşünülen kolçaklı sandalye ile Şekil1.11 de görülen mobilya takımı, yaşam alanında gördüğümüz modern mobilyalardan oldukça farklı bir dönemsel etki ile 19.yy eklektisizmini kopyalayan örneklerdir.



Şekil 1.10



Şekil 1.11

### Yatak odası

Konutun yatak odası, tamamen modern bir iç mekan anlayışı sergiler. (Şekil1.12) Yumuşamış dik açılı ile '60 modernizmini simgeleyen yatak başında, dokusuz, desensiz kadife kumaş kullanılmıştır. Yatağın yanında yer alan komodinin üstü başucu aydınlatması da modern bir örnektir. Metal taşıyıcı seramik bir kaideye bağlanmış abajur kısmı dokusuz düz beyaz tekstilden üretilmiştir



Şekil 1.12

## Konut-2

Filmde başarılı doktorun ilişki yaşadığı orta gelir grubuna mensup genç kadının evi olarak gösterilen konut, İstanbul'da 1950'lerden itibaren görülen ve 1960'larda spekülative bir patlamaya dönüşen apartman üretiminin örneklerinden bir apartman dairesidir. Filmde konutun yaşam ve yatak odasından az sayıda kare izlenir.

### Yaşam Alanı

Konutun iç mekan düzenlemesinde, modern anlayışta yalın, detay ve süsten uzak rasyonel mobilya görülmektedir. Döneminin sık görülen mobilyalarından bir örnek olan orta sehpa, incelen kesitli ahşap ayakları ile modern biçimsel özellikler gösterir. Pencere yüzeylerinde desensiz düz renk kadife perde görülür.



Şekil 1.13: konut 2-yaşam alanı



Şekil 1.14: konut 2-yaşam alanı

Şekil 1.13 de görülen üçlü kanepeler, bütünüyle tekstil kaplı modern bir oturma elemanıdır. Tekstil seçimi yine düz renkli desensiz bir kumaştandır. Kanepenin yaslandığı duvar yüzeyinde görülen peyzaj konulu tablolar, düz, sade bir çerçeveye sahiptir. (Şekil 1.14). Yaşam alanında görülen depolama ünitesi, koltuk grubunun arasında yer alan sehpa ile bütünlük taşır. Konut iç düzenlemesinde geleneksel Türk el işi kullanımına rastlanmaz. (Şekil 1.15)



Şekil 1.15: konut2-yaşam alanı



Şekil 1.16: konut2-yatak odası

### **Yatak Odası**

Konutun yatak odasına ait tek kare görüntüden odanın mobilyaları hakkında genel bir fikir edinmek mümkündür. (Şekil1.16)da görülen dolap ve yatak takımı evin genelinde görülen modern mobilya konsepti ile uyum gösterir.

### **‘Kırık Hayatlar’ Filmi Konut İç Mekanları Karşılaştırmalı Analiz**

Film mekanlarının her ikisinde de modern iç mekan etkileri görülmektedir. Ancak Konut -1 de modern iç mekan, eklektik unsurlarla birarada iken; konut -2 de salt modern iç mekan kurgusu yaratılmıştır.

Konut 1- Filmde, geleneksel değerlere bağlı bir aile hayatı sürdürürken, bir üst ekonomik gelir grubunda ve daha batılı yaşayan çevreye dahil olan aileye aittir. Bu yeni çevrenin yozlaşmış ahlaki ilişkileri, sonuçta aile bütünlüğünü bozar.

Bu sebeple, film mekanı olarak seçilen üst gelir grubu konutunda, yeni ancak yozlaşmış ilişkiler ağını simgelemek amacıyla modern iç mekan kurgusu; aile değerlerine bağlı yaşamı vurgulamak adına eklektik kurgu ile birlikte kullanılmıştır.

İç mekan sahnelerinde geleneksel sedir oturumunun, yaşam alanında modern koltuklar ile birlikte kullanılmış hatta yaşam alanının en değerli bölümünde konumlandırılmıştır. Bu anlamda, tarihselci etkilerin mekanda izlenir olmasını, konutun kullanıcısının geçmişten getirdiği değerlere ne kadar sahip çıktığı sorusuyla eşleştirmek mümkün olabilir.

Buna karşın Konut- 2, aile yaşamından uzak, özgür ve tekil bir yaşam süren kadının, evlilik dışı ilişkisini yaşadığı, ahlaki anlamda dışlanan yaşamın konutudur. Toplumun onaylamadığı yaşam biçimi, tamamen modern bir iç mekan anlayışı ile temsil edilmiştir. Henüz içselleştirilmemiş modern yaşamın, mekan anlayışında da salt modern iç mekan donatıları ile temsil edildiği ve eklektik bir yaklaşımdan uzak kalındığı görülmektedir.

## Samanyolu



Şekil 2.1: Filmin Afifi

Yapım yılı: 1967

Yönetmen: Orhan Aksoy

Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Ediz Hun, Önder Somer

Birbirlerini seven iki akraba çocuğuyla, aralarına giren bir yabancıнын öyküsünü anlatan film, Kerime Nadir'in aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Filmin esas kahramanları Nejat ve Zülal teyze çocuklarıdır, aynı evde birlikte büyürler. Nejat aşkını, birlikte büyüdüğü Zülal'e kırılğan yapısı yüzünden bir türlü açamaz, sonunda uçar ve çocuksu bir karakter olan Zülal, Nejat'ın zayıf karakterli bir arkadaşı ile evlenir. Aldatılan Zülal, mutsuz geçen yılların ardından aşkını Nejat'a itiraf eder, sonunda aşıklar biraraya gelirler.

Filme konu olan yaşam biçimi, 60' lı yılların İstanbullu, köklü bir geçmişi olan, kent soylu ailesine aittir. Film mekanları açısından ağırlık, kent soylu ailenin konutu olarak kullanılan Fenerbahçe'deki Kuleli Yalı<sup>1</sup>'dadır. Kuleli Yalı, Yeşilçam filmlerinin önemli bir üst sınıf konut mekanlarından. İkincil olarak, Zülal karakterinin evlenerek taşındığı konak ve evliliğin sona ermesine neden olan kadının yaşadığı apartman dairesi karelere taşınır. (Şekil1)

<sup>1</sup> Kuleli Yalı: 1800 lü yılların sonunda Abdülhamit'e terzi olarak görevlendirilen Jean Botter için inşa edilen köşk, mimar Raimondo D'Aronco projesidir. Artnouveau izler taşıyan köşk , 1960-1970 yılları arasında konuları birbirine benzeyen pekçok filmde üst gelir grubu ailelerin konutu olarak kullanılmıştır. (<http://v3.arkitera.com/h29973-fenerbahcede-bir-kosk-restorasyonu-ve-ardindaki-gercekler...html>)



Konut.1

konut.2

konut.3

Şekil 2.2: Filmin mekanları

### Konut1

Kuleli Yalı, filmin kent soylu ailesinin köklü geçmişini vurgulamak adına bir statü simgesi olarak nitelenmektedir. Yalıdaki iç çekimler, yaşam alanı ve yatak odalarında gerçekleştirilmiştir.



Şekil 2.3

Şekil 2.4: Yaşam Alanı

### Yaşam alanı:

Mekansal organizasyon anlamında, ahşap yalının geniş yaşam alanında, merdivenin sınır ögesi olarak belirlediği bölgeler göze çarpar. Şekil 2.3’de görüldüğü gibi, iç mekanda heykelsi bir duruş sergileyen taşıyıcıların kolon başları Art Nouveau<sup>2</sup>ya özgü biçimlenişlere sahiptir. Ortak yaşam alanına açılan kapı kasaları, bezemeler ile taçlandırılmış ve algısal yüksekliği artırılmıştır. Duvar yüzeyleri canlı renkler ile boyanmış olup mobilyaların tekstil renkleri ile kontrast yaratacak tonlamalar seçilmiştir. Pencerelerde çizgisel desenli ve duvar boya rengi ile uyumu sağlayacak tonlarda perde kullanılmıştır. Mekan içinde birbirinden farklı renkte tekstil kaplaması ile oluşturulmuş çok sayıda neo-rokoko koltuk grubunun birarada

<sup>2</sup> Art-Nouveau:19.yüzyıl sonu ile 20.yüzyıl başında, yaklaşık25 yıl süren, sanata ve mimariye yeni kavrayış modelleri getiren sanat ve düşünce akımı.



kullanıldığı görülür. Duvar yüzeyine dayalı görülen aynalı konsol, varaklı simetrik taç süslemesiyle neo-rokoko tutumunun izlendiği biçimsel özellikler gösterir. Yaşam alanı konukların kabul edildiği ve ailenin sosyalleştiği ortak hacim olarak kullanılır. (Şekil2.3). İzlenen mekan, yoğun eklettik tarzı sebebiyle 60'lı yılları yansıtmaz, ancak oyuncuların, saç ve giyim tarzı döneme aitlik duygusunu verir. (Şekil2.4)

İki kollu merdivenin orta hacminde yer alan piyano ve kırmızı tonlardaki oturma grubu, genel yaşam alanında özelleşmiş bir hacim yaratmıştır. Oturma elemanları, neo-rokoko tutumun biçimsel özelliklerini taşır. Arka planda görülen piyano, mekana batılı izler taşırken üzerinde geleneksel bir eliş örtü ile kullanılması dikkat çekicidir. (Şekil.2.5)



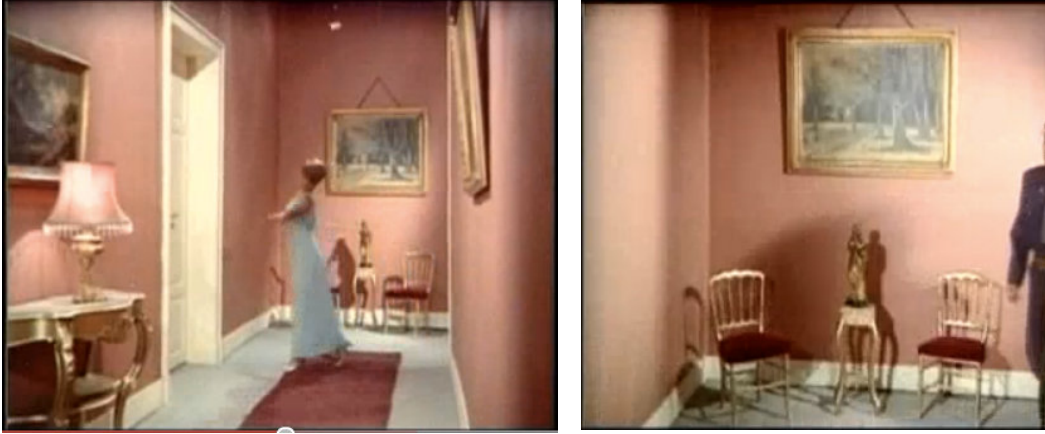
Şekil 2.5: Yaşam Alanı

Şekil. 2.6

Üst kotta bağlantıyı sağlayan merdiveni saran yüzeylerde altın varak çerçevesi yağlıboya tablolar kullanılmıştır. (Şekil.2.6) Merdiven basamaklarında yer alan kırmızı halı, duvar yüzeylerindeki ve perdelerdeki kırmızı uyumlu tonlamalar ile yaşam alanında bilinçli bir monocromatik renk planlaması izlenir. Filmin genelinde yönetmenin yüzey renkleri ile ilgili bilinçli seçimler yaptığı dikkat çeken bir nokta olmuştur

### Üst kat holü

Şekil 2.7'de görüldüğü gibi, yaşam alanındaki renk planlaması üst kotta devamlılık gösterir. Duvar yüzeylerinden, döşemedeki halıya ve aydınlatma elemanına dek, kırmızı tonlamalar kullanılmıştır. Duvar yüzeylerinde altın varaklı, bezemeli çerçeveler ve yakın plan ile görülen, altın varaklı neo-barok sandalye ve bibloluğun dönemin dominant akımı modernizmin çok uzağında bir duruş sergiler.



Şekil.2.7

### Yatak Odaları

Üst kotta yer alan odalar yüzey renklerindeki farklılık ile kimlik kazanırlar.

#### Oda 1

Şekil 2.8’de yer alan oda, filmin uçarı genç kız karakterine aittir. Canlı yeşil renkte boyanmış yüzeylere sahiptir. Filmin ilerleyen sahnelerinde, karakterin hasta ve depresif duygular içinde olduğu anların yansıtıldığı karelerde kullanılan odanın yüzey renklerinin griye yakın tonlarda gösterildiği, bu anlamda yönetmenin rengi, göstergebilimsel bir araç olarak kullandığı yorumu yapılabilir. Oda içinde neo-barok masif ceviz aynalı dolap ve mermer tablalı neo-rokoko masa, ceviz kaplama yatak takımı ile birlikte görülür. 60 ‘lı yılların atmosferi, en çok canlı yüzey renkleri ve oyuncuların kostümlerinde kendini gösterir.



Şekil 2.8

## Oda 2

Duvar yüzeyinde yine doygun bir renk kullanımı görülür. Mor renkteki oda, filmin içine kapalı erkek karakteri, Nejat'a aittir. Yatak ve çalışma odası olarak kullanılmakta olan mekanda,( Şekil.2.9'da görüldüğü gibi, gereğinden fazla sayıda mobilya yerleştirilmesi dikkat çekicidir. Sandalyeler biçimsel anlamda neo-barok tutumunu hatırlatır. Çiçeklik ya da biblolu olarak kullanımı görülen yüksek sehpa ve kitaplık, yaşam alanında görülen altın varaklı mobilyalara kıyasla daha sade bulunabilir.



Şekil 2.9



Şekil 2.10

Çalışma masası üzerinde görülen yeşil renkli metal çalışma lambası (Şekil.2.10) odanın genel iç mekan kimliğinden büyük farklılık gösteren, bau-house bir üründür.

## Konut 2

Zülal'in evliliği filmde ekonomik anlamda ailesinin sahip olduğu düzeyin kısmen altında kalmış, mutsuz bir beraberlik olarak gösterilir. Film, mekanı olarak seçilen konutun yeri ya da kütle mimarisi hakkında bir fikir vermez. İç mekanda ise yaşam ve çocuk odasını gösteren sahneler de az sayıdadır. Ana kurguyu destekleyen ikincil önemdeki bir mekan gösterimi olarak ele alınacak olursa, filmin ana mekanı olan yalıdaki yaşanmışlık algısı bu konutta hissedilemez. Daha çok bir tiyatro dekorunu andıran mekan bu bakışla gerçek değil kurmaca bir iç mekan düzenlemesi olarak ele alınacaktır.

## Yaşam Alanı

Zülal'in mutsuz yaşantısının aktarıldığı sahnelerin tümü düşük aydınlık seviyesinde, baskılı, loş ortam ile sunulur.





Şekil 2.18



Şekil 2.19

Genel kurguda, (şekil2.18) esas konutta olduğu gibi, eklektik yapının devam ettiği görülmektedir. Eklektik tavan aydınlatması ve piyano, esas konutta olduğu gibi yaşam alanındaki statü sembolleri olarak önemli bir yer tutar.

### Konut.3

Filmin üçüncü mekanı olarak aktarılan konut, Şekil 2.2’de kütle mimarisi hakkında fikir veren sahneden anlaşıldığı üzere 60’lı yıllarda gelişen, çok katlı, bitişik nizam blok konutlarda yer almaktadır. Dönemin orta sınıf ekonomik düzeye sahip gruplarının tercih ettiği apartman daireleri, 60’ların melodramlarında genellikle yalnız yaşayan, ahlaki seviyesi düşük kabul edilen kadın karakterlerin evi olarak gösterilmektedir. “Samanyolu”nda Zülal’in evliliğindeki mutsuzluğun sebebi olarak gösterilen ikinci kadın da, şehrin biraz dışındaki apartmanlardan birinde yaşamaktadır. Yaşam alanı ve yatak odasından kareler izlenen konut, standart bir apartman dairesidir. Yönetmenin filmin temasını aktarmada göstergebilimsel bir araç olarak kullandığı renk, burada da karşımıza çıkar. Gerçek konutun, film mekanı olarak kullanımında yüzey renklerinde bilinçli bir değişiklik yapıldığı düşünülmektedir. Şekil 2.20’de görüldüğü gibi Kuleli Yalı’ da karakterlerin odalarında izlediğimiz mor ve yeşil renkler, burada birlikte kullanılmıştır. Nejat, Zülal’in eşi ile birlikte olan kadını ikna ederek aradan çekilmesini ister. Nejat’ın pasif ruh halinden kurtularak duygularını açıklaması ile Zülal, Nejat’a döner. Bu birleşmeye neden olacak karakterin konutunda bu nedenle, iki ana karakteri simgeleyen renklerin birlikte kullanıldığı düşünülmektedir.

### Yaşam alanı



Şekil 2.20



Şekil 2.21

Şekil 2.20'de görülen cam bölmeli İskandinav dolap, 50'li yılların yalın, rasyonel modern mobilya örneği olarak dönemini yansıtır. Kapı girişinde görülen içki servisi ünitesi, yaşam alanının önemli donatılarından biridir. Konutun iç mekan donatılarında dönemin modern anlayışı hakimdir.

### Yatak odası

Konutun yatak odası, (şekil 2.21) yaşam alanı ile görsel bağlantısı devam eden ve beyaz tül perde ile ayrılan hacimdir. Sahnede sadece dik açılı, yalın, bezemesiz yatak net olarak görüntülenmiştir. Ahşap kaplamalı, rasyonel biçimsel özellikler gösteren mobilya, dönemin yaygın, sıradan üretimlerindedir.

### 'Samanyolu' Filmi İç Mekanlarının Karşılaştırmalı Analizi

Konut 1-Filmin kent soylu ailesine aittir. Yalın, hem mimari kütlesi hem de iç mekansal biçimlenişi ile başlıbaşına bir statü göstergesidir. Yalının art-nouveau mimarisi, iç mekanda eklektik etkiler ile bütünleşir. Soylu bir geçmişin, lüksün ve aynı zamanda gelenekten gelen değerlere bağlılığın güçlü belirtisi olarak eklektik mobilya, mekanda niceliksel ağırlığı ile yer alan bir objedir.

Evin konuklarının kabul edildiği genel yaşam alanında görülen altın varaklı, gösterişli ahşap işçiliği, oda hacimlerinde kısmen sadeleşmiş ve masif ağaca dönüşmüştür.

Konutun iç mekan düzenlemesinde 60' lı yılların yeniliği olan çok renklilik dikkat çekicidir. Yüzey renkleri canlanmaya ve konutun her biriminde farklılaşarak kendini göstermeye başlar. Mobilya tarzları, kullanıcısının kimliği ile tariflenmez. Şekil2. 8'de yer alan odanın, evin 20 yaşın altındaki genç kızına ait olması durumu, mobilya seçimleri ile örtüşmez. Mobilyanın belli bir dönemi yansıttığı ve henüz kişiselleşmediği bir dönemdir bu. Ancak

yönetmenin filmde izlediği bir yöntem olarak, karakterlerin kimlikleri, kişisel alanlarının yani odalarının yüzey ve tekstil renkleri ile tariflenmiştir. Evin uçarı genç kızının odası canlı bir yeşil tonu iken, melankolik erkek karakter için oda yüzeylerinde mor renk uygulanmıştır. Yine tekstil seçiminde genç kız odası için sarı-yeşil tonlarında döşemelik kumaş seçimi ve perdede görülen kıvrımlı detaylar ile kullanıcı hakkında fikir sahibi olunabilir. (Şekil 2.10,2.11) Gerçek mekan kullanımına bağımlı Türk sinemasında mekanın filme uyumu için yapılan müdahale, bu örnekte, mekanların duvar yüzey boyasında yapılan değişimden ibarettir.

Konut-2 aynı profildeki kullanıcının yine eklektik karakterdeki konutu olarak gösterilir. Konut -3 de kullanıcı profili üzerinden, batılı yaşama öyküner toplumun özgürlükçü anlayışla değişen ve yozlaşan yüzü gösterilmektedir. Marjinal yaşamı ile toplumun benimsemediği, dışlanan, özgür kadına ait mekan, modern içmekan ile sembolize edilmiştir.

## Sonuç

Türk sineması 60lı yıllarda tüm zamanların en üretken ve en seyirci odaklı dönemini yaşamaktadır. Gerçek mekan kullanımına bağımlı Türk film sektörü, 60'lı yıllar boyunca senaryoya uyumlu mekanı bulmak ve mekana en alt düzeyde müdahale ile filmi çekmek zorluklarını yaşamıştır. Bu bağlamda, filmlerde izlenen konut iç mekanlarının, seyirci /toplumun geneli tarafından benimsenecek düzenlemeleri barındırdığı ve gerçek kentli konut iç mekan örneklerini sunduğu bir gerçektir.

İncelenen filmlerde görüldüğü üzere, modern yaşam dinamiklerinin, 60'lı yıllar Türk toplumunda biçimsel anlamda hızla kabul görmüştür. Bu dönemde, Amerikan toplumuna öykünerek başlayan değişim ve modernleşme anlayışı, batılılaşmayı biçimsel anlamda dikte eden örneklerden kopyalayan yaşamlar ortaya çıkarmaya başlar. Yaşam biçimleri, kentlerin ve kentli insanların görünüşü hızla modernleşmiştir. Konut anlayışı, apartmanlaşma ile yeniden yapılırken, bu apartmanların kullanıcıları, yeniye hızla adapte olan marjinal karakterler ya da şehrin göçle gelen orta gelir grubundaki yeni sakinleri olmuştur. Yeni türeyen modern çok katlı konut anlayışının yabancılığı gibi, konutların kullanıcı profili de bağımsız karakteri ile topluma henüz yabancı modern yaşam tarzına sahiptir. Geleneksel aile değerleri ve toplum kurallarına aykırı görülen, marjinal, özgür yaşam biçimleri Yeşilçam'ın ilk dönemlerinde modern iç mekan düzenlemeleri ile ifade edilmiştir. Buna karşılık, toplumun tüm katmanlarınca onaylanan, alışlagelen, tanıdık olan ise gelir düzeyinden bağımsız olarak eklektik kurgu ile ifade edilmiştir

Bu bağlamda, 60'lı yıllar sürecinde toplumsal yaşamda görülen hızlı, biçimsel değişimin, geleneksel tarza uzak bulunduğu, toplumsal bilinçte tam olarak içselleştirilemediği ve iç mekan tasarımında modern mimarinin bu yabancılaşmanın simgesi olarak görüldüğü sonucuna ulaşılabilir.

## Kaynakça

- Batur, A. (1984). Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Gürsoy, A. (1998). Üç Kuşak Cumhuriyet. Tarih Vakfı Yayınları (Ed.), Göç, s.61-67.
- Tanyeli, U. (1998). Üç Kuşak Cumhuriyet. Tarih Vakfı Yayınları (Ed.), Mekanlar, Projeler, Anlamları, s.101-107.
- Akça, E. (1999). Yeşilçam'a Bakış. Türk Sineması Üzerine Düşünceler. (Ed.), 134-140.
- Akbal, S., Z. T. (2009). Yabancı, Dışarıklı ve Lümpen 'Hiçlik' Kutsamaları Seyrelmiş toplumsallık ve Yükselen Faşizan Hallerin 'post'lar zamanı. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler.
- Teksoy, R. (2007). Rekin Teksoy'un Türk Sineması. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Battal, S. (2006). Asıl Film Şimdi Başlıyor. İstanbul: Vadi Yayınları.
- Bozdoğan, S. ve Kasaba, R. (2012). Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Esen, Ş. (2010). Türk Sinemasının Kilometre Taşları. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Weber, M. (2012). Sosyolojinin Temel Kavramları. İstanbul: Yarı Yayınları.
- Özer, B. (2009). Kültür Sanat Mimarlık. İstanbul: YEM Yayınları.
- <http://v3.arkitera.com/h29973-fenerbahcede-bir-kosk-restorasyonu-ve-ardindaki-gercekler....html>