

TÜRK SİNEMASI'NDA İÇ MEKANIN ROLÜ: TARİHSEL BİR OKUMA*

THE ROLE OF INTERIOR IN TURKISH CINEMA: A HISTORICAL READING

Arş. Gör. Dr. Vildan Dünder Türkkan

Pamukkale Üniversitesi,
Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü
vldndndr@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6049-9403

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 24 Ağustos 2024 • YAYIMA KABUL TARİHİ: 27 Mart 2025

Prof. Pelin Yıldız

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
peliny@hacettepe.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-7201-8213

Öz

Toplumun ürettiği mekan, kendi içinde barındırdığı kültürel ve sosyal değerlerin bir yansımasıdır. İnsanlar bu mekanlarla etkileşime geçtiklerinde, kendilerini ifade etme ve anlamlandırma biçimlerini ortaya koyarlar. İnsanın mekanla karşılıklı bir ilişki içinde olmasından dolayı mekan insanın düşünsel ve duygusal yaratımının da bir parçasıdır. Sinemanın da bu karşılıklı etkileşimi yansıtan bir yapı olduğu ve mekanların filmde önemli bir rol oynadığı bir gerçektir. Mekanlar sinemada fiziksel ortamlardan daha fazlasını ifade edebilir ve izleyicilerin duyguyu dünyasını etkileyebilir. Bu bağlamda yapılan bu çalışmada Türk sinemasının tarihsel gelişimi incelenmiş ve iç mekan kullanımının yapılan yeni dönemlendirmeye özelinde hangi dönemlerde nasıl değiştiği ele alınmıştır.

Abstract

The space society produces reflects the cultural and social values it harbors within itself. When people interact with these spaces, they reveal their ways of expressing and understanding themselves. Since human beings are in a mutual relationship with space, space is also a part of human intellectual and emotional creation. It is a fact that cinema is a structure that illuminates this interaction and plays an important role in film. Spaces can express more than physical environments in cinema and can affect the emotional world of the audience. In this context, this study examines the historical development of Turkish cinema and explores how the use of interior space has changed in which periods in the new periodization.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Mekan, Türk Sineması, Tarihsel Gelişim.

Key Words: Cinema, Space, Turkish Cinema, Historical Development.

* Dünder Türkkan, V., Yıldız P. (2025). Türk Sineması'nda İç Mekanın Rolü: Tarihsel Bir Okuma. Sanat ve Tasarım Dergisi, (20. Yıl Armağan Sayısı | 35), 197-222.

* Bu makale, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde, Vildan Dünder Türkkan'ın Pelin Yıldız danışmanlığında yürüttüğü "1990 Sonrası Türk Sineması: Toplumsal Cinsiyet ve İç Mekan Üzerine Bir Analiz" (Mart 2024) başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

GİRİŞ

İnsanlar, çevreleriyle etkileşime geçtikleri anda öncelikle mekan üzerinde bir tür düzenleme yapma, örgütlenme oluşturma eğilimindedir. Bu durum, mekan düşüncesine temel oluşturarak içerdiği fırsatlarla birlikte bu düşüncenin gelişmesini sağlamıştır. Mekan toplumsal faktörlerle ilişki kurduğu dönemden itibaren bir ifade alanı olarak öne çıkmıştır. Farklı şekillerde kullanılmasıyla birlikte söylemsel bir araç haline gelmiş, toplumda yaygınlaşmış ve etkisini arttırmıştır.

Toplumsal ürettiği mekan, kendi içinde barındırdığı kültürel ve sosyal değerlerin bir yansımasıdır. İnsanlar bu mekanlarla etkileşime geçtiklerinde, kendilerini ifade etme ve anlamlandırma biçimlerini ortaya koyarlar. İnsanın mekanla olan karşılıklı etkileşiminden dolayı mekanlar insanın düşünsel ve duygusal yaratımının da bir parçasıdır. Sinema da bu karşılıklı etkileşimin izlenebileceği bir yapı olarak karşımıza çıkar. Özön'e göre sanat, eğlence ve endüstrisi aracı işlevi gören sinema aynı zamanda bir iletişim aracı olarak hem bir anlatım aracı ve hem de bir dildir (2008, s. 7-8). İzleyici filmler aracılığıyla farklı mekanları deneyimleyebileceği gibi toplumsal konular hakkında da bilgi sahibi olabilir. Bu noktada sinemanın izleyiciyi sadece seyirci olmaktan çıkararak "olaya" dahil edebilme gücünden bahsedilebilir.

Sinema, toplumsal ve politik bir araç olarak da kullanılabilir. Özellikle savaş dönemlerinde, propagandanın güçlü bir aracı olarak görülmüş ve savaş çabalarını desteklemek, kitlelere duygusal mesajlar iletmek ve toplumsal görüşleri şekillendirmek amacıyla yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Bununla birlikte, sinema aynı zamanda kültürleri tanıtmak, farklı fikirleri tartışmak ve insanların yaşamlarını anlamlandırmasına yardımcı olmak için de kullanılabilir. Yani sinema, ideolojilerin yayılmasında etkili bir rol oynayabilirken aynı zamanda insanları dünyayla daha geniş perspektiften bakmaya teşvik edebilir. Balazs'a göre, sinema, toplumsal gerçeklikle yakın ilişki içerisindedir ve insanlar üzerinde etkileyici bir güce sahiptir. Ayrıca toplumsal bağları oluşturan hikayelerin yerini almasının yanı sıra bu durumdan da etkilenir (2013, s. 151).

Balazs'ın sinemanın toplumsal gerçeklikle olan ilişkisine odaklanan perspektifi, mekan kavramının sinemada hayati bir rol oynadığını vurgular. İzleyiciler mekanlar aracılığıyla geçmiş ve günümüzü deneyimleyebilecekleri gibi mümkün olmayan gerçeklikleri de deneyimleyebilirler. Mekanlar sadece görsel bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda duygusal ve sembolik anlamlar da taşırlar. Dolayısıyla, film mekanları sadece fiziksel ortamlardan ibaret değildir; aynı zamanda izleyicilere toplumsal bağlamlarda derinlemesine bir iletişim deneyimi sunarlar.

MEKAN VE SINEMA ETKİLEŞİMİ

Mekan, Zevi'nin de belirttiği gibi “sinemanın baş aktörü”dür (1993). Şahin'in vurguladığı gibi, sinema bedeni ve mekanı saran bir sanat olarak insan yaşamının tüm yönlerini organik bir şekilde işleyen ve görsel bir dille ifade eden kurgusal bir yapıdır (2010, s. 31). İnsan yaşamının karmaşık yapısını anlama ve ifade etme yeteneği sayesinde de günlük hayata dair bireylerin deneyimlerini, duygularını ve sosyal ilişkilerini perdeye kolaylıkla yansıtabilir ve bunu yaparken de mekana ihtiyaç duyar. Sarı'ya göre sinema eserlerini inceleyerek toplumsal yaşamın düzenleri, sosyal yaşam biçimleri ve sosyo-kültürel/sosyo-ekonomik yapı hakkında fikir sahibi olmak mümkündür (2010, s. 22). Tüm açılardan toplumsal ilişkilerin üretimi mekanın üretimi olarak değerlendirilebilir. Mekanın yeniden üretimi ise insan ilişkilerinin, günlük yaşamın ve anlamların kendilerini yeniden üretmesi olarak tanımlanabilir (Akbal Süalp, 2004). Bu nedenle sinema mekana bağımlılığı olan ve toplumsal ilişkilerin yapısını da etkileyen bir sanat formudur.

Sinemada, mekanlar genellikle gerçek dünyaya atıflar yaparak toplumsal, sosyal ve fiziksel yapıları ifade ederler; bazen de tamamen hayali bir evren yaratılarak seyircinin zihnine yeni imgeler sunulur (Aslan, 2010).

Robert Mallet-Stevens ise mekanın sadece dekor olmadığını; aynı zamanda senaryo içinde rol alan bir oyuncu olduğunu belirtir (Vidler, 2001, s. 100). Yani mekan sadece hikayenin geçtiği yer değil aynı zamanda hikayeye canlılık katan ve önemli rol üstlenen bir unsurdur.

Benzer şekilde Atalar (2005) da sinemada mekanın önemini aşağıdaki sözlerle vurgular;

...beyaz perdede bir drama, aktörler var olmadan da olabilir. Çarpılan bir kapı, rüzgârda savrulan bir yaprak, kıyıya vuran dalgalar, filmin dramatik etkisini arttırabilir. Bazı başyapıt filmlerde ise insanlar sadece bir aksesuar olarak ya da temel karakter olarak mekana karşıt olarak kullanılmıştır.

Sinema, mekanlara anlam yükleyerek izleyicinin algısını şekillendirir. Film mekanı, duvarlar, ışık ve gölgelerle duygusal bir atmosfer oluşturur ve burada her unsur önemlidir. Karakterle mekan arasındaki ruhsal birliktelik, filmin temel bir unsuru olarak öne çıkar. Sinema, farkındalığı artıran bir deneyim sunarak, mimarlığın sinemada temsili aracılığıyla günlük yaşamı daha coşkulu bir şekilde deneyimlememizi sağlar (Kerr, 2000, s. 83).

Sinema filmlerinde mekanlar, hikayenin gerçekleştiği yer olarak fon olabilirken aynı zamanda dramatik etkiyi artıran bir rol de üstlenebilirler. Ayrıca, mekanlar

filmdeki ana temayı veya karakterlerin iç dünyasını derinlemesine anlatan bir eleman haline gelebilir. Yani, sinema filmlerinde kullanılan mekanlar fiziksel bir gerçeklikten öteye geçerek filmi zenginleştiren ve anlamlandıran önemli bir aracı haline gelirler.

Bu bağlamda Türk sinemasında iç mekan kullanımının incelendiği bu çalışmada Türk sinema tarihi yeni bir sınıflandırmaya tabi tutulacak ve bu yeni sınıflandırma aracılığıyla Türk sinemasının gelişimi irdelenecektir. İç mekanın bu gelişimde nerede yer aldığı üzerine odaklanarak seçilen film sahneleri, görsel içerik analizi yöntemiyle incelenecektir. Bu yöntem, sahnelerdeki mekansal unsurları detaylı bir incelemeye tabi tutarak, Türk sinemasında iç mekanların zaman içindeki değişimlerini ve gelişimlerini ortaya koymayı hedeflemektedir. Değerlendirmelerin ve kıyaslamaların iç tutarlılığının sağlanması için hem toplumsal değişimlerin hem de ekonomik ve teknolojik gelişmelerin daha çabuk yansıdığı ve okunabildiği konut iç mekanlarına odaklanılmıştır.

TÜRK SİNEMASININ TARİHSEL GELİŞİMİ VE İÇ MEKAN KULLANIMI

Sinemanın Türkiye'ye gelişinin üzerinden yaklaşık 130 yıl geçtiği düşünüldüğünde, bu süre zarfında ülke ve Türk sineması açısından birçok değişim ve gelişme yaşanmıştır. Türk sinemasındaki bu değişim ve gelişmeleri anlamak için çeşitli yıllar eşik olarak belirlenerek farklı yazarlar tarafından farklı dönemlendirmeler yapılmıştır (Görsel 1). Bu dönemlendirmeler, sinema yapımlarının içerik, teknik ve estetik özelliklerindeki değişimleri ve dönemsel özellikleri vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Bu dönemlendirmeler, Türk sinemasının evrimini anlamak ve analiz etmek için önemli birer araç olabilir.

1985	Nijat Özön	1992	Engin Ayça	1999	Metin Erksan	2010	Esen Şükran Kuyucak	2011	Zahit Atam
-İlk Dönem (1914–1923) -Tiyatrocular Dönemi (1923–1939) -Geçiş Dönemi (1939–1950) -Sinemacılar Dönemi (1950–1970) -Genç/Yeni Sinema Dönemi (1970–...)	-İlk Evre -İkinci Evre -Üçüncü Evre	1. Dönem: 1895–1922 2. Dönem: 1923–1932 3. Dönem: 1932–1939 4. Dönem: 1939–1945 5. Dönem: 1945–1950 6. Dönem: 1950–1960 7. Dönem: 1960–1971 8. Dönem: 1971–1980 9. Dönem: 1980–1986 10. Dönem: 1986–1997 ve süre-giden dönem				-İlk Dönem (1914–1923) -Tiyatrocular Dönemi (1923–1939) -Geçiş Dönemi (1939–1950) -Sinemacılar Dönemi (1950–1970) -1970’ler Karşıtlıklar dönemi (1970–1980) -1980 Sonrası Darbe Dönemi (1980–2010)		-1923 öncesi: başlangıç (tarih öncesi dönemi) -1923–1939 arası -1939 sonrası -1994 sonrası Yeni Türk Sineması dönemi	

Görsel 1. Türk Sinemasına dair farklı yazarlar tarafından yapılan dönemlendirmeler (Yazar tarafından hazırlanmıştır).

Görsel 1'den de anlaşılacağı üzere çeşitli yazarlar tarafından yapılan çalışmalarda yer alan tarihlerde benzerlikler ve farklılıklar görülmektedir. Bu nedenle Türk

Sinema Tarihi, ekonomik, politik ve sosyal dinamiklerin sinemaya yansımalarını göz önünde bulundurarak yeni bir sınıflandırmaya tabi tutulmuştur. Yapılan yeni sınıflandırma şu şekildedir;

1897-1923 Dönemi: Sinemanın Ülkeye Gelişi

1923-1932 Dönemi

1932-1939 Dönemi: Sansürle Tanışma

1939-1950 Dönemi: Geçiş Dönemi

1950-1960 Dönemi

1960-1971 Dönemi

1971-1980 Dönemi

1980-1986 Dönemi

1986-1990 Dönemi

1990 Sonrası Dönem

Bu yaklaşım sayesinde Türk sinemasının gelişimi detaylı bir şekilde irdelenerek iç mekanın bu gelişimde nerede yer aldığı anlaşılmaya çalışılmıştır.

1897-1923 Dönemi: Sinemanın Ülkeye Gelişi

Osmanlı¹ döneminde sinemanın ilgi görmesi, Lumière Kardeşlerin 1895'teki ilk gösteriminden itibaren başlamış; Osmanlı toplumunun geleneksel Karagöz oyununa olan aşinalığı, sinemanın benimsenmesini kolaylaştırmıştır (Teksoy, 2007, s. 11). İlk film gösterimi sarayda padişah için gerçekleştirilmiş ve daha sonra 1897'de Beyoğlu'nda halka açık olarak düzenlenmiştir. Bu erken dönem filmleri genellikle günlük hayattan kısa kayıtlar şeklindedir.

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra 1908 yılında İstanbul'da ilk sinema salonu olan Pathé Sineması açılincaya dek film gösterimleri kahvehane ve birahanelerde yapılmıştır (Özön, 2013, s. 39).

Türk sinema tarihinin başlangıcı olarak kabul edilen ilk yerli film Ali Fuat Uzkınay'ın yönetmenliğindeki 14 Kasım 1914 tarihli *Ayestefanos*'taki Rus Abidesinin Yıkılışı filmidir. Evren, bu tarihin Türk sinemasının doğum günü kabul edildiği için çeşitli etkinliklerle kutlandığını belirtmiştir (2003, s. 10).

Bu yıllarda ülke orduları sıklıkla sinemayı propaganda aracı olarak kullanmıştır. Filmler genellikle askeri cemiyetlerin finanse ettiği ve askeri konuları işlediği filmlerdir. *Casus* (1917) ve *Pençe* (1917), ilk konulu uzun metrajlı filmler olarak bu döneme denk gelir. Türk sinemasında kadın karakterleri merkeze alan ilk filmler olan *Binnaz* (Ahmet Fehim, 1919) ve *Mürebbiye* (Ahmet Fehim, 1919) de bu dönemde çekilmiştir (Özgüç, 1990, s. 26). 1922'ye

¹ Sinemanın ilk yılları, Türkiye Cumhuriyeti henüz kurulmamış olduğu için Osmanlı topraklarındaki etkilerinden bahsedilmektedir.

kadar, sinema çalışmalarının çoğu askeri cemiyetler tarafından yürütülmüştür. Çekilen filmlerin bir kısmı tören alayları, cenaze törenleri, savaş esirleri gibi konulara odaklanmıştır; bu nedenle mekanlar genellikle savaş meydanları, kent meydanları ve sokaklardır. Melodram türündeki yapımlar ise genellikle yalılarda veya köşklere geçen hikayeleri anlatmıştır. Bu dönem filmlerinde iç mekanlar sinemasal yaklaşıma da özen gösterilerek stüdyolarda tiyatro dekoru şeklinde kurgulanmıştır (Görsel 2).



Görsel 2. (Sol) *Mürebbiye* (00:43), (Orta) *Binnaz* (00:09), (Sağ) *Bican Efendi Vekilharç* (01:04).

Tasarlanan dekorlarla filmin konusunu, karakter gelişimini, sosyal ve kültürel durumu vb. aktaracak mekanlar oluşturulması amaçlanmıştır. Bu mekanlar aracılığıyla dönemin ideolojik eğilimleri yansıtılarak, yalnızca fiziksel bir ortam sağlanmakla kalmamış, aynı zamanda anlatının duygusal ve tematik derinliği de arttırılmıştır. Ayrıca stüdyoların sağladığı kontrollü ortamlar, yönetmenlere film setlerinde kendi vizyonlarını hayata geçirme imkanı sunarken karakterlerin ve olayların daha etkileyici bir biçimde sunulmasına da olanak sağlamıştır.

1923-1932 Dönemi

Türkiye Cumhuriyeti'nin 1923'te kurulmasıyla birlikte, yeni bir ulus oluşturma çabaları da başlamıştır. Bu dönemde, Mübadele sonucunda çok sayıda Rum'un ülkeyi terk etmesi ve ulusallaşma sürecinde halkın kimliğini nasıl tanımlaması gerektiği, geçmişin, geleneklerin ve geleceğin nasıl şekilleneceği, etnik ve inanç çeşitliliğiyle yeni değerlerin nasıl bir arada var olacağı gibi konular devlet politikaları tarafından düzenlenmeye çalışılırken; bireylerin de nasıl olmaları ve davranmaları gerektiği edebiyat, sinema ve tiyatro gibi araçlarla halka gösterilerek benimsetilmeye çalışılmıştır.

Sinema, eğitici ve öğretici kimliğinin yanı sıra propaganda aracı olarak kullanılmaya bu dönem de devam etmiştir. Halide Edip Adıvar'ın 1922 tarihli aynı adlı romanından uyarlanan ilk Kurtuluş Savaşı temalı (Onaran, 1994, s. 23) film olan 1923 yapımı *Ateşten Gömlek* (Muhsin Ertuğrul), sinemanın propaganda amaçlı kullanılmasına iyi bir örnektir. Film aynı zamanda Türk sinemasında kadın oyuncuların Türk uyruklu olmasıyla da dikkat çekmiştir. Bu durum, sinemanın ulusallaşma hareketine katkısının da bir göstergesi şeklinde düşünülebilir.

Bu dönemde yönetmenler ve oyuncuların çoğunlukla tiyatro kökenli olmaları sebebiyle tiyatrocular dönemi (1923-1939) olarak adlandırılan bir süreç yaşanmıştır. Muhsin Ertuğrul yönetmen, senarist ve oyuncu olarak döneme damga vurmuştur. Türk yönetmenler tarafından Türkiye'de çekilen tüm filmlerde Muhsin Ertuğrul bir şekilde yer almıştır.

1932 yılına kadar resmi bir sansür kurulu olmamasına rağmen, filmlerin mahalli polis tarafından izlenip uygun bulunması ve gerektiğinde kesilerek gösterime verilmesi (Güngör, 2019, s. 347) ahlaki değerlerin korunmasına yönelik bir önlem olarak karşımıza çıkar. Bu durum, toplumun ahlaki normlarına saygı duyulması ve filmlerin bu normlara uygun olup olmadığının kontrol edilmesi gerekliliğinin bir sonucu olarak görülebilir.

Bu dönemde de iç mekanlar tiyatro dekoru şeklinde kurgulanmıştır (Görsel 3).



Görsel 3. (Sol) Kız Kulesinde Bir Facia (Ertuğrul, 1923). (Sağ) Sözde Kızlar (Ertuğrul, 1924).

Dekorlar filmlere özel yapıldıklarından; dönem, statü ve filmdeki öyküyü anlatacak biçimde kurgulanmışlardır. Görsel 3 incelendiğinde solda yer alan sahnede gördüğümüz yer sofrasında yemek yiyen ailenin geleneksel bir yaşam biçimi sürdüren ve gelir seviyelerinin düşük olduğu izlenimini bize hem iç mekan detaylarıyla hem de mobilya kullanımıyla verirken, sağ görselde yer alan sahnenin mekansal detaylarına baktığımızda öykünün orta-üst gelir grubuna ait bir evde geçtiği anlaşılır. Bu hem iç mekan hem de mobilya detaylarından okunabilir.

Bu dönemde Türk sineması, ulus inşa sürecinde devlet politikalarıyla uyumlu olarak hem propaganda hem de toplumsal eğitimin bir aracı olarak kullanılmıştır. İç mekan dekorları dönemin toplumsal yapısını ve sınıfsal farklılıklarını yansıtmaya işlev görmüştür. Tiyatro kökenli dekor anlayışı, sinemayı o dönemin sosyo-kültürel değerleriyle uyumlu, güçlü bir temsil aracı haline getirmiştir. Sinemada mekan tasarımı bu dönemde filmlerin dramatik yapısını güçlendirmiş ve dönemin sosyal koşullarına uygun bir anlatım sağlamıştır.

1932-1939 Dönemi: Sansürle Tanışma

1932 yılından itibaren Türk sinemasında çeşitli kanunlarla resmi sansür uygulamalarının başlaması, filmlerin içeriklerinin siyasi, dini, ahlaki ve milli çıkarlara uygunluğunun kontrol edilmesi amacıyla gerçekleşmiş, sinema endüstrisinin belirli kalıplara sıkışmasına ve sansür endişesiyle sınırlı temalarda film çekilmesine neden olmuştur. Türk sinemasının gelişimini olumsuz etkileyen sansür uygulamaları belli kalıpların dışına çıkamayan, sansür endişesiyle oto sansür uygulayarak kısır bir döngüde aynı temalarla çekilen filmlere neden olmuş ve sinemada olması gereken eleştirel yaklaşımın gelişimini engellemiştir ve sansür uygulamaları çeşitli kanun ve tüzüklerle 1986 yılına kadar sürmüştür.

1939-1950 Dönemi: Geçiş Dönemi

Bu dönem genellikle Türk sineması için geçiş dönemi olarak kabul edilir. Filmlerde fazlaca tiyatro etkisinde kaldığı eleştirileri nedeniyle tiyatroculara ve Muhsin Ertuğrul'a karşı tepki oluşmuştur. Filmler tiyatro dilini sürdürmüş, sansür nedeniyle yönetmenler özgün senaryolardan ziyade edebi eser uyarlamalarıyla çalışmıştır (Özön, 2013, s. 194-195).

Filmler öz sermayeyle çekildiğinden üretim azalmış, bunun sonucunda Amerikan ve Mısır yapımı filmlerin gösterimi artmıştır. Bu durum 1948'de Türk filmlerinden alınan verginin düşmesiyle birlikte tersine dönmüş, film çekimleri artmış, yeni film şirketlerinin kurulmasına olanak sağlanmıştır. Artan yapımlar sayesinde Türk filmleri Ortadoğu'ya ihraç edilmeye başlanmıştır. Ancak bu durum, Yaylagül'e göre filmlerin kalitesini düşürmüş ve toplumun kültürel gelişimine olumsuz etki etmiştir (2004, s. 242-244).

Dönemin tiyatro odaklı sinema anlayışının devam etmesi nedeniyle, sahneler çoğunlukla sahneleme biçiminde düzenlenmiş ve tiyatro dili sürdürülmüştür. İç mekanlar genellikle stüdyo ortamında, sade ve fonksiyonel bir yapıda kurgulanmış, bu durum anlatının teatral yapısını desteklemiş ancak sinematografik anlatımı sınırlamıştır. Kullanılan iç mekanlar, karakterlerin psikolojik derinliklerinden ziyade, toplumsal yapının genelini yansıtan görsel semboller olarak kurgulanmıştır.

Bu dönemde *Taş Parçası* (Faruk Kenç, 1939) filmi üç boyutlu dekorun kullanıldığı ilk film olarak karşımıza çıkar (Onaran, 1994, s. 40). Kadınlar arasından müzikli bir eğlencenin düzenlendiği anlaşılan yaşam alanı görülen (Görsel 4) filmde geleneksel motifli halılar, dantel örtüler gibi unsurlar kullanılarak toplumun sosyo-kültürel yapısına atıfta bulunulmuş; bu öğeler, dönemin toplum yapısının anlatıdaki rolünü pekiştiren detaylar olarak işlev görmüştür. Bu tür detayların varlığı, izleyiciye dönemin yaşam biçimlerini aktarırken anlatının kültürel

kimliğini güçlendirmiştir. Ancak tiyatro odaklı iç mekanlar, karakter gelişimini ve olay örgüsünü psikolojik derinlikten yoksun, yüzeysel bir düzlemde sunmuş; çoğunlukla olayların fiziksel gerçekleşme alanı olarak kullanılmıştır.



Görsel 4. *Taş Parçası* (Kenç, 1939, 00:01, 00:21).

Mekan kullanımı, bu dönemde sinema anlatısına sınırlı katkı sağlasa da filmlerdeki mekan seçimleri ve tasarımları toplumsal koşulları ve sinema dünyasındaki gelişmeleri yansıtan bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır. Türk sinemasının Geçiş Dönemi'nin başlangıcı kabul edilen bu filmten sonra mekanlar çeşitlenmeye ve gerçek mekanlar da kullanılmaya başlanmıştır. Öte yandan, bu dönemdeki mekan kullanımı, Türk sinemasının ulusal kimlik arayışını yansıtan toplumsal bir araç olarak da değerlendirilmiştir.

Türk geleneklerine dayanan din merkezli düşünce, kadın oyuncuların sektörde yer bulmasını engellemeye devam etmiş; erkek merkezli filmler çekilmeye devam ederken kadın oyuncular yalnızca karakter diziliminde rol almışlardır. Bu durum Cahide Sonku'nun yükselişiyle değişmeye başlamış; fiziksel görünümüyle Türk sinemasında ilk yıldızlaşan kadın oyuncu unvanını kazanarak bu dönemde önemli bir figür haline gelmiştir (Soykan, 1993, s. 29).

1950-1960 Dönemi

1950 yılında Demokrat Parti iktidara gelmiş, yaşanan siyasi değişiklikler, sonraki yıllarda ülkenin siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel alanlarında önemli etkiler yaratmıştır (Güngör, 2019, s. 95). Benimsenen liberal ekonomi anlayışıyla üretim kadar tüketim de teşvik edilmiş, köyden kente göç hızla artmış ve bu göç, kent yapılarından toplumsal yaşama kadar birçok alanda hızlı bir değişime yol açmıştır. Bu değişim sürecinin etkisiyle sinemada iç göç konulu filmler üretilmiş, göçün nedenleri, etkileri ve sonuçları irdelenmeye çalışılmıştır. 1955 yılında yaşanan 6-7 Eylül olayları nedeniyle ülkede büyük bir dış göç de yaşanmıştır. Bu olay yaşandığı dönemde sinemada işlen(e)memiş olsa da

Tomris Giritlioğlu tarafından çekilen 1999 tarihli *Salkım Hanımın Taneleri* ve 2009 tarihli *Güz Sancısı* filmleriyle sinemaya konu olmuştur.

Vergi indirimleri ve teşviklerle Yeşilçam Sineması'nın yükselişi gerçekleşmiş, halkın ilgisine uygun melodramlar, aile ve aşk temalı filmler hızla üretilmiştir. Bu durum sinema endüstrisinin büyümesine katkı sağlamıştır (Scognamillo, 2010, s. 112). Ancak, sık tekrar eden konular, klişeler ve benzer senaryolar nedeniyle eleştirilere maruz kalmış ve monotonluk dönemi olarak öne çıkmıştır. Bu dönemle ilgili Sim (t.y.) aşağıdaki ifadeyi kullanmıştır;

Uzun dua ve ezan sahneleri, erkekler için uzun pavyon ve göbek dansları, kadınlar ve genç kızlar için platonik aşk sahneleri, çocuklar için, komik aşçı ve hizmetçilerin düştükleri gülünç sahneleri aynı filmde art arda yerleştirilmektedir. Bu dönemde yaygınlaşan magazin dergileri sinemaya da geniş yer ayırmaya başlamıştır. Düzenlenen yarışmalarla Yeşilçam Kral ve Kraliçeleri seçilmiş, yeni film yıldızları yaratılmıştır.

Birbirine benzeyen film üretimleri gibi mekanlar da benzer ya da aynı kullanılmıştır. Dinçay ve Özer sınırlı maddi koşullar sebebiyle Yeşilçam Sineması'nın gerçek mekana bağlı kaldığını belirtmişlerdir (2013, s. 149). Belirlenen bazı konutlar farklı filmlerde filmin temasına uygun olanı seçilecek şekilde kullanılmış, bazen aynı mekanlar hiçbir müdahale dahi yapılmayarak farklı filmlere fon olmuştur.

1950-1960 Yeni Türk Sineması'nın temellerinin atıldığı ve gelişimine zemin hazırlayan bir dönem olarak kabul edilir (Özön, 2013, s. 361; Onaran, 1994, s. 101-102). Melodram türündeki filmler, varlıklı yaşam biçimlerini özendiren hizmetçili, lüks otomobiller ve büyük konaklarda veya lüks apartman dairelerinde geçen hikayelerle oldukça popüler hale gelmiştir (Sim, t.y.). Görsel 5'de yer alan Hulki Saner'in *Gece Kuşu* (1960) ve Arşavir Alyanak'ın *Cici Katibem* (1960) filmleri lüks mekan kullanımına örnek olarak verilebilir.



Görsel 5. (Üst) *Gece Kuşu* (Saner, 1960, 03:55, 18:21, 08:56). (Alt) *Cici Katibem* (Alyanak, 1960, 18:10, 19:56, 59:54).

İki filmde de zenginliğin vurgulanması için hem mobilya hem de mekan ölçeğinde detaylar yer almaktadır. Kullanılan mobilyalar klasik üslubu yansıtan oymalı ve masiftir. Özellikle *Cici Katibem* (Alyanak, 1960) filmine ait görsellerde yer alan mobilyalarda varaklı detaylar olduğu düşünülmektedir. İki filmde de duvarları süsleyen ayna, resim vb. çerçevelerin oymalı, bir kısmının da varaklı olduğu görülmektedir. Ayrıca aksesuar olarak heykel kullanımı da dikkat çeken bir diğer detaydır.

Bu dönemde Yeşilçam filmlerinde kullanılan lüks mekan ve klasik üslupta detaylandırılmış mobilyalar, anlatının sosyo-ekonomik yapıyı yansıtmaya işlevini pekiştirmiştir. Mobilyaların varaklı ve oymalı oluşu, büyük konaklar ve lüks apartmanlar gibi mekanların sıklıkla tercih edilmesi, filmlerdeki karakterlerin toplumsal statüsünü ve yaşam tarzlarını vurgulayan görsel bir sembol olarak kullanılmıştır. Zenginliğin bu şekilde belirlenmesi, izleyicinin üst sınıfa özlem duymasına yol açan bir ideal yaşam sunarken; hikayenin sınıfsal çatışmalar, aşk ve sosyal farklılıklar etrafında şekillenmesine de katkı sağlamıştır. Bu görsel öğeler aracılığıyla, dönem anlatısında statü farkları daha da belirginleştirilmiş, melodram türüne özgü dramatik çatışmalar güçlendirilmiştir. Dolayısıyla, zenginliğin abartılı ve ihtişamlı mekanlarla vurgulanması, filmlerdeki hikaye akışını destekleyen ve dönemin sosyo-kültürel yapısını görünür kılan bir araç işlevi görmüştür.

1960-1971 Dönemi

60 askeri darbesiyle başlayan bu dönemde darbe sonrası hazırlanan ve referandumla kabul edilen anayasayla toplumsal hayatta bazı değişimler olmuşsa

da sinema alanında beklenen etkiyi yaratmamıştır. Sansürün kaldırılması için umut beslenmiş olsa da sinemacılar uyguladıkları oto sansüre devam etmiş, yapımcı istekleriyle devlet sansürü arasında kalmışlardır (Karahanoğlu, 2007, s. 22).

Dünya olduğu gibi Türk sinemasında da 60'lı yıllar farklı ülkelerde yaşanan değişimin ve yeni oluşumların etkisini hissettirdiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde genç sinemacılar arasında “Sinema neyi anlatmalıdır?”, “Nasıl anlatmalıdır?”, “Türk Sineması nasıl olmalıdır?” gibi konularda tartışmaların arttığı (Sim, t.y.) ve ulusal, milli ve devrimci sinema gibi çeşitli yaklaşımların ortaya çıktığı görülmüştür.

Türkiye'nin toplumsal yapısı, kentsel ve kırsal hayatın dinamikleri, siyasi ve ekonomik sorunlar sinemanın içeriğini etkilemiştir. Sinema filmleri eğlence aracından öte gerçek sorunları ele alma amacını taşıyan Toplumsal Gerçekçi bir bakış açısıyla ele alınmaya başlanmıştır.

Ayrıca Yeşilçam filmleri de üretilmeye devam etmiştir. Seyircinin ilgisini çeken konular üzerine odaklanılıp devam filmleri çekilerek seyirci memnuniyeti sağlanırken yapımcılara da kazanç elde etme imkanı sunulmuştur.

Film içeriklerindeki farklılıklardan kaynakla iç mekanlarda da görünür bir çeşitlilik vardır. Köy evi, gecekondü, orta-üst gelir grubuna ait müstakil konutlar, alt-orta gelir grubuna ait apartman daireleri, eğlence mekanları, resmi kurumlar vb. birbirinden farklı iç mekan kullanımı vardır. Filmlerdeki bu iç mekan çeşitliliği ekonomik, sosyal ve kültürel yaşantıyı yansıtırken statü göstergesi olarak da kullanılmıştır. Örneğin Halit Refiğ'in *Kırık Hayatlar* (1965) filminin lüks müstakil konutları ve bir apartman dairesine ait iç mekanlar (Görsel 6) incelendiğinde bu durum açıkça görülür.



Görsel 6. *Kırık Hayatlar* (Refiğ, 1965, 38:28, 1:28:20, 1:18:39, 17:29, 41:16, 25:13).

Üst görseller aynı lüks konuta ait iç mekanlarken alt sol ve orta görsel bir başka lüks konuta aittir. Alt sağ görsel ise bir apartman dairesinin salonuna aittir. Kullanılan iç mekanlar dönemin modern anlayışını yansıtırken modern olmayan öğeleri de barındırmaktadır. Örneğin üstte yar alan konutta genellikle modern mobilyalar kullanıldığı gibi klasik biçimli mobilyalar da kullanılmış, yaşam alanında desensiz ve tüm mekanı kaplayan modern bir halı kullanılmışken yemek alanına geçişte geleneksel desenli parça halılar kullanılmıştır. Aksesuarlarda da bu durum görülmektedir. Üst sol görselde biçiminden varaklı olduğu düşünülen çerçeveler kullanılmışken yine aynı mekanda kullanılan lambader oldukça modern tarzdadır. Lüks konutlarla apartman dairesindeki mobilya ve kullanılan halı vb. tekstil ürünlerinde benzerlikler olsada mekansal ölçekteki farklılıklar statüyü vurgular niteliktedir. Benzer mekansal kullanım Atıf Yılmaz Batıbeki'nin *Keşanlı Ali Destanı* (1964) ve Osman Fahir Seden'in *Sokak Kızı* (1962) filmlerinde de görülmektedir (Görsel 7).



Görsel 7. (Üst) *Keşanlı Ali Destanı* (Batıbeki, 1964, 55:20, 1:09:09, 1:14:08). (Alt) *Sokak Kızı* (Seden, 1962, 02:46, 1:21:58, 13:11).

Keşanlı Ali Destanı (Batıbeki, 1964)'na ait lüks konut görselleri incelendiğinde mekanda klasik üslupta ve varaklı mobilyaların kullanıldığı görülür. Ayrıca yatak odasında dahi dekoratif amaçla heykel kullanımı dikkat çeker. Diğer yandan üst sağ görselde yer alan konutun mobilya kullanımı, dekoratif duvar halısı ve mekansal detayları incelendiğinde mütevazı ve alt gelir grubuna ait bir mekan olduğu anlaşılır. Benzer biçimde *Sokak Kızı* (Seden, 1962) filmine ait lüks konut görselleri incelendiğinde mekanda modern mobilyaların kullanıldığı, resim ve müzik gibi sanatsal uğraşların göstergesi şövale ve radyo gibi eşyaların varlığı dikkat çeker. Alt sağ görselde ise basit ve fonksiyonel mobilyaların kullanımı ve mekansal detaylar incelendiğinde; ki masada bulunan seyyar ocaktan da anlaşılacağı üzere mutfakı olmayan bir konut söz konusudur, mekanların ekonomik, sosyal ve kültürel yaşantıyı ne denli vurgulama gücü olduğu açıkça görülür.

Bu dönemde iç mekan kullanımı, fiziksel alanların ötesinde toplumsal yapı ve kültürel değişimin bir yansımasıdır. Filmlerdeki iç mekan çeşitliliği, toplumun farklı katmanlarının yaşam tarzlarını sergileyerek dönemin sosyal yapısını anlamaya yardımcı olur. Modern mobilyalar ile klasik unsurların bir arada kullanılması, toplumsal gelişim ve dönüşüm süreçlerini yansıtırken geleneksel değerlerle yenilikleri birleştirir. Mobilya ve tekstil ürünlerinde benzerlikler bulunsa da mekansal farklılıklar, ekonomik kaynakların ve sosyal statünün belirginleşmesine olanak tanır.

1971-1980 Dönemi

Türk sineması için oldukça çalkantılı ve dönüşüm dolu bir dönemdir. Ülkede yaşanan siyasi, sosyal ve ekonomik olaylar sinemaya da yansımıştır. Petrol krizi ve ekonomik sıkıntılarla birlikte Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nun düzenli yayına başlaması, özellikle kadınlar ve çocukları kapsayan geniş izleyici kitlesinin sinemadan uzaklaşmasına neden olmuştur. Televizyonun yaygınlaşmasıyla beraber sinemaya olan ilgi azalmış, bu durum sektördeki krizi derinleştirmiştir. Ormanlı bu dönemde üretilen filmlerin neredeyse yüzde sekseninin seks, arabesk, dini ve ikinci, üçüncü sınıf macera filmlerinden oluştuğunu belirtmiştir (2005, s. 86). Bununla beraber feodal yapı ve göç konusunun işlendiği *Gelin* (Lütfi Ömer Akad, 1973) (Görsel 8), makineleşme ve ağalık sisteminin işlendiği *Endişe* (Şerif Gören, 1974), toprak reformunun işlendiği *Kara Çarşafı Gelin* (Süreyya Duru, 1975), sevgi mi? emek mi? ikileminin işlendiği *Selvi Boylum Al Yazmalım* (Atıf Yılmaz Batıbeki, 1977), kan davası, göç ve feodal sistemin işlendiği *Sürü* (Zeki Ökten, 1978), işçilerin emek mücadelesinin işlendiği *Maden* (Yavuz Özkan, 1978), işçilerin hayat mücadelesinin işlendiği *Bereketli Topraklar Üzerinde* (Erden Kıral, 1979) ve kan davasının işlendiği *Yusuf ile Kenan* (Ömer Kavur, 1979) gibi filmler aynı dönem çekilen ve toplumsal sorunlara dikkat çeken önemli filmler arasındadır.



Görsel 8. *Gelin* (Akad, 1973, 23:34, 11:01, 05:57, 47:49, 07:10, 32:32).

Gelin filminde İstanbul'a göç eden bir ailenin hayatı anlatılır. Ailenin sosyal, ekonomik ve kültürel durumu, filmin iç mekanlarıyla açıkça ortaya konmuştur. Geleneksel bir hayat yaşayan ailenin kentte yaşamayı seçtikleri ev de geleneksel Türk konutuna benzer şekilde odaların salon/yaşam alanı etrafında sıralandığı bir plan şemasına sahiptir. Konutun merkezinde aile yemeklerinin yendiği ve aileyle ilgili kararların alındığı masa yer alır. Farklı sandalyelerin kullanılması, eşyaların gelişigüzel edinildiği izlenimini yaratırken; oturma alanında divan ve hem salon/yaşam alanı hem de yatak odasında dekoratif öge olarak duvar halısı kullanılmıştır. Basit ve fonksiyonel mobilyaların yer aldığı evde özel alanlar dışında mekanları ayırmak için perde kullanılırken ısıtma için soba tercih edilmiştir. Bu unsurlar, mekanın düşük gelirli bir ailenin geleneksel yaşam tarzını yansıttığını göstermektedir.

Bu dönemdeki Türk sinemasında mekanların kullanımı, yalnızca fiziksel bir arka plan sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda karakterlerin sosyal, ekonomik ve kültürel durumlarının görsel bir anlatımını sunma işlevini üstlenmiştir. Özellikle, iç mekan tasarımıındaki unsurlar (odaların düzeni, kullanılan eşyaların çeşitliliği ve dekoratif öğelerin tercihleri) geleneksel yaşam biçimlerini ve ekonomik zorlukları gözler önüne sererken, aynı zamanda karakterlerin iç dünyalarına dair ipuçları sunmaktadır. Bu nedenle, iç mekanların yansıtılan sosyal gerçeklikle olan bağlantısı, anlatının derinliğini artırmakta ve izleyicinin karakterlerle duygusal bir bağ kurmasına olanak tanımaktadır. İç mekan kullanımının bu denli özenle tasarlanması, filmin toplumsal sorunları irdeleme amacına hizmet ederek, sinemanın toplumsal bir ayna işlevi görmesine de olanak tanımaktadır.

1980-1986 Dönemi

24 Ocak Kararları ve 12 Eylül darbesinin ülkedeki etkisi film üretimini de etkilemiştir. Türkiye'de liberal ekonomi politikalarının benimsenmesiyle birlikte film endüstrisi de ticari açıdan önemli bir döneme girmiştir. Serbest ihracat-ithalat ekonomisi beraberinde bir tüketim patlamasını da beraberinde getirmiştir (Boratav, 2000, s. 23-28). Bununla beraber 12 Eylül darbesiyle başlayan siyasi süreçte yapılan yeni düzenlemeler günlük yaşamı etkilediği gibi sinemayı da etkilemiştir. 1980 ve takip eden yıllarda film üretimi oldukça düşmüş, yine bu yıllarda değişmeye başlayan yapım dağıtım sistemi nedeniyle de yerli filmlerin yerini hızla Hollywood yapımları almıştır.

70'lerin seks filmleri yerini erkek merkezindeki ailenin şehirde geçinmeye çalışmasını ve şehre alışma sürecini anlatan köyden kente göç kavramının ortaya çıkardığı alt kültür arabesk melodram filmlerine bırakmıştır. Ayrıca sanatta yaratım sorunu, bunalım ve kadının merkeze yerleştiği hikayeler (Kuyucak Esen, 2010, s. 179-80), sıkça islenen konular arasında yer almıştır.

Ancak bu dönemde sansür uygulamalarının da yoğun olduğunu belirtmek gerekir. Siyasi olayların etkisiyle sansür kuralları sıklaştırılıp, bazen politik nedenlerle bazen de ahlaki kaygılardan dolayı filmlerin içeriği kısıtlanmış veya yasaklanmıştır. Erden Kıral'ın *Hakkari'de Bir Mevsim* (1983) ve Şerif Gören'in *Yol* (1981) filmlerine uygulanan sansür nedeniyle filmlerin tamamı yıllar sonra gösterime girebilmiştir.

Hakkari kırsalında geçen kentli bir öğretmenin öyküsünün anlatıldığı *Hakkari'de Bir Mevsim* filminde yer alan iç mekanlara bakıldığında mobilya kullanımının neredeyse hiç olmadığı görülür (Görsel 9). Görsel 9'da üstte yer alan iç mekanlara bakıldığında sol görselde duvar kenarlarına yerleştirilmiş minderler görülür. Bu minderler gündüz oturma işlevini karşılarken gece yer yatağıyla beraber yatma işlevi için kullanılmaktadır. Aynı iç mekan daha sonra üst orta ve sağ görsellerde yerden yükseltilmiş bir yatak, çalışma masası ve sandalyesi, yemek yenmesi için kullanılan ahşap derme çatma bir sehpa ve mekansal bölümlenmeyi sağlamak adına zemindeki halının bir bölümü kaldırılarak kentli karakterin kullanımı için yeniden düzenlenmiştir.



Görsel 9. *Hakkari'de Bir Mevsim* (Kıral, 1983, 04:43, 1:37:31, 44:48, 03:56, 1:10:17, 1:09:27).

Alt görsellerde köy evine ait mutfak ve yatak odaları yer almaktadır. Mutfakta herhangi bir mobilya kullanımı olmadığı gibi yatak odalarında da bir beşik ve yeni gelin yatağı olarak kullanılan karyola dışında mobilya kullanımı yoktur. Pencere açıklıkları oldukça küçük kullanılmışken duvar yüzeylerinde dekoratif bir öge bulunmamaktadır. Filmde geleneksel köy yaşantısının nasıl olduğuna, insanların nasıl yaşadığına ve geleneklere dair bilgiler öykü dışında iç mekan biçimlenişiyle de izleyiciye verilmiştir.

Bir başka öğretmen hikayesinin işlendiği Ömer Kavur'un *Kırık Bir Aşk Hikayesi* (1981) filmi incelendiğinde ise çeşitli iç mekan ve mobilya kullanımları görülür (Görsel 10).



Görsel 10. *Kırık Bir Aşk Hikayesi* (Kavur, 1981, 29:29, 14:44, 35:02, 35:54, 31:55, 41:09, 58:15, 47:07).

Görsel 10'da iki farklı konut grubunun mekansal düzeni ve bu düzenin sosyal ve ekonomik durumlar üzerindeki etkisi görülmektedir.

İlk konut grubunda (üst görseller), lüks ve klasik tarzda mobilya kullanılması ailelerin estetik ve konfor arayışını göstermektedir. İki konutta da benzer biçimli mobilya kullanımı söz konusudur. Örneğin ilk iki görselde (1.konut) koyu tonlarda klasik tarzda ahşap dolaplar ve koyu desenli tekstil döşeli koltuk takımı yer alırken diğer iki görselde (2.konut) daha açık tonlarda klasik üslupta mobilyalar ve yine desenli açık renk tekstille döşeli koltuk takımı yer almaktadır.

Kullanılan mobilyaların klasik biçimleri ve desenleri, ailelerin sosyal statülerini vurgularken, mekan zenginliğini ve gelenekselliğini de ifade eder. Bu iki konutta kullanılan renk tercihleri ise ailelerin refah düzeylerini vurgular biçimde tercih edilmiştir. Konutlardan ilki maddi sıkıntılar çeken bir aileye aitken diğeri maddi olarak gayet iyi durumda olan bir aileye aittir. Böylelikle mekanın rengi ve tasarımı, sahip olunan yaşam koşullarıyla doğrudan ilişkili hale gelmiştir.

İkinci konut grubunda (alt görseller) ise yalnız yaşayan iki ayrı öğretmene ait konutlar yer alır. Yine bu iki konutta da benzer biçimli mobilya kullanımı söz konusudur. Evler benzer şekilde daha sade fakat işlevsel bir mekan düzeni sunmaktadır. İki konutta da ikişer adet tekli koltuk kullanımı, sosyal etkileşim için sınırlı bir alan sunarken, bireyselliği ve bağımsız yaşam tarzını yansıtır. Kitaplık ve şövale gibi unsurlar, öğretmenlerin mesleki ve kişisel ilgi alanlarını vurgularken, mekanın kişiselleştirilmesi açısından önemli birer unsur olarak karşımıza çıkar.

Bu dönem Türk sinemasında film üretimi ve içerik üzerindeki sansür, mekansal unsurların ve karakterlerin derinlikli anlatımının önemini artırmıştır. Sadece toplumsal olayların değil, bireylerin iç dünyalarının da mekanlarla birlikte

anlatılması, dönemin sinemasını şekillendiren önemli unsurlardan biri olmuştur.

Dönemin film üretiminde ve gösteriminde yaşanan sorunlarına rağmen Şerif Gören, Ömer Kavur, Zeki Ökten gibi usta yönetmenlerin yanı sıra Sinan Çetin gibi yeni/genç yönetmenler de film üretimine devam etmişlerdir.

1986-1990 Dönemi

Film Yapımcıları Derneği'nin girişimiyle sinema filmleri üzerindeki söz hakkı İç İşleri Bakanlığından Kültür Bakanlığına geçmiş ve bu durum sinemanın ülke için bir kültür bileşeni olarak kabul edilmesine önemli katkısı olmuştur. Bunun yanı sıra, 3257 sayılı "Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu" ile filmlerin denetim uygulamalarının el değiştirmesi, sadece sinema ve müzik eserlerinin üretiminin teşvik edilmesini sağlamakla kalmamış aynı zamanda bu eserlerle ilgili hakların korunmasını da amaçlamıştır. Bu kanunla beraber üretim, ithalat, telif hakkı, kayıt, tescil ve bandrol sistemlerine yönelik düzenlemeler yapılarak emeğin korunması için adımlar atılmıştır.

Özgürlük ortamının artmasıyla 12 Eylül konulu filmler yapılmaya başlanmış, bu filmlerde birey-çevre çatışması gibi temalar işlenmiştir (Abisel, 2005, s. 244).

Tüm bu gelişmelerle sinemanın kültürel anlamda daha fazla desteklenmesi ve sektörün korunması için adım atılması sağlanmıştır. Bu durum hem sektörün hem de ülkenin kültürel mirasının korunmasına büyük katkılarda bulunmuştur.

Bu süreçte Türk sinemasında kadınların gerçekçi bir bakış açısıyla ele alındığına tanık olunmuştur. Filmlerde, kadınların sadece ev içinde değil aynı zamanda iş hayatında da aktif rol aldıkları gösterilmiştir. Ayrıca film karakterleri aracılığıyla kadınların cinsel kimliklerinin ötesinde birey olarak görüldükleri ve toplum içindeki yerlerini yeniden şekillendirmeye çalıştıkları anlatılmıştır. Kadın konusu da 1980'lerin ikinci yarısında dikkat çekici bir boyuta ulaşmış, Atıf Yılmaz Batıbeki'nin *Kadının Adı Yok* (1987) ve *Berdel* (1990) gibi filmleriyle kadının toplumdaki varlığı sorgulanmıştır.



Görsel 11. *Kadının Adı Yok* (Batıbeki, 1987, 43:09, 23:01, 20:11, 14:27, 1:17:40, 13:31, 1:04:23, 24:15)

Kadının Adı Yok filminde iç mekanlar kadının toplumdaki yeri ve kişisel tercihleri yansıtacak biçimde kullanılmıştır (Görsel 11). Filmde sosyal statü ve ekonomik durum yine iç mekan kullanımıyla aktarılmaya çalışılmıştır. Üst dört görselede de zenginlik iç mekan biçimlenişi ve donatılarla ifade edilmiştir. Bahsedilen tüm iç mekanlarda klasik üslupta, yer yer varak süslemeli mobilya kullanımı söz konusudur. Bu mobilya kullanımı 80ler ve 90larda çokça tercih edilmiştir. Özellikle kadife tekstille tamamlanan bu tür mobilyalar filmde zenginliğin simgeleri olarak kullanılmıştır. İç mekanların çoğunda yine klasik desenlere sahip duvar kağıdı kullanılmıştır. Alt görsellere bakıldığında ise karakterin kendi tercihlerini yansıtır biçimde sade donatılar ve yalın iç mekanlar kullanılmıştır. Genellikle modern bazen de derme çatma (TV ünitesi gibi) mobilya ve şatafattan uzak iç mekan kullanımı söz konusudur. Bu durum hem karakterin kişisel tercihlerini yansıtmak için hem de ekonomik ve sosyal statü göstergesi olarak kullanılmıştır.

Filmde kullanılan iç mekanlar, mobilya tercihleri ve dekoratif unsurlar aracılığıyla karakterlerin sosyal statüleri, kişisel özgürlükleri ve bireysel kimlikleri hakkında mesajlar ilettiği anlaşılmaktadır. Baba evi, evlilik sürecindeki ev ve bekar evi gibi birbirinden farklı iç mekanların tercih edilmesi, kadın karakterin bireysel gelişim sürecini ve toplumdaki yerini sorgulayan bir anlatı dili oluşturmuştur. Örneğin, kadın karakterin söz sahibi olmadığı iç mekanların aile ve eşin beğenileri doğrultusunda şekillenmiş olması, birey üzerinde toplumsal baskının ve patriarkal düzenin izlerini taşımaktadır. Buna karşılık, karakterin kendi seçimlerini yansıtan sade ve modern çizgilere sahip ev, bireyin özgürleşme sürecini ve kendi kimliğini temsil etmektedir. Dolayısıyla, bu mekanlar yalnızca sosyal statü ve ekonomik göstergeler olarak kalmayıp, aynı zamanda karakterin iç çatışmalarını, özgürlük arayışını ve bireysel kimliğini bulma sürecini de yansıtan sembolik bir anlatı işlevi görmektedir. Bu şekilde, karakterin yaşadığı mekanlar aracılığıyla izleyiciye birey-toplum ilişkisine dair daha derin bir anlam katmanı sunulmakta, kadının toplumsal rolleri içinde kendi kimliğini ve tercihlerini yaratma mücadelesi vurgulanmaktadır.

Bu dönemde yabancı sermaye yasası değişiklikleri nedeniyle Türk sinemasının üretimi olumsuz etkilenmiş, “1987 Hollywood Darbesi” (Kuyucak Esen, 2010, s. 179) olarak adlandırılan bu durum dolayısıyla da Türk sinemasının üretim potansiyeline negatif etkisi olmuştur.

1990 Sonrası Dönem

1980’lerin sonlarına doğru, yabancı şirketler Türk sinemasında etkili bir konuma gelerek film dağıtımı ve üretimi alanlarında ciddi bir etki yaratırken, Türk sinema sektörünün üretimde ve seyirciyle buluşmada sorunlar yaşamasına neden olmuştur. Ayrıca 1990’ların başlarında özel televizyon kanalları da

yayına başlamıştır. Özel radyo ve televizyon yayıncılığı, yasal düzenlemelerin eksik olmasına rağmen uzun yıllar boyunca faaliyet göstermiştir. Teknik ve yasal sorunlarla süren özel yayıncılık tüm olumsuzluklara rağmen devletin kontrolündeki radyo ve televizyon kanallarına alternatif olarak görülmüş ve toplum tarafından ilgiyle karşılanmıştır (Çankaya, 1997, s. 92). Bu ilgiyle birlikte seyircilerin tercihleri değişmiş ve daha çok televizyon programlarına yönelmişlerdir. Bu durum, yapımcıları televizyon için içerik üretmeye yönlendirirken yönetmenlerin de reklam ve video klip prodüksiyonuna ilgi göstermesine yol açmıştır.

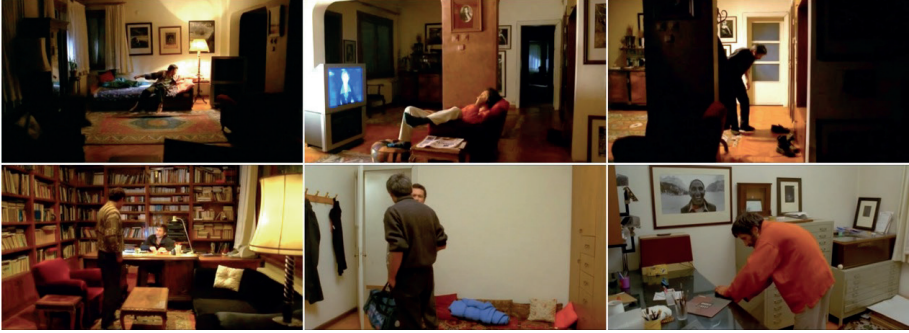
Özel televizyon yayıncılığı ve yeni kanalların yayın yapmasıyla beraber farklı bakış açılarından gelen içerikler izleyici oranlarını arttırmayı hedefleyerek izleyiciye sunulmuştur. Bu yayın politikası hem toplumsal yaşam üzerinden etkili olmuş hem de kamu yayıncılığının azalmasına neden olurken ticari yayın anlayışını güçlendirmiştir (Duman, 2018, s. 73).

Türkiye bu dönemde Avrupa Birliği üyelik süreci kapsamında uluslararası oluşumlara üye olmuş ve bu sayede finansal destekler almıştır. Bu destekle bağımsız yapımcılar ve yönetmenler, bağımsız filmler üretmeye başlamıştır. Bu dönemde, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenler yeni bir sinema dilini oluşturarak bağımsız film yapımının öncülerinden olmuşlardır. Bu yönetmenlerin eserleri ulusal ve uluslararası platformlarda büyük ilgi görmüş ve Türk sinemasının tanıtılmasına katkıda bulunmuştur.

1990'lı yıllar Türk Sinemasında edebiyat uyarlamaları, komediler, kent insanının sorunlarına değinen filmler, arabesk filmleri, seks filmleri, tarihsel filmler, gerçek yaşam öyküleri, kadın öyküleri, politik film örnekleri, kadınları merkeze alan konuların işlendiği filmler en göz önündeki türler olmuştur (Scognamillo, 2010, s. 441-445). 90lar ve devamında Türk sinema izleyicisinin değişen beğenileriyle şekillenen yapımlar, çeşitlenen film konuları ve gelişen teknoloji sayesinde filmlerde kullanılan iç mekanlarda da farklılaşma ve çeşitlenme olmuştur. Özellikle teknolojik gelişmeler gerçek mekanların yanı sıra sanal mekan üretimlerine olanak sağlayarak sinemadaki mekan kullanımı daha yaratıcı ve esnek hale gelmiştir.

2002 yılında Türkiye'nin Avrupa Birliği üyelik sürecine odaklanmasıyla birlikte ekonomik, sosyal ve politik uyum yasalarının çıkarılması bu sürece katkıda bulunmuştur. Güncel sanata da ivme kazandıran (Ersen, 2010, s. 49) bu yasal düzenlemeler sayesinde sinema sektöründe tabu olarak kabul edilen konuların işlenmesi daha kolay hale gelmiştir. Bireysel anlatılar, çıkmazlar ve mutluluk arayışları bu dönem işlenen konulardan bazılarıdır. Nuri Bilge Ceylan'ın 2002 tarihli *Uzak* filminde de bireyin ve bireyin sorunlarının Görücü (2003)'nün

ifadesiyle “...aydın-yarı aydın’ın yalnızlığı-bunalımı-yurtsuzluğu-kaybedişleri-yoksunlukları...” nın anlatıldığı bir film olarak karşımıza çıkar. Filmde fotoğraf sanatçısı olan, yıllar önce taşradan kente göçen ve boşandıktan sonra kendine “yalnız” bir hayat kuran Mahmut’un evinde istemsizce misafir ettiği Yusuf’la olan çatışması işlenmiştir.



Görsel 12. *Uzak* (Ceylan, 2002, 06:45, 24:28, 18:17, 1:00:56, 17:55, 1:23:52).

Filmin iç mekan çekimlerinin çoğu Mahmut’un evinde geçer (Görsel 12). Ev, Mahmut’un ihtiyaçları doğrultusunda özelleştirilmiş olup, bireysel varoluşunu ve kimliğini temsil eden unsurlar barındırdığı bir mekan haline gelmiş ve evin iç mekan düzenlemeleri Mahmut’un kişiliğini ve yaşantısını yansıtan bir ayna işlevi görmektedir.

Görsel 12’de üstte yer alan ve salona ait olan görseller incelendiğinde evde başka odalar olmasına rağmen salonun yatak odası olarak da kullanıldığı görülür. Salonun iç mekan düzeni Mahmut’un bireysel varoluşunu ve sosyal ilişkilerini anlamak için önemli bir anahtar sunar. Salonun ortasında yer alan tekli koltuk Mahmut’u evin merkezine yerleştirirken hem evin hem de kontrolün onda olduğu şeklinde okunabilir. Zira her fırsatta evle ilgili kuralları Yusuf’a hatırlatır ve kendi düzenini korumaya çalışır. Bu durum, evin bir tür sosyal kontrol mekanizması işlevi gördüğüne de işaret eder.

Evde genellikle sade ve fonksiyonel mobilya kullanımı söz konusudur. Üst görsellere bakıldığında salon oldukça sade ve özensiz döşenmişken duvarlarda yer alan fotoğraflar oldukça özenlidir. Bu durum fotoğraf sanatçısı olan Mahmut’un mekanla fotoğraf aracılığıyla bağ kurduğunu gösterir. Alt orta görsel evin misafir odası olarak kullanılmaktadır. Sade ve fonksiyonel bir dolapla beraber geleneksel konutlarda sıkça rastlanılan duvara monte edilmiş bir elbise askısı ve yine geleneksel konutlarda rastlanılan yer yatağı/minderlerle döşenmiştir. Bu mekanda evin geri kalanından farklı olarak duvarda fotoğraf dahi yoktur. Misafir odasının özensizliği ve içinde fotoğraf olmaması, Mahmut’un bu mekanla bağ kurmadığı şeklinde okunabilir. Bunun dışında alt sol ve sağ

görseller Mahmut'un kişisel uğraşlarını yansıtan iç mekanlardır. İki iç mekanda da evin diğer mekanlarında olmayan bir düzen duygusu vardır. Sol görselde yer alan kitaplık ve çalışma masası oldukça modern tarzdayken aynı mekanda dönemin yaygın kullanılan mobilyalarından klasik üsluptaki zigon sehpa ve lambader kullanımı da vardır. Sağ görselde ise fotoğrafların düzenli tutulması için gerekli olan çekmeceli dolaplar görülür. Bu mekanda da yine duvarlarda fotoğraflar görürüz. Evin diğer alanlarına nazaran, kişisel çalışma ve fotoğraf alanlarında daha fazla düzen ve özen görülmesi, Mahmut'un bu mekanlarla kurduğu derin bağları ve yaratıcılığını simgeler. Bu durum, bireyin iç dünyasıyla çevresi arasındaki çatışmayı da ortaya koyar.

Türk sinemasında kullanılan mekanlar toplumsal değişimleri yansıtmak, karakterlerin yaşam koşulları ve psikolojilerini derinlemesine ifade etmek için temel bir araç olmuştur. Sinemanın görsel dilinin önemli bir parçası olan bu mekanlar, hikayeyi desteklemek ve izleyiciye mekan aracılığıyla yeni anlamlar iletmek görevi üstlenmiştir. Sinemada her dönemin kendine has koşulları nedeniyle oluşan yeni kimlikler kendini mekansal düzenlemeler yoluyla ifade etmiş, dönemlerin değişen dinamikleri sinemanın zenginleşmesine katkı sağladığı gibi kullanılan iç mekanların da zenginleşmesini olanaklı kılmıştır.

SONUÇ

Türk Sineması'nda iç mekanların rolü, toplumsal ve kültürel değerlerin yansıtılması açısından önem taşımaktadır. Yapılan çalışmada iç mekanların sadece fiziksel alanlar olarak değil, aynı zamanda izleyicilerin duygusal deneyimlerini şekillendiren ve anlatının derinliğini artıran unsurlar olarak işlev gördüğü görülmüştür. İç mekan kullanımı Türk sinemasının tarihsel gelişimiyle paralel bir şekilde ilerlemiş ve bu süreçte toplumsal normlar, koşullar ve teknolojik yenilikler gibi faktörlerden etkilenmiştir. Gecekondulardan lüks konutlara kadar uzanan çeşitli iç mekanlar sayesinde temsil edilen sosyal katmanların, eşitsizliklerin ve sosyoekonomik farklılıkların görünürlüğü sağlanmıştır. Kullanılan iç mekanların estetik ve fonksiyonel özellikleri, anlatı üzerinde doğrudan etkili olmuş ve izleyicilerin hikayeye olan bağlılıklarını artırmıştır. İç mekanların sunduğu atmosfer, karakterlerin ilişkilerinin ve çatışmalarının görselleştirilmesine olanak tanırken, aynı zamanda izleyicinin karakterlerle empati kurmasını da sağlamıştır.

Türk Sineması'ndaki iç mekan kullanımı, dekoratif bir unsur olmanın ötesine geçerek yalnızca hikaye anlatımının bir parçası değil, aynı zamanda o dönemin sosyal yapısını, normlarını ve değerlerini yansıtan bir ayna görevi görmüş, farklı dönemlerde iç mekan kullanımında görülen değişiklikler, toplumun o anki ruh

halini, ekonomik durumu ve politik atmosferi yansıtma işlevi üstlenmiştir.

Sonuç itibarıyla, Tiyatro dekorunun kullanıldığı ilk filmde bugün ki kullanılan iç mekan çeşitliliğine (gerçek mekan, platolar, sanal mekanlar vb.) bakıldığında Türk Sineması'ndaki iç mekan kullanımı, sinemanın estetik ve tematik derinliğini artırarak, izleyicilere daha zengin bir deneyim sunmakta ve toplumsal değişimlerin bir yansıması olarak değerlendirilmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2005). Türk sineması üzerine yazılar (1.Baskı). Phoenix Yayınevi.
- Akbal Süalp, Z. T. (2004). Zamanmekan: Kuram ve sinema (1.Baskı). Bağlam Yayınları.
- Aslan, M. M. (2010). Yeşim Ustaoglu- Su, ölüm ve yolculuk (1.Baskı). Agora Kitaplığı.
- Atalar, E. (2005). Sinema dili ve mimari mekan (165871). [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi]. <https://tez.yok.gov.tr>
- Balazs, B. (2013). Görünen insan ya da sinema kültürü. (O. Kasap, Çev.). Say Yayınları.
- Boratav, K. (2000). Yeni dünya düzeni nereye. İmge Kitabevi.
- Dinçay, D. ve Özer, F. (2013). '60 Türk Sinemasında kentli konut iç mekanı. Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi, 5(8), 149-168.
- Çankaya, Ö. (1997). Dünden bugüne radyo televizyon (Türkiye’de radyo-televizyonun gelişim süreci). Beta Basın Yayım Dağıtım.
- Duman, K. (2018). Deregülasyon sonrası kamu hizmeti yayıncılığı: RAI ve TRT üzerine karşılaştırmalı çalışma. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 6(20), 59-84.
- Ersen, L. (2010). Türkiye’de 1990 sonrası güncel sanat ve kültürel kimlik kavramı. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(6), 47-53.
- Evren, B. (2003). Türk Sinemasının doğum günü. Bir savaş-Bir anıt-Bir film (1.Baskı). Antrakt Sinema Kitapları.
- Güngör, A. C. (2019). Geçmişten günümüze Türkiye’de devlet-sinema ilişkisine bakış. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication-TOJDAC, 9(3), 344-357.
- Karahanoglu, I. (2007). 1950–1970 Yılları arasında Türk sinemasının temel özelliklerinin oluşmasını sağlayan toplumsal, ekonomik, siyasi, kültürel etkenler ve bunların Türk sinema tarihindeki yeri (219779). [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi]. <https://tez.yok.gov.tr>
- Kerr, J. (2000). Patric Keiller interview. B Fear. (Ed.), Architectural design: Architecture + film II (s.82-85). Academy Press.
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). Türk sinemasının kilometre taşları: Dönemler ve yönetmenler (1.Baskı). Agora Kitaplığı.

- Onaran, A. Ş. (1994). Türk sineması (I. ve II. Cilt). Kitle Yayınları.
- Ormanlı, O. (2005). Türk sinemasında eleştiri. Bileşim Yayınevi.
- Özgüç, A. (1990). Başlangıcından bugüne Türk sinemasında ilkler. Yılmaz Yayınları.
- Özön, N. (2008). Sinema sanatına giriş (I.Baskı). Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (2013). Türk sineması tarihi (1896- 1960) (I.Baskı). Doruk Yayınları.
- Sarı, T. (2010). Türk sinemasında sosyal yaşam kurgusunun mekan kullanımına yansımaları (292289). [Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi]. <https://tez.yok.gov.tr>
- Scognamillo, G. (2010). Türk sinema tarihi (3.Baskı). Kabalcı Yayınevi.
- Soykan, F. (1993). Türk sinemasında kadın 1920-1990 (I.Baskı). Altındağ Matbaacılık.
- Şahin, Z. (2010). Sonsuzluğun düş mekanları ve bir evren mimarisi: Aşkın gücü. A. Allmar (Ed.), Sinemekân, sinemada mimarlık (s.31-46). Varlık Yayınları.
- Teksoy, R. (2007). Türk sineması (2.Baskı). Oğlak Yayıncılık.
- Vidler, A. (2001). Warped space: Art, architecture, and anxiety in modern culture. The MIT Press.
- Yaylagül, L. (2004). 1960-1970 dönemi Türk sinemasında düşünce akımları. A. Gürata (Ed.), Sinemada anlatı ve türler (s.231-274). Orient Yayıncılık.
- Zevi, B. (1993). Architecture as space: How to look at architecture. (M. Gendel, Çev.). J. A. Barry (Ed.). Da Capo Press.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1. Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Görsel 2. (Sol, Orta, Sağ) <https://www.cnnturk.com/video/turkiye/turkiye-sansurlenen-ilk-film-murebbiye-477392> adresinden 18 Kasım 2022 tarihinde alınmıştır.

Görsel 3. (Sol) <https://www.sinematurk.com/film/1025-kizkulesi-faciayi#gallery> adresinden 14 Aralık 2022 tarihinde alınmıştır. (Sağ) <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/5351> adresinden 16 Ocak 2023 tarihinde alınmıştır.

Görsel 4. Kenç, F. (Yönetmen). (1939). Taş Parçası [Film]. Türkiye: Ha-Ka Film.

Görsel 5. (Üst) Saner, H. (Yönetmen). (1960). Gece Kuşu [Film]. Türkiye: Arı Film. (Alt) Alyanak, A. (Yönetmen). (1960). Cici Katibem [Film]. Türkiye: Melek Film.

Görsel 6. Refiğ, H. (Yönetmen). (1965). Kırık Hayatlar [Film]. Türkiye: Uğur Film.

Görsel 7. (Üst) Batıbeki, A. Y. (Yönetmen). (1964). Keşanlı Ali Destanı [Film]. Türkiye: Uğur Film. (Alt) Seden, O. F. (Yönetmen). (1962). Sokak Kızı [Film]. Türkiye: Kemal Film.

Görsel 8. Akad, L. Ö. (Yönetmen). (1973). Gelin [Film]. Türkiye: Erman Film.

Görsel 9. Kırıl, E. (Yönetmen). (1983). Hakkari’de Bir Mevsim [Film]. Türkiye: Data A.Ş.

Görsel 10. Kavur, Ö. (Yönetmen). (1981). Kırık Bir Aşk Hikayesi [Film]. Türkiye: Yeni Lale Film.

Görsel 11. Batıbeki, A. Y. (Yönetmen). (1987). Kadının Adı Yok [Film]. Türkiye: Odak Film.

Görsel 12. Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2002). Uzak [Film]. Türkiye: NBC Film.

İNTERNET KAYNAKLARI

Görücü, B. (Nisan-Haziran 2003). UZAK: Mehmet Emin Toprak’ın Anısına. https://www.nuribilgeceylan.com/movies/uzak/press_yenifilm.php adresinden 5 Ekim 2024’te alınmıştır.

Sim, Ş. (t.y.). Türk Sinema Tarihi. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi. <http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/kok/turksinematarihiu128.pdf> adresinden 10 Aralık 2020’de alınmıştır.