

176213

T.C
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Fakültesi
Radyo-Tv-Sinema Ana Bilim Dalı

Doktora Tezi

Türk Sineması: Mekan Üzerinden Bir Çözümleme

Fatoş Adiloğlu

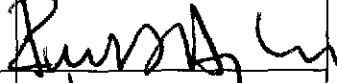

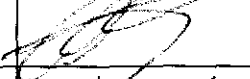
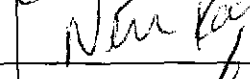
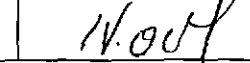
9625020051

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Simten Gündeş

İstanbul – Nisan 2001

TEZ ONAYI

Radio-Tv Bilim Dalında **9625020051** numaralı **Fatoş Adiloğlu'nun** hazırladığı "**Türk Sineması:Mekan Üzerine Bir Çözümleme**" konulu **YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZİ** ile ilgili **TEZ SAVUNMA SINAVI**, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 10.Maddesi uyarınca **17.4.2001 SALI** . günü saat. **13.00'de** yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **...Kabulu.....**'ne* **OYBİRLİĞİ /OYÇOKLUĞUYLA** karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ(*)	İMZA
Prof.Dr. Emin Aydın DOĞAN	KABUL	
Doç.Dr. Simten GÜNDEŞ	Kabul	
Doç.Dr. Nurdoğan RİGEL	Kabul	
Yrd.Doç.Dr. Neşe KARS	Kabulü	
Yrd.Doç.Dr. Nebahat AKGÜN	Kabul	

ÖZ

Bu çalışma 'gerçek' mekan kullanımına bağımlı Türk sinemasının mekan üzerinden çözümlenmesini önermektedir. Bu bağlamda öncelikle sinemada mekan olgusu ve mekan üzerinden çıkarılabilecek okumalara yer verilmiştir.

Araştırma Türk sinemasının en verimli yılları olan 1965-75 yılları arasında çekilen melodramlarda mekanın ele alınışıyla sinemanın biçimlenişi arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır. Bu amacı gerçekleştirmek üzere yapısalcı bir yöntemle farklı yönetmenleri olan 20 film mekan ve mekana dayalı ilişki kurma biçimleri açısından incelenmiştir.

Araştırmanın sonucunda sözü geçen dönemde Türk melodram sinemasında mekana olan yaklaşımların farklılık göstermesinin önüne geçen, belirgin ortak mekan kullanım özellikleri saptanmıştır.

ABSTRACT

This study suggests an analysis of the film space in Turkish melodrama films which is dependent on 'real' settings. The research focuses on the investigation of the implementation of space in the melodramas during the period 1960-75; the most productive years of Turkish Cinema. Theories of space, space in/and cinema have been included together with different approaches towards film space as the conceptual basis of this study.

20 films of different directors have been randomly selected to find out the spatial relationships that structure narrative space in the films. The study has shown that despite the difference in directors, there exists a common exploitation of film space in Turkish melodramas resulting in films with qualities indifferent from each other.

ÖNSÖZ

“Türk Sineması: Mekan Üzerinden Bir Çözümleme” konulu araştırma, Türk sinemasında mekan kullanımını sorgulamayı ve sinemanın bu bakış açısıyla irdelenmesini amaçlamaktadır.

Bu araştırmanın gerçekleştirilmesi sırasında konunun incelenmesi ve ilerlemesinde beni yönlendiren tez danışmanım Doç.Dr Simten Gündeş’e, değerli hocam Prof.Dr. Nühket Güz’e , bana destek veren yakınlarım ve ben uyumadan uyumayan Alfa’ya teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ.....	i
ÖNSÖZ.....	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

I. SİNEMA VE MEKAN

A- Mekan Tanımı ve Boyutları.....	5
B- Anlatı Mekanı.....	14
1. Çerçeve ve Mekan	22
2. Anlatısal Araçlarla Mekan	27

İKİNCİ BÖLÜM

II. MEKANIN SİNEMADA ANLATTIKLARI

A- Görsel Çevre ve Sunum.....	34
B- Mekan ve Biçim ile Yansıtma.....	39
C - Fiziksel Mekan ve Sinema	45

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

I. TÜRK SİNEMASINDA MEKAN KULLANIMINDAKİ ÖZELLİKLER VE MELODRAM

A- Melodram Ve Türk Sineması.....	54
1-Kalıplaşmış Mekanlar.....	61
2- Yolculuk Mekanları.....	70
B- Göstergesel Nitelikleriyle Mekan	
1-Mekan Örgütlemeleri.....	82
2-Simgesel Mekanlar.....	92
3-Bulanık Tanımlı Mekanlar.....	97
C- Film Kimlikleri.....	103
SONUÇ.....	123
KAVRAMLAR.....	137
CONCEPTS.....	140
İNCELEMESİ YAPILAN FİMLER VE YÖNETMENLERİ.....	143
KAYNAKÇA.....	144
EKLER.....	150
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Sinemanın, kabul görmüş en kısa, kısa olduğu kadar da anlamlı tanımı 'zaman ve mekânın düzenlenmesi' olarak açıklanması, mekân ve zamanın, sinemanın temel öğelerini oluşturduğunun en açık ifadesidir. Sinemanın bütününe bu tanımla ele alınabilmesi, filmde, zaman ve mekânın kaçınılmaz boyutu, ile genelden özele bir işlev ve işleyişin göstergesidir. Sinema çalışmalarında, film ve sinema sözcükleri eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Bu tezde film sözcüğü bir ortam, sinema sözcüğü ise bir olgu olarak tercihen kullanılacaktır. Sinemada mekân olgusu genelden özele farklı, benzer veya birbirine geçen çeşitli bakış açılarından oluşan yaklaşımları içerir. İki boyutlu bir düzlem kapsayan filmde, üç boyutluluğun, dolayısıyla filme özgü mekânın inşası bir diğer deyişle sinemada kurgulanmış mekâna dair yaklaşımlar, mekân kullanımı, mekân örgütleyen etmenlere, mekânın yeniden yapılandırılması ve gösterme biçimlerinin temsil ettiklerine kadar uzanır.

Sinemada mekân olgusunun parçalara ayrılmadaki zorluğu gözlemlenmesine karşın, araştırmaya ışık tutması amacıyla tümünden tüme giden , mekân odaklı bir inceleme yapılmıştır. Araştırma, ilk iki bölümünde 'Sinemada Mekân'la; sinemada kurgulanan mekân, 'Mekânın Sinemada Anlattıkları'yla ise mekânın görsel bir öğe olarak sinemanın görsel etkileşimindeki işlevini içeren yaklaşımları, farklı açılardan ancak birbirleriyle örtüşen yanlarıyla göstermeye çalışmıştır. Üçüncü bölümde ,Türk melodram sineması üzerinden bir okuma yapılarak, mekansal göstergelerin hangi bağlamlarda ve nasıl kullanıldıkları irdelenmiştir.

Tez, Türk sinemasınının 1960-75 yılları arasındaki dönemi, mekân ve mekâna dayalı ilişkileri açısından inceleyerek mekân kullanım özellikleri üzerinden bir çözümleme yapmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda öncelikle sinemada mekân olgusu ve mekânın sinemadaki işlevine, mekân felsefesi çerçevesinde yer verilerek, sinema ve mekâna ait kuramsal yaklaşımlarla mekân üzerinden yapılacak

değerlendirmenin alt yapısının oluşturulması hedeflenmiştir. Türk sinemasıyla neredeyse özdeşleştirilen melodram sinemasında, mekan kullanım özellikleri ile sinemanın biçimlenişi arasındaki ilişkiyi öne çıkartan araştırmada filmlerin incelenmesinde , 1960 - 75 yılları arasında çekilen filmlerin yer almasının nedeni ise, bu dönemin, Türk sinemasının en verimli dönemi olmasıyla birlikte melodramın egemen tür olarak kendini göstermesinden dolayı iyi bir veri tabanı oluşturmasıdır. Bu araştırmada yukarıda değinilen yılların ,popüler sinema türü olan kentsoylu melodramları bünyesinde barındırma özelliğinden yararlanılmış, filmlere ulaşılabilirlik çerçevesinde, bir inceleme gerçekleştirilmiştir.

Sinemada mekan , karaktere , kahramana, cinsiyete göre kullanımı, farklı boyut ve düzlemlerdeki araştırma konularına işaret etmektedir. Bu çalışmada mekan türe, yönetmene ve de kullanıcıya göre değerlendirilmiştir. Türk sinemasında mekanın ele alınışıyla ilgili yeterli kaynak ve incelemenin bulunmamasından dolayı ,bu çalışma bir mekan çözümlemesi ve de mekanın yeniden yazılımdır. Araştırma ileride mekan üzerine yapılacak farklı araştırmalar için bir tartışma zemini kurması bakımından önem taşımaktadır.

Tezin ilk iki bölümü savları, bilgileri, incelemeleri içermekte, üçüncü bölümü ise Türk Melodram Sinemasında mekan kullanım özelliklerini içeren uygulamalı bölümünü kapsamaktadır. Kuramsal bölümler, sinema ve mekanı ilişkilendiren, yaklaşımları ele almış, mekan üzerinden okuma biçimlerine dikkat çeken, ilişkili görülen kaynaklar taranarak hazırlanmıştır. Çalışma uygulama bölümüyle 'gerçek' mekan kullanımına bağımlı Türk sinemasını mekan üzerinden çözümlemeyi önermiştir. Filmlerin seçimi şu özellikler göz önüne alınarak yapılmıştır:

- 1- Değişik yönetmenlerin ürünleri
- 2- Kentsoylu melodram özellikli filmler
- 3- 1960-1975 yılları arasında yapılmış filmler

Uygulama bölümünde ilk aşamada; Agah Özgüç'ün “ Türk Filmeri Sözlüğü”ndeki film künyelerinden yararlanılarak ve de ulaşılabilirlik sınırları çerçevesinde, yaklaşık 200 film , raslantusal örneklemeyle, düz okuma gerçekleştirilerek izlenmiştir. Filmlerde tanımlanabilir mekana dayalı ilişki biçimleri açısından saptanabilen ve genelleştirebilecek nitelikler gözlemlenmiştir.

Tümden gelen tüme giden yapısalcı yöntemin ikinci aşamasında; her film için elde edilen tüm veriler biraraya getirilerek gözlemlenen nitelikler saptanmıştır.Yönetmenin bakış açısının sinemada belirleyici bir unsur olduğu göz önünde bulundurularak filmler arasından 20 farklı yönetmenden 20 film seçilmiştir. Burada filmler, mekan seçimiyle taşınan anlam, mekan kullanım şekilleri, mekanların örgütlenmelerinde etken olan ögeler, diyaloglar ile mekan arasındaki ilişki, mekan-beden ilişkisi, üç boyutluluğun deneyimlenmesi gibi mekan ilişkileri açılarından yeniden izlenerek, kişisel gözlem ve yorum sonucu ayrıntılı saptamalar belirlenmiştir. Seçilen 20 filmin her biri, konuyla ilgili tüm açılardan ayrıntılı olarak incelenmekle birlikte, elde edilen verilerin dökümü çalışmaya dahil edilmemiştir. Ancak çalışmaya açıklık getirmesi bakımından Agah Özgüç'ün “ Türk Filmeri Sözlüğü”nden yararlanılarak filmlerin, yapım yılı, yönetmenleri, senaryoları, görüntü yönetmenleri, yapımcıları, oyuncularını, konularıyla ilgili bilgiler aktarılmış ve filmlerin özetleriyle filmlerde olayların geçtiği mekanları kapsayan kısa kimlik bilgilerine, yer verilmiştir.

Çalışmada, mekan kullanım özellikleri ” Kalıplaşmış Mekanlar”, “Yolculuk Mekanları” olmak üzere sınıflandırılmış, mekanın göstergesel nitelikleri “Mekan Örgütlemeleri “, “Simgesel Mekanlar” ve “ Bulanık Tanımlı Mekanlar” başlıkları altında toplanarak vurgulanmıştır. Farklı yönetmenlerin filmlerinden yapılan örnekleme bu başlıklar altında yer verilerek, araştırmanın verileri elde edilmiş ve bundan hareketle mekan üzerinden bir çözümlenmeye gidilmiştir.

Sonuç bölümünde; mekana dayalı ilişki kurma biçimleri saptanmış 20 yönetmenin filmleri öncelikle mekan kullanım yönelimleri açısından ‘Mekansal Özellikleriyle Filmler’; mekanın göstergesel nitelikleri açısından ise ‘ Filmlerde

Mekanlar ve Yerler' olmak üzere, genelden özele ve tümünden tüme giden bir yaklaşımla mekan odaklı bir çözümleme gerçekleştirilmiştir. İlgili veriler ayrıca tablolaştırılarak ekte sunulmuştur.

Yönetmenler çerçevesinde mekan kullanımına ilişkin değerlendirmeye fırsat veren araştırma filmler arasındaki farklılığın ve benzerliğin belirtisi niteliğiyle kendini göstermiştir. Mekan üzerinden gerçekleştirilen çözümlemede ,Türk Melodram Sinemasında farklı yönetmenlerin filmlerinde ayırd edici özellikler taşımayan mekan kullanım özellikleri ve biçimlenişi saptanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

I. SİNEMA VE MEKAN

Sinema görsel–işitsel anlatım aracı olarak filmsel zaman ve filmsel mekandan oluşur. ‘Zaman’ ve ‘mekan’, anlatı sürekliliğini etkileyen temel ilkelerdir. Film aracılığı ile anlatım; ‘filmsel/sinematik mekan’, ‘sinemada kurgulanmış mekan’, ‘sinematik temsil’, ‘öykü mekanı’ ve ‘anlatı mekanı’ gibi nitelendirilmelerle karşımıza çıkmaktadır.

Sinema’da mekan ‘gerçek’ ya da stüdyoda yaratılmış mekanların bir anlatı çerçevesinde birleştirilmesinden oluşur. Sinemada mekan olgusu ,ayımları net olmayan, birbirleriyle örtüşen, içiçe geçen yaklaşımları içerir. Genel mekan kavramı ise, farklı disiplinler ve disiplinlerarası alanlarda oluşturduğu anlam yükü ile sosyal bilimlerin ilgi odağı olmuştur. Bu bölümde öncelikle, mekânın genel tanıma ve bu tanımın işaret ettiği disiplinlerarası konumuna ,sinemada mekan olgusunun araştırmaya ışık tutacak boyutlarıyla yer verilmiştir. Daha sonra, mekan sinemadaki boyutu çerçevesinde,genelde anlatı mekanı ve özelde ise anlatsal araçlar üzerinden, irdelenmeye çalışılmıştır.

A. MEKAN TANIMI VE BOYUTLARI

Mekan çeşitli disiplinlerde, farklı tanımlarla karşımıza çıkmaktadır. İngilizce karşılığı olan ‘space’, Türkçede; ‘uzay’ ‘uzam’ , ‘boşluk’, ‘alan’, ‘aralık’, ‘uzaklık’ olarak kullanılmaktadır. Türkçede, ‘space’ sözcüğün çeşitli karşılık bulmasını, anlam yükünün göstergesi olarak yorumlamaktayız. Bu çalışmada ‘space’ sözcüğünün karşılığı, mimari disiplinin tercihi olan ‘mekan’ olarak alınmıştır. Bu

sözcüklerle belirtilmeye çalışılan 'mekan' kavramının tanımı ilgili disiplinlere göre değişmektedir.

Mekan kavramının ilk tanımlarından birini Plato'nun eserlerinde görmekteyiz. Platon'a göre, "mekanın biçimi, içsel "idea"ların taklit edilmesinden ortaya çıkar" ve bundan dolayı "mekana kısa bir nitelemede bulunma hakkımız bulunmamaktadır".¹

Stuart C.Aitken'in mekan tanımı; "bir yanda insanın, yer, mekan ve toplumun kategorilerini kaynaştırma ihtiyacına duyulan genel yakınlık yer alırken, diğer yanda sunum yer almaktadır,"² şeklindeki yorumuyla yer vererek, 'insan', 'mekan', 'yer', 'toplum' ve 'sunum' birbirleriyle olan ilişkileri bakımından ayrılmaz bir bütün olduğunun altını çizmektedir. Coğrafik ,ekonomik ve sosyolojik etmenler, karşılıklı etkileşimleriyle toplumsal yapılanmayı örgütlerken mekan da biçimlenerek anlam ile yüklenmektedir. Mekan olgusunun toplumsal oluşum içerisindeki bu durumu, sosyal bilimler ve özellikle de disiplinlerarası çalışma alanlarına taşımıştır.

Kültürel coğrafya alanını buna örnek gösterebiliriz. Son yıllardaki tartışma alanlarında kendini belli eden, kültürel coğrafya alanının yürüttüğü çalışmalar, 'insan', 'mekan', 'yer', 'toplum' ve 'sunum'la ilgili çözümler çıkarılacak bir alan sahiplenmek istediği gözlemlenmektedir. Örneğin müdahale edilmemiş doğal bir mekan olarak peysaj günlük hayatımızda kanıksadığımız fakat farklı ortamlarda farklı şekillerde algılanabilen ve yorumlanabilen bir mekandır. Buna göre; "peyzaj bir taraftan kesin görülebilir varlığı" ile kendini belli ederken, öbür taraftan "daha az belirli ve görülebilir kültürel alanların", üzerinden çözümler yapılabilmesi için uygun bir zemin sağlamaktadır.³ Diğer bir deyişle peysajın üzerinde topladığı sunum gücü sinema

¹ Dorota F. Januszewska, **Concept of Space, Ancient and Modern**, Indra Ghandi National Centre, India 1991, s.583

² Aitken C.Stuart, Leo E. Zonn, **Place, Power, Situation, And Spectacle: A Geography of Film**, Rowman & Littlefield Publishers Inc, USA, 1994, s.6

³ James Duncan and David Ley, **Place/Culture/Representation**, eds.Duncan and Ley, London and New York: Routledge, 1993, s.12

aracılığıyla üzerinden okumalar çıkartılacak cazip bir metin olma özelliğini yüklenmektedir.

Sinema, bir yandan insan, mekan, yer ve toplum öğelerinden yararlanan, öbür yandan, sunum gücüyle, mekan olgusuna, derinliği olan karmaşık bir boyut getirmektedir. Bu nedenle de“ toplumun ürettiğini yeniden üreten” bir oluşum olarak kendini belli eder.

Mekan kavramına çeşitli eklemlemeler getirmekle birlikte, mekan olgusuyla özdeşleştirilen, kendisi betimlenen mimarlık disiplini; “mekanın kutlanması”, “mekansal sanat”, “mekan yaratma sanatı” olarak nitelendirilmektedir. Mekanla uğraşan, mekanı işleyen ve çalıştıran mimarlığı mekanı tanımlama hakkına sahip en önde gelen disiplinlerden biri olarak görmekte ve mekânın fiziksel tanımını yapan Şengül Öymen Gül’ün, usçul dille yaptığı veya bir başka deyişle gerçekçi olarak da nitelendirebileceğimiz açıklamasına yer vermek istiyoruz.

“Mekan, insanın insanla, insanın nesneyle ve nesnenin nesneyle olan aralıklarının, uzaklıklarının ve ilişkilerinin, kısacası, bizi saran boşunun üç boyutlu bir anlatımıdır. Bu nedenle, mekan örgütlenmesi, çevrenin biçim ve malzeme gibi ona fiziksel anlatımını veren diğer özelliklerinden çok daha esaslı bir özelliğidir. Mekan örgütlenmesi mekân biçimi, kütlesi, sınırlayan ve bölen öğeleri, bileşenleri, renk, ışık ve dokusuyla sağlanır. Mekanın örgütlenmesi aynı anda bir anlam taşır. Ama anlamın örgütlenmesi mekân örgütlenmesinden hem elle tutulur bir gerçek olarak hemde kavramsal olarak ayrıdır. Çevresel anlam daha çok gösterge ve simgelerle ve mekânın değişebilir özellikleriyle sağlanır, renk, doku, donatı, aksesuar ,süsleme vb. Bir insan için bunlar, postür, statü anlatımları, proksemik, kinestik ve diğer sözsüz iletişim araçlarıdır.”⁴

Bu tanımın uzunluğu, anlamlandırmaya yönelik ipuçlarıyla mekânı fiziksel olarak tanımlamakla bile karşılaşılabilecek zorluğa ve bununla birlikte mekânın kavramsallığına işaret etmektedir.

Mimarlık disiplininde işlenen mekân, tarih boyunca toplumsal, kültürel ve teknolojik oluşumların ışığında biçimlenmiştir⁵. Mimarlık tarihi, mekânın ele alınışı

⁴ Gül Öymen Şengül, **Mekan Örgütlenmesi**, Gür Yayıncılık, Trabzon, 1996, s.34

⁵ Mimarlıkta Mekan Kavramı ile ilgili değerlendirme için bkz.: Bruno Zevi, **How to Look at**

açısından irdelendiğinde "açılımsal hacim mekanları olarak mimarlık", "iç mekan olarak mimarlık" ve "hacim ve iç mekanın birlikteliği olarak mimarlık" gibi kavramlar üzerinden mekan biçimlenişine dair bir okuma çıkartılabilmektedir.⁶ Mimarlıkta mekan örgütlenişine dair, "etkin mekan", "etkin olmayan mekan" ve "yarı etkin mekan" gibi çeşitli tanımlamaların yanısıra "özel duygusal alan", "özel alan" "kişisel alan", "kamusal alan" gibi psikolojik olmakla birlikte sosyolojik boyutları içeren tanımlar da eklenmektedir.⁷ Böylelikle mekanın sosyolojik ve psikolojik boyutlarının fiziksel boyuta eklemeye getirdiğini söyleyebilmekteyiz. Aynı zamanda ekonomik ve teknolojik kaygıların yadsınmaz gerçekliliği göz ardı edilmemelidir.

Mekan kavramları, tanımları ve işlevlerine göre çeşitlenişinin yanında, mekanın algılanış ve deneyimleniş, tek bir olgu olarak ele alınmaktadır. Bu noktada mekanın 'yer'le olan ilişkisini de önem kazanmaktadır. Mimarlık tarihinin başlangıcındaki "mimarsız mimarlıktan", yani kültürün ve toplumun mimar oldukları mimarlıktan bu yana, mekan mimarların ideolojik ve maddi kaygılarına, üslendikleri toplumsal sorumluluk, çevreyi algılama ve ifade etme üsluplarına, sosyolojik, coğrafik, teknolojik etmenlere göre biçimlenişine tanık olunmuştur. Burada mekanın 'yer'le olan sıkı ilişkisini açıkça görülebilmektedir. Mimarlığın misyonunu "mimarlığın görevi, yerler yaratan mekanlar tasarlamaktır" şeklinde yorumlayan Jonathan D.Sime, "yer terimi, mekanın aksine, bir kişi ve özel bir fiziksel bölge arasındaki geçici ya da daha uzun süreli güçlü bir duygusal bağı belirtir"⁸ olarak tanımlayarak mekanın yere dönüşümü ya da "yer"leşmesi ile birey ve mekan arasındaki etkileşim ve anlam oluşumuna işaret etmektedir. Diğer bir deyişle, "fiziksel mekanların anlamlı yerlere dönüşümü için, insanlar, etkinlikler ve deneyimlerin düzenlenmesini gerekir".⁹

Architecture, Horizon Press, New York, 1974

⁶ Sigfried Giedion, **Space, Time And Architecture, The Growth of a Tradition**, Harvard University Press, Cambridge, 1971, ss.2-5

⁷ Edward Twitchell Hall, **The Hidden Dimension**, Anchor, New York, 1982

⁸ Jonathan D. Sime, "Creating Places or Designing Spaces", **Giving Places Meaning**, Ed. Groat, L, Academic Press, London, 1995, s.28

⁹ Jack L Nasar, Barbara Brown, ed, **Public and Private Spaces**, Proceedings of the Twenty-seventh Annual Conference of the Environmental Design Research, Edmont, Oklahoma, 1996, s.iii

İnsanın mekanı deneyimselleştirmesine dair, Kevin Lynch'in ortaya atmış olduğu bilişsel haritalama kavramını, Robert M. Kitchen: "bilişsel haritalama, mekansal ve çevresel arasındaki evlilik olarak düşünülebilir" şeklinde yorumlamakta, çoğu disiplinlerde araştırma nedeni oluşturduğunu savunduğu, çeşitli dinamiklerin belirginleştiğini vurguladığı , Hart ve Conn(1991)'in tanımı olan "yer bilişi"ne gönderme yaptığı açıklaması ise şöyledir: "Mekansal bilişim, mekan ilişkilerinin, içselliğin, özünün ve yapısının bilgisi ya da bilişsel sunumudur." Bu doğrultuda başka bir söyleyişle; "mekanın düşüncedeki içselleşmiş yansıması ve yeniden kurgulanmasıdır (Hart&Moore, 1973, s.248)" demek ve yine çevresel bilişimi "insanların çevrelerine ilişkin ya da çevre hakkında sahip oldukları farkındalık, izlenim, bilgi ve inançlarıdır "yorumuyla devam etmektedir. Bu, yalnızca bireyler ve grupların bu çevreler ve bileşenlerin varlığı hakkındaki bilgi ve imgelerini değil, aynı zamanda, karakterleri, işlevleri, dinamikleri ve yapısal iç ilişkileri hakkında izlenim sahibi olmalarını ve anlam değerleri ve mitik-simgesel özelliklerini kaynaştırmalarını da belirtmektedir.¹⁰ Robert M. Kitchen'in yukarıda yapmış olduğu çözümlenmesini mekânın düşünsel ve çevresel ilişkilerin ortak bir ürünü olarak bileşenlerin yükledikleri anlamlara göre değerlendirildiği şeklinde görmekteyiz. Mekânın 'yer'e dönüşümü bu anlamlandırma sürecinde gerçekleşmektedir. Mekânın 'yer'le olan ilişkisi mekânın boyutuna eklemeye getirmekte ve kaçınılmaz olmaktadır. Yer kavramının geçmişi ise, Aristoteles'in eserlerine kadar uzanmaktadır. Aristoteles'e göre "yer"(...) "insanın fiziksel çevre ile olan ilişkisinin ölçütü, ait olma duygusu ile birleşmesidir."¹¹

Başka bir deyişle, mekân insan psikolojisinde yerleştiği zaman 'yer' e dönüşmektedir. Michael Dear'ın "yer, bir peyzaj içerisinde eşzamanlı olarak birarada bulunan, geçmiş, şimdi ve ortaya çıkan biçimlerin karmaşık bir bütünüdür" ¹² yorumuyla dile getirdiği yaklaşımında ise 'yer'in zamana ilişkin değerlendirilmesi dikkat çekicidir. Yer toplumsal oluşumun zamana ait karmaşık bütünün temsili parçası haline gelmektedir. 'Yer'i zaman genelinde, kişiye özelde arayabiliriz.

¹⁰ Robert M. Kitchen, "Cognitive Maps. What Are They and Why Study Them?", *Journal of Environmental Psychology*, no:14, Academic Press Ltd, 1994,ss.1-2

¹¹ Sime, a.g.y., s.27

¹² Michael Dear, "Between Architecture and Film", *Architectural Design*, November-December, Vol.64, no11/12. s.13

Mimarlık, psikoloji, coğrafya ve sosyoloji alanlarında sıklıkla işlenen 'yer' kavramı, 'yer duygusu(yerin varolduğunu hissetme)', 'yer atmosferi', 'yersizlik (ait olamama)', 'yer psikolojisi', 'yerin politikası(yere ait veriler)' gibi eklemeler ile karşımıza çıkmakla birlikte, gündelik yaşamımızda da 'yer' le ilgili tanımlamalara da (güneşli yer, gizli yer, toplantı yeri, yüksek yer) rastlamamız toplumsal oluşumumuzda yerleşen 'yer' kavranına işaret etmektedir.¹³ Dolayısıyla mekan, insan,yer ve sunum ilişkilerinin, çevremize ait anlatısal öğeler olarak kendilerini göstermekte olduğunu söyleyebiliriz. Bu doğrultuda mekan, mekanın yere dönüşümü ile çeşitli disiplinler veya disiplinlerarası anlatımlar, oluşmaktadır. Bunun yanında gelişen anlam üretimi ve çoğul okumlara değinen David Ley ve James Dunken'in söyledikleriyle "aynı zamanda, peyzajların okunabildiği ölçüdeki gibi, oluşturulmakta ve bu okuma etkinliği, sorunsuz bir etkinlik olmamaktadır" tanımlamasına gidilmektedir. Buradan da "her yazar gibi, okurlar da, bir metne bir geçmiş biyografisi ve şimdinin duyarlılığını getirirler, öyle ki, bir yerin ya da peyzajın anlamı, bu anlamı üreten farklı gruplar için, sabit olmayan, çoğul bir gerçeklik getirebilir"¹⁴ açıklamasını yapmakta ve bu anlamı üreten okuma etkinliğinde yerlerin anlattığı öykülerin çözümlemelerinin karmaşıklığına dikkat çekmektedirler.

Öykülerin anlattığı yerler ve yerlerin anlattığı öyküler üretilmektedir. Yerler "coğrafya, tarih, anılar ve anlamı barındıran "gerçekliğin bir işareti" haline gelmektedir".¹⁵ Aynı zamanda John Agnew, yerlerin anlattığı öykülerinin aktörlerinden, coğrafi ya da fiziksel mekanın, çağdaş sosyal bilimlerin çalışma alanına dahil olduğunu savunduğu açıklamasında. mekanın yerel, yapısal özellikleri, şehir merkezi ve dış semtler ilişkileri, kent hiyerarşileriyle "kentsel coğrafya" alanının, küresel-evrensel anlamda ise, çekirdek, kenar mahalle, yarı kenar mahalle ayrımlarının, sosyoloji disiplininin ilgi alanı oluşu ile örnekleyerek "sosyal bilimler, yer üzerine varsayımlar ve tahminler ile dolu"¹⁶

¹³ Sime, a.g.y., ss:30-34

¹⁴ David Ley and James Duncan, "Introduction-Representing The Place of Culture"
Place/Culture/Representation, eds.Duncan and Ley, London and
New York: Routledge, 1993, s.329

¹⁵ Aitken & Zonn, a.g.y., s.20

¹⁶ John Agnew, "Representing Space: Space, Scale and Culture in Social Science",
Place/Culture/ Representation, ed. Duncan James&Ley
David, Routledge, 1993, s.252

olduğunu öne sürerken, “çağdaş sosyal bilimlerde, coğrafi mekanın kültürel ve boyutsal biçimlendirmelerden ortaya çıktığını” söyleyerek çözümlerinin bu alanlarda aranabileceğine değinmektedir. Mekan doğal, fiziksel ve toplumsal dinamiklerin ürünüdür. Henri Lefevbre'nin 'pratik mekan', 'mekanın temsili' ve 'temsili mekan' olarak yaptığı ayırımı mekanı 'algılanan' düşünülen' ve 'yaşanan' mekan olarak çözümlemesi mekan kavramının çetrefilli boyutuna işaret etmektedir.¹⁷

Mekanın tüm boyutlarına değinecek bir tanımlamasını bulmanın zorluğuyla karşı karşıya kalınmaktadır. Zeynep Tül Akbal'ın çalışmasında mekan kavramını, “toplumsal ilişkiler içinde ve üzerinde yaşandığı genel ortam; beşeri coğrafya, sokaklar, kent altyapısı, muhit, mahalle ayrımları, yeryüzünü örten günlük yaşamın, günlük deneyimlerin oluşturduğu tabaka; mimari ve ekolojik ortam” olarak alışı ve “bütün veçheleri ile toplumsal ilişkilerin üretimi ve yeryüzü kabuğunu saran insan ilişkilerinin üretimini ,mekan üretimi”¹⁸ olarak değerlendirmesi, mekan kavramının geniş kapsamının altını çizmektedir. Ayrıca farklı disiplinlerin birbirleriyle etkileşimleri ve beraberliklerinin toplumsal oluşumu eklemlenmesi ve, “mekan üretiminde” üstlenilen roller öne çıkmaktadır. Örneğin birbirleriyle içiçe geçmiş, örtüşen bu ilişkiler bağlamında “mimarlık ve film arasındaki mekanlar coğrafyanın ara zemini içerisinde rahatlıkla telaffuz edilebilmektedir.”¹⁹ Mimari disiplinindeki mekan ile filmde sunulan mekana ilişkin nitelermeler coğrafya alanında çözülmektedir. Burada coğrafya alanı mekanın okunmasında arabuluculuk sorumluluğunu üstlenmektedir. Coğrafya alanının kültür ve disiplinleri içinde eritebilen kapsamı doğrultusunda işlevi olan kültürel coğrafyanın, peyzaj, yer veya mekanın kültürel boyuta odaklandığını vurgulayan David Ley& James Duncan ,bunlar üzerinden çıkarılacak okumalarla ilgili söyledikleri şöyledir:

Peyzajlar ve yerler genelde kendilerinin seçmediği ekonomik, kültürel ve politik bir koşullar ağı içerisinde kaçınılmaz olarak buldukları bilinebilir araçlarca kurulmaktadır. Bu nedenle, her peyzaj güçlü uygulamalar ve baskın düşüncelerin

¹⁷ Mahmut Mutman, “Üretilen mekan, yok olan mekan” *Toplum ve Bilim*, 64-65 Güz/Kış, Birikim Yayınları, 1994,ss.184-185

¹⁸ Zeynep Tül Akbal, “Zamanın ve Mekanın Temsil Biçimleri ve Kitlesele Üretimi: Teoride,Toplumda,Kültürde Modernizmin 100 Yılı”, Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 1997, s.7

¹⁹ Dear, a.g.y., s.13

gücünü açığa çıkaran ve belli bir kişiye (yazara)ait davranış biçimlerini ortaya çıkaran karizma ve bağlam (context)ın bir çözümü olan bir metin olarak okunabilir...²⁰

Çeşitli alanlarda üretilen metinlerin okunması, toplumsal oluşumumuzu değerlendirmemize ışık tutmaktadır. Mimarlık ve sinema gibi, toplumsal dinamiklerin şekillendirdiği, üretim örneklerinin sonuçlarına daha kısa sürelerde ve de daha sıklıkla rastlama ve gözleme fırsatına erişebildiğimiz disiplinler, sosyo-kültürel, politik ve ekonomik dengeler ve gelişen teknolojiden yararlanırlarken, yeniden üretime katkıda bulunurlar. Bu bağlamda temsil gücünün çalıştırıldığı yer portrelenmesi kavramı, " bir filmde, mekanların kullanım şekilleri ve yerlerin portrelenmesi, kültürel normları, ahlaki değerleri, toplumsal yapıları ve ideolojileri yansıtır." ²¹ şeklinde açıklanmaktadır. Yer olgusu zaman içinde şekillenen oluşumların disiplinlerarası ölçütünü oluşturmaktadır. Mimari anlayışta modernizmle değişim gösteren yer olgusunun Post-modernizmde nasıl tanımlandığı tartışılmaktadır. ²²

Modernizmin, tarih ve zamanın gerekleri, bakış açıları ve görme biçimleri üzerinden getirdikleri, yerini, mekan ve coğrafyanın yoğun olduğu post-modernizme bıraktığını söyleyen Michael Dear, "Zaman ve tarih üzerine modernist saplantımız yerine, mekan ve coğrafya üzerine Post-Modernist akışa yöneldik." ²³ şeklinde yorum yapmaktadır. Colin Mac Cabe, Post-modernizmin, mimarlıkla ilişkilendirmesiyle uğraşan Jameson'ın, filmin politik ve evrensel boyutuyla, kültürel gücün evrensel dağıtımına dikkat çekmek istediğini belirtirken "Eğer mimarlık ekonomiden bağımsız düşünülmemeyen geleneksel bir sanatsa, film açıkça Post-Modern bir sanat olmaktadır." demektedir. ²⁴ Disiplinlerin birbirleriyle etkileşimleri toplumsal dinamikleri yapılandırmaktadır. Sosyal bilimlerdeki incelemeler ve çözümlenmeler, farklı düzlemlerin bir yandan toplumsal hacmin oluşmasına öbür yandan da karşılıklı etkileşimin neticesinde evrensel hacmin

²⁰ Ley and Duncan, a.g.y., s.329

²¹ Aitken and Zonn, a.g.y., s.6

²² Bkz.: Charles Jenks, *The Language of Postmodernism*, Academy Editions, London, 1987

²³ Dear, a.g.y., s:11

²⁴ Colin MacCabe, "Preface", *The Geopolitical Aesthetic: Cinema And Space in The World System*, Ed., Fredric Jameson, Indiana University Press, BFI Publishing, London, 1992, ss.xiii-xv

oluşmasında etken olan öğeleri açığa vurmaktadır. Sinemayı yaşamın bir senaryosu olarak gören Thomas Elsaesser'e göre:

"görsel işitsel medya ile alınan büyük yol yalnızca eğlence için değil , aynı zamanda , , politika, eğitim ve bilim, bilginin saklanması ve yayılması, toplumsal deneyimlerin kaydedilmesi ve öznelliğin kurulması üzerine genel dönüşümlerdeki sinemanın rolünü bize hatırlatmaktadır." ²⁵

Bu söylem temsiliyet ve yenedensunumu düşündürtürken gerçeği eşitleyen sistematiğe gönderme yapmaktadır.

Sinema kendine özgü bir mekan yaratırken, özgün bir bakışın, zamanı ve mekanı algılayışını bize sunar. Bu durumda karşımıza çıkan sunum kavramı yorumlanmış bir gerçeklik şeklinde tanımlanabilir. Güzel sanatlardaki sunum etkinlikleri sinemayı etkilemiştir. Örneğin resimde anlatılan olayın mekan ve zaman ilişkisi sinemayı etkilemiştir. Mimarlığın kendisi, heykel ve diğer güzel sanatlar alanları ve sinema ,sunumun çeşitleridir. Hepsinde , zaman-mekan ve öykü ilişkileri kendine özgü biçimleriyle varolurlar. Sinema , mekan-zaman ve kullandığı imge zenginliği açısından kendi iç ilişkilerini oluşturmuştur.

Sinemanın sunum gücü yadsınmaz bir gerçektir. Stuart C. Aitken bu bağlamda, "toplumsal ve kültürel sunumda film ve politika arasındaki iç ilişkiler ve filmi, dünya üzerindeki yerimizi anlamak için kullanmaktan" söz ederken, sunum'u tanımlamakta ²⁶ ve sunumu "aklın önünde açıkça portrelemekte" ve "aynı zamanda topluma kendi imgesini geri vermek ya da bir bölümü olarak görev yapmaktır" demektedir. Bu doğrultuda diğer ifade alanları arasında sunum "bireyleri ve grupları çevreleyen kaotik ve rastgele toplumsal yapıların anlamını güçlendirmekte ve kendilerini bu çevreye göre tanımlayıp konumlandırmalarına yardımcı olmaktadır" yorumunu getirmektedir.²⁷ Ortam bileşenleriyle yenedensunum ve temsiliyet için belirleyici olmaktadır.

²⁵ Thomas Elsaesser, Barker Adam, **Early Cinema: Space-Frame-Narrative**, BFI Publishing, BFI Publishing, 1990, s.1

²⁶ Aitken , Zonn, a.g.y., s.5

²⁷ Aitken and Zonn, a.y., s.6

Mekanın film ortamına girmeden önceki varlığı ile sundukları, üzerinden yapılan ve yapılabilecek okumalarla çözümlemelerin derinliği ayrı ayrı çalışma alanları yanında disiplinlerarası oluşumları gerektirmektedir. Zaman ve mekan, sinemaya özgü anlatımda eşzamanlı olarak yer alırlar. Sinema, zaman ve mekanı, kurgular, yansıtır, dönüştürür. Sinemaya özgü sunumda mekan olgusu, mekanın yere dönüşümü, mekanın ‘yer’leşmesine anlatı mekanı bölümünde değinilecektir.

B. ANLATI MEKANI

Görsel-işitsel alana ait bir metin oluşturan sinema, perdeden aktardıklarıyla filme özgü bir ortamda, filmsel bir dünya yaratarak, bir anlatım oluşturur. Sinema, filmsel gerçekliği çalıştıran mekan ve zamanı kurgulayan bir olgudur. Sinemaya özgün mekan, “çekimlerin zaman içindeki düzeni, sırası ve aralarındaki ilişkiyle ortaya çıkar.”²⁸ Andrew Higson’ın, “öyküler anlatacakları mekana gereksinim duyar” sözünden yola çıkarak bu film aracılığıyla anlatımı, sinemanın öykü mekanı olarak okumakta, genel anlamdaysa, aktarılan zaman ve mekanla eklemlenmiş görüntüyü, sinemada kurgulanmış bir mekan olarak değerlendirerek, anlatı mekanı yorumu üzerinden gitmekteyiz.

Sol Worth’un “imge-olay” olarak nitelendirdiği film ortamına özgü imgeler bütünü, sinemanın bu kurmaca dünyasını başka bir söyleyişle ‘anlatı mekanı’ni yapılandırır. Michael Snow’un “olaylar mekanların içinde yer alırlar” söyleminden yola çıkan Stephean Heath’de, sinemaya özgün anlatımı; anlatı mekanı içinde değerlendirirken sinemayı ‘mekan’, ‘zaman’, ‘anlatı’ ve ‘yer’ den oluşan bir bütün olarak ele almaktadır.²⁹ Sinemaya özgü anlatım, imgelerin yapılandığı olayların geçtiği bir anlatı mekanıdır. Anlatı mekanı yapılandırılması, mekan-olay akışını belirleyen öykünün görsel imgelere dönüşmesidir. Ancak, bu görsel imgelerin sıralanması ve iç ilişkileri , yeni bir metin oluşturur. Rick Altman, “sinemayı yalnızca bir metin olarak ya da

²⁸ Lewis Jacobs, “Zaman ve Mekanın Anlatımı” *Filmde Zaman ve Mekan*, Çev. Yalçın Demir Turkuaz Yayınları, Eskişehir, 1994, s.43

²⁹ Stephean Heath, *Questions of Cinema*, McMillan Publishers, London , 1981, s.25

metnin algılanması olarak değil, aynı zamanda, çokboyutlu bir kültür içerisinde zaman ve mekanı ele geçiren üç-boyutlu bir olay olarak ele almamız gerektiğini³⁰ ifade eder. Mekan ve zaman sahip olduğu kültürel öğelerle metni farklılaştırmakta, çok boyutlu bir ortama taşımaktadır.

Erol Mutlu, 'anlatı' ile ilgili yorumunda mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın (bir durum ve bir olayın) iletilmesi olarak ele almaktadır.³¹ Sinemada 'anlatılama/ öyküleme'dendiğinde sinema çeşitlerinin ayrımı önem kazanır. Geleneksel ya da 'klasik/egemen' sinema anlatılmasıyla/öykülemesiyle, örneğin bir avand-garde sinema usulü ve biçimlenişi farklılık gösterir.³² Geleneksel ya da klasik/egemen sinemanın başta gelen özelliklerinden birinin anlatısal olması yani bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı amaçlaması olarak ele alan Nezih Erdoğan, geleneksel anlatıyı "belli bir amaca ya da sonuca doğru gidiş kalıbı" olarak nitelendirmekte ve David Bordwell'in öykü biçimi sıralamasında belirlediği "mekan ve kişilerin tanımı, bir ilişkiler durumunun açıklanması; eylemlerin karmaşıklaşması, olayların belli bir sıra izlenmesi; çözümlenme ve sonuç" olmak üzere alıntılanarak açıklamaktadır.³³ Andrew Higson'ın "öyküler, anlatacakları mekana ihtiyaç duyar" söylemi burada yeniden dikkate alınacak olursa 'mekan', 'olay' ve 'öykünün' birbirinden ayrılmaz bütünlüğündeki sinema gerçeğiyle karşılaşılır. David Bordwell, anlatıyı öykülemeyle tanımlarken öykü anlatmayı "temsil olarak anlatım", "yapı olarak anlatım" ve "seyircide özel zamana bağlı etkiler oluşturmak için malzemeyi seçme, düzenleme ve bütünleştirme süreci" olmak üzere üç farklı şekilde ele alır.³⁴ "Seyircinin bilimkurgu filmlerinin bile öyküyle ilişki kurabileceği bir anlatıya sahip olduğunu" belirten Susan Hayward anlatılamayı, bilim kurguyla ilişkilendirerek sanki yalnızca kurgulayanın bilebileceği ortam sanıldığı belirtirken, "stratejiler, kodlar ve mizansen ve ışığın bir öyküyü organize etmek için kullanılmasını da içeren uygulamalar" olarak açıklamakta, "anlatı

³⁰ Rick Altman, "Film-Sound-All Of It", *Iris* 27, Spring, 1999, s. 31

³¹ Erol Mutlu, *İletişim Sözlüğü*, Ark Yayınları, Ankara, 1994, s.41

³² Bkz.: Dilek Kaya Mutlu, "F is for Film, G is for Greenaway: The Cinematic Representation in the Films of Peter Greenway", Diss., Bilkent University, Ankara, 1999

³³ Nezih Erdoğan, *Seyirci ve Sinema*, Med-Campus, 1993, s.14

³⁴ David Bordwell, *Narration in The Fiction Film*, The University Wisconsin Press, 1985, s.xi

sineması”nı, “seyircinin tanımladığı ya da olasılıklar alanı olarak dikkate aldığı “gerçek dünya”nın yeniden üretilmesi için kullanılan stratejiler” olarak tanımlanmaktadır.³⁵

Öbür yandan, anlatı sineması, dünyaya bakan bir pencere olarak görülmekte, dünyayı gerçeklikle eşitleyen bir sistem olarak da yorumlanmaktadır. Jean-Pierre Oudart, anlatı mekanını, sinemaya özgün sunum üzerinden irdeleyerek “gerçeklik etkisi” ve “gerçeğin etkisi” olmak üzere bir ayrıma gitmektedir. Oudart, “gerçeklik etkisini” aktarılan mekan ya da görüntüde, gerçeklik hissini yaratmak ve oluşturmak için aktifleştirilen, gerçekte tanınan ve özel görsel kodların ürünü olan figüratif yapı olarak tanımlarken “gerçeğin etkisini” ise anlatısal araçların yapılandığı temsiliyet kurgusunda ,seyircinin sinemanın kurmaca dünyasına dahil edilmesi olarak açıklamaktadır.³⁶

Sinema-gerçeklik ilişkisi ‘imge-olay’ dan oluşan sinemaya özgü anlatımla seyirci arasındaki anlamlandırma sürecini çağırıştırılmaktadır. Stephen Heath, sinemanın kurmaca dünyasını, bir yandan ‘anlatı mekanı’ olarak tanımlarken sinemanın başlangıcına imza atan Lumière kardeşler ile gerçeği olduğu gibi aktarma mücadelesinde, filme özgü mekanın bir ‘gerçeklik mekanı’ olarak nitelik kazanışına işaret etmektedir.³⁷ ‘Gerçeklik mekanı’nın hayatı yeniden üretmenin zaferi olarak değerlendirmesi ‘gerçeğin etkisi’ yle ilişkilendirebilir.

Sinemada anlatı mekanına olan kuramsal yaklaşımlar, ‘mekan’ ve ‘yer’ ayrımını da kapsamaktadır. Ancak bu kesin bir ayrım değildir. Sinemada bu kavramlar sabit olmamakla birlikte birbirlerine dönüşebilir. Sinemaya özgün mekanda; mekanın yerleşmesi, yerin tekrar mekana dönüşümü söz konusudur. “Film çalışmalarının tanımlayıcı ve anlatıcı ritmi sürekli olarak, yeri mekana dönüştürmektedir. Bu bağlamda peyzajlar aksiyon ve gösteriyi barındırmak için yeniden merkezleştirilmektedir.” Yerleşen mekan burada bir yandanda ‘filmin aksiyonunu denetleyen yerler oluşturmaktadır.’³⁸ Stuart C. Aitken ifadesiyle, anlatı mekanının olay örgüsündeki aksiyonların ‘yer aldığı’ mekanlardan

³⁵ Susan Hayward ,**Key Concepts in Cinema Studies**, Routledge, London and New York, 1996,s.249

³⁶ Jean-Pierre Oudart, “ The Reality Effect”,**Cahiers de Cinéma 1969-1972: The Politics of Representation**, Ed. Nick Browne, Cambridge, Harward UP,1990,s.189

³⁷ Heath, a.g.y.,s.25

oluşturduğunu söylerken, filmin ritmine ve anlatımın gereklerine göre bu yerlerin tekrar mekana dönüştüğüne işaret etmektedir.

Sinemaya özgü mekanda yer ve mekan arasında bir rekabet, çekim ve gerilim söz konusudur. Anlatım, sürekli yenilenen perspektifiyle görüş açıklığını tehlikeye sokan bir devingenliğe sahiptir ve bu sahiplik, mekanı filmin yer aldığı anlatım yerine dönüştürmektedir.³⁹ İlişkilerde seyircinin konumu önem kazanmaktadır. Westlake Lapsley'e göre: "bir kompozisyonel merkezin sürekli yeniden yerleştirilmesi ve gerçekleştirilmesi, anlatımın tanımladığı merkezin yararınadır" demek ve bu şekilde, "görülen", bir "görüntü"ye ve mekan yere dönüşmekte, seyirci ise perspektifin sürekli yenilenmesine göre konumlandırılmaktadır"⁴⁰ açıklamasını getirmektedir. Seyirci, kameraya ve olaya göre edilgen bir bakışla mekanı kavramak durumunda kalmaktadır. Andrew Higson'a göre sinemada aktarılan görüntüde, öyküleme dinamikleri ve görsel haz arasında rekabet ve de gerilim yaşanmaktadır. Öyküleme dinamikleri hem anlatı hem de tanımlamayı içermektedir. Seyirci, bu ilişkiye, anlamlandırma ve görsel haz ile katılmaktadır. Anlatı ile tanımlama arasında oluşan çekimin ,öyküleme ve haz arasındaki çekime dönüştüğünü belirtmekle birlikte "anlatı" üzerine kurguladığı açıklamasına göre anlatı deneyimi, kısmi olarak, bize sunulan her imgenin içinde birşeylerin eksik olduğu duygusudur. Bu eksiklik nereden kaynaklanır? Öykünün tümü tamamlanmış mıdır? Yoksa, öykünün tümü henüz tamamlanmadığı ve bu özel imge bize bütün öyküyü anlatamadığından, hareket etmek, daha ilerisini keşfetmek, bir sonraki imgeyi görmek ve neyin eksik olduğunu bulup öyküyü tamamlayıncaya kadar sürmektedir. Diğer taraftan ise, "gösteri", ile "seyircinin" karşılaştığı "imge" öylesine büyüleyici öylesine sihirlidir ki, tamamlanmış ve eksiksiz olarak görünür kılmaktadır.⁴¹

Heath'e göre, film "tutarlı ve konumlandırılmış mekanların, gerçekleşmesidir". Bu, hareketteki gerçeklik, konumlandırma ekleme ve bir araya getirme ile oluşmaktadır.

³⁸ Aitken and Zoon, a.g.y., ss 16-17

³⁹ Heath, a.g.y., s.36

⁴⁰ Robert Lapsley and Michael Westlake, **Film Theory: An Introduction**, Manchester Up, Manchester, 1985 s.139

⁴¹ Andrew Higson, **Dissolving Views: Key Writings on British Cinema**, Cassel, 1996,s.134-135

Heath "bakıştan görüşe geçiş, temelde, hareketlilik ve süreklilik arasındaki ilişkiyi kodlamaktır" demektedir ve 'anlatı mekanı'nı hareketliliğin yapılandığı savunmaktadır.⁴² Heath ve Westlake'in "anlatı mekanı" üzerine ilişkin yorumlarından ya da söylediklerinden yola çıkarak, filme özgü mekanı, karakterlerin hareketleri, kameranın hareketi ve çekimden çekime hareketten etkileşimin karakterin bakışı, kameranın bakışı ve seyircinin bakışı arasındaki ilişki olarak betimlemek mümkündür. Heath'in "hareketlilik" terimini "mizansen" ya da "montaj" yerine kullandığı gözlemlenmektedir.⁴³

Anlatı mekanı olan yaklaşımlar irdelendikçe biçimsel tavırlar devreye girmektedir. Anlatı mekanı 'ne olduğundan' çok 'ne yaptığı' irdelemeye çalışanlar, anlatı mekanı yapılandıran dinamiklerden söz etmekte ve anlatı mekanı oluşturan öğeleri tanımlamaktadırlar. " 'Anlatı Mekanı' söylenebileceklerin sınırlarını belirlemek için ortaya çıktı. Bundan uzaklaşmak isteyenler biçimselliğin gerisinde kaldılar. " ⁴⁴ Robert Lapsley ve Michael Westlake'in biçimselliğin hakim olmaya başladığı anlatı mekanı çözümlenmesini kabullenerek tutarlı bir anlatı mekanı oluşturmak için önerdikleri yöntemler ise aşağıdaki gibidir:

- 1) Ana/kurcu çekimin saptanması, seyircinin sekanstaki yeni çekim için kendini yönlendirmesini sağlar,
- 2) 180 kuralı, seyircinin her zaman aynı karakterleri, sahne mekanı ve anlatım mekanı için perdenin aynı kısmında bulmasıdır.
- 3) 30 kuralı, seyircinin mekandan sıçrama yapmasını önlemekte ve çekimler arasında düzgün bir süreklilik sağlamaktadır.
- 4) Oyuncuların hareketlerinin orkestrasyonu, yani yeniden çevreleme ve kamera hareketinin ,ilgiyi kendilerine çekmesini önlemek.⁴⁵

Heath' "Anlatı Mekanı" adlı makalesiyle, sinemada kurgulanmış mekana dair bakış açısıyla, farklı bir yaklaşıma öncülük etmiş, ancak yaklaşımının biçimsel bir tavıra dönüşmesi sıkıntı yaratmıştır.⁴⁶ Bunun yanında Heath'in eleştirildiği diğer

⁴² Heath, a.g.y., s. 42

⁴³ Ahmet Gürata, "Filmic Space in Turkish Melodrama", Diss. Bilkent University, 1997, s.24-28

⁴⁴ Lapsley & Westlake, a.g.y., s. 148

⁴⁵ Lapsley & Westlake, a.g.y. s.140-141

⁴⁶ Bilkent Üniversitesinde, kendisiyle yapılan söyleşide (Nisan 1998) Shepahan Heath, 'Screen' dergisine yazmamasının nedenini fikir arkadaşları ile birlikte konunun artık enine boyuna

noktalardan biri de, sinemayı sadece bir metin olarak görmesi ve seyirci ögesinin anlam oluşturmadaki rolünü anlatı mekanı kapsamına almayıdır.⁴⁷ Ersan İlal sinemayı; kitle iletim araçlarından "bir iletiyi üreten kişinin bunu birden çok tüketiciye giderek yığınlara aktarılmasını sağlayan araçlar" kategorisine yerleştirirken, tek yönlü iletim olgusu ile açıklamakta ve "iletim" sözcüğünün kullanmanın daha doğru olduğunu savunmaktadır.⁴⁸ Sinemanın iletim veya iletişim aracı olduğu tartışması, ileti ve seyirci etmenini çağrıştırmaktadır. Sinema, seyircisi ile bir bütün olduğu bir gerçekliktir. Seyircinin anlamlandırma süreci kendine özgü dinamiklere sahiptir. Seyirci imgeleri, psikolojik, etnografik ve fizyolojik gibi en az üç yöntemle okurlar.⁴⁹ Stuart C. Aitken ve Leo E. Zoon'un sinema seyircisininin katılımcı rolünü göz önüne alarak oluşturdukları çözümlenmelerde, "hesnelerin, mimiklerin ya da insanların ve yerlerin aynen oldukları gibi kaydedildiği, sinematik imgelerin naif yorumlanışından uzaklaştığımız açıktır "yorumunu getirmektedirler. Bunun yerine, imgeler, pasif olarak gözlemlenmiş değil, izlenirken etken olarak oluşturulan gösterge olaylardır."⁵⁰ demektedirler. Sinemaya özgü imgeler önce üreticisi daha sonra da bundan anlam oluşturacak seyirci tarafından anlamlandırılmaktadır. Başka bir deyişle de sinemada mekan, "yönetmenin üç boyutlu olarak yarattığı, seyircinin duygularıyla pekiştirip kendini bulduğu ortamdır."⁵¹

Seyircinin anlam oluşturma sürecinde toplumsal, kültürel, politik, tarihsel, coğrafik, ekonomik, profesyonel, bireysel(cinsiyet) etmenler rol oynar. Sol Worth'un "imge-olay" olarak tanımladığı, sinema perdesinden aktarılan sesle eklemlenmiş görüntü metnin okunuşunda, aktaran, görüntü ve seyirci arasında gerçekleşen bir etkileşim ve bundan üretilen bir gerçeklik söz konusudur.⁵² "Özel bir metnin özel bir tarihsel an içerisinde etkinliğinin belirlenmesi sorunu henüz çözülmemiştir."⁵³ Metinlerin

tüketildiğine inanmış olduklarına bağlamıştır.

⁴⁷ Lapsley & Westlake, a.g.y., s.143

⁴⁸ Ersan İlal, *İletişim, Yığınsal İletişim Araçları ve Toplum: Kavramlar-Kurumlar- Kuramlar*, Der Yayınları, İstanbul- 1995 s. 23

⁴⁹ James Monaco, *How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1981, s.125

⁵⁰ Aitken & Zoon, a.g.y., s. 7

⁵¹ Bowman, a.g.y.,s.6

⁵² Sol Worth ,*Studying Visual Communication*, University of Pennsylvania Press, Philedelphia, 1981,s. 36

⁵³ Lapsley & Westlake, a.g.y., s.148

üretildiği tarihsel ve kültürel ortamlar, üreticinin bakış açısı ve okuyanın görme ve algılama biçimlerini oluşturduğu dinamikler, zaman içinde değişime uğramaktadır. Bu yorumlama sürecinde, yönetmenin yönlendirici rolünü de göz önüne almalıyız. Görüntünün okunuşunu bir süreç olarak betimleyen Thomas Elsaesser, filmi; “bilgi akışının sürekli tartışıldığı ve eşit olarak dağıtılmadığı, seyircinin anlamak ve bütünleştirmek için güdülenmek zorunda kaldığı, öyküleme terimi altında özetlendiği bir süreçler bütünü”⁵⁴ olarak değerlendirmektedir. Seyirci, ileti, anlam kavramı, sinemanın görsel-isitsel okunuşu, seyirci deneyimlenişi üzerine konular ve filme özgü anlatıma ilişkin seyircinin anlamlandırma süreci, çeşitli disiplinler ve disiplinler arası incelemeleri beraberinde gerektirmekle birlikte ayrı tartışma alanları oluştururlar.

Sinema bir anlatı sistemi ve modernleşmenin kaçınılmaz bir gerçeği olarak ortaya çıkan bir üründür. ‘Toplumun ürettiğini yeniden üreten’ sinemada, egemen toplumsal bir ürün olma niteliği ile kavramsallaşabilmekte, hem film yapımcısı, hem de seyirciyi karmaşık, dinamik ve simbiyotik bir iç bağımlılığa yönelebilmektedir.⁵⁵ Denzin Norman, sinema ve toplum dinamizminde, sinemanın toplumsal boyutuna değinirken, sinema seyircisini “sinemaya özgü toplum” olarak tanımlayarak “yirminci yüzyılın toplumsal formasyonun, kendisini sinemaya özgü araçlar sayesinde öğrenmekte” olduğunu savunmasıyla sinemanın kitlelere ulaşmasıyla toplumsal kimliğin oluşmasında sinemanın etmen oluşuna işaret etmektedir.⁵⁶ Sinema aracılığıyla toplum hakkında bir çözümleme yapabildiğimiz gibi, toplum üzerinden de sinema hakkında da çözümleme yapabilmekteyiz. Sinema ve toplum arasındaki bu etkileşim, sinemanın bir ‘gerçeklik’ mekanı olarak başlangıcından, anlatı sinemasına geçişinde, mekânın ele alınışı ve biçimlenişi, anlatı ile mekân ilişkisini ışık tutması açısından da önemlidir. Bu bağlamda sinema seyircisi üzerinden erken sinema hakkında bir çözümleme giden Musser’e göre seyirci, önbilgisi ve filmin metninin kültürel, yerel, etnik kabulü bağlamında oluşan bağımlılıkla bir okuma yapabilmektedir. Bundan dolayı da, erken dönem sinemasının büyük bölümü, seyircileri gerçek yaşamlarının dışına çıkartmak yerine, bu yaşamlardan ortaya çıkmıştır. Başka bir söyleyişle erken

⁵⁴ Elsaesser, a.g.y., s.15

⁵⁵ Aitken & Zonn, a.g.y., s:14

⁵⁶ K. Norman Denzin, *Cinematic Society*, Sage, London, 1995, s.1

dönem sinemasında anlatım buna dayanarak ,gerçeği' yeniden üretme kaygısı ve zaferiyle kendini göstermiştir. ⁵⁷ Bu dönemi "Sunumun İlkil Dönemi (PMR)" ⁵⁸ olarak tanımlayan Noel Burch'ün ortaya koyduğu yaklaşımı ⁵⁹ mekan üzerinden bir çözümleme getirmesi açısından dikkat çekicidir. Burch, "kurumsal dönem (IMR) ⁶⁰ ile karşılaştırıldığında, imgeler ve sunumları üzerine farklı bir düşünüş getiren, seyirci ve film arasında farklı bir ilişkiyi temel alan, mekan ve anlatı hakkında farklı kavramlar getiren, "ilkil sinema" olarak adlandırılan "temsilin ilkil dönemini (PMR)", olası bir yön olarak işaret etmiştir. ⁶¹ 'Sunumun İlkil Dönemi' anlatı mekanının gerçeklik izlenimi oluşturması yönünden ayırteilmekle birlikte, sinemanın başlangıcındaki 'ilkil' sunum, biçimlenişde göreceli olarak 'ilkil' 'sayılabilecek yöntemleriyle de anılmaktadır.

Sinemanın başlangıcından beri süren önemli mücadelelerinden biri film ortamının iki boyutla üç boyutluluk arasında yaşadığı sıkışıklık sinemanın ilk yıllarında anlatı mekanının yapılandırılmasında gözlemlenmekteydi. Bu döneme perdeden aktarılan mekan ve seyircinin bu mekan üzerinde toplanan dikkati açısından bakıldığında, kameranın belirli bir mesafeden yerleştirilmesi sonucu perdede oluşan boşluk öne çıkmaktaydı. Seyircinin bu boşluğun ötesine çekilen dikkati, tiyatro sahnesini andıran durumuyla, film seyircisini, tiyatro seyircisi haline dönüştürmüştür. ⁶² Tom Gunning'in, 'ilkil' film yıllarını "gerçeklikle çekici sinema", anlatı sinemasını ise "anlatı bütünlüğü sineması" olarak nitelendirdiği açıklamasına Thomas Elsaesser "erken dönem sineması, olayları ve hareketleri anlatmak yerine göstermektedir." diyerek katılmaktadır. ⁶³ Bu bağlamda söylemleri biraraya getirecek olursak 'ilkil sinema döneminde' gerçeğin, yaşamın olduğu gibi perdeden aktarılmasının, bir anlatıdan öte, gösteri sanatlarının çekiciliğinden etkilenmesi olarak yorumlayabiliriz.

⁵⁷ Elsaesser, a.g.y., s.22

⁵⁸ PMR: Primitive Mode of Representation: Sunumun İlkil Dönemi

⁵⁹ Noel Burch, "A Primitive Mode of Representation?" **Early Cinema : Space, Frame, Narrative**, Ed.,Elsaesser Thomas& Barker Adam, BFI Publishing, 1990, s.220

⁶⁰ IMR: Institutional Mode of Representation: Sunumun Kurumsal Biçemi

⁶¹ Elsaesser, a.g.y., ss.3-4

⁶² David Bordwell, Janet Satiger and Kristine Thompson , **The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960's**, New York, Colombia University Press, 1985, s. 214

⁶³ Elsaesser, a.g.y., s.13

Thompson, klasik sinemaya geçiş dönemi olarak işaret ettiği 1909-1916 yılları arasında perdede oluşturulan mekan ile seyirci arasında kalan boşluğun giderilmeye başlandığını ve aktarılan mekanın, süreç içerisinde giderek seyirciyi de içine alacak hale gelmesiyle, anlatı mekanının süreç içerisinde eklemeliğine dikkat çekmekte anlatı sinemasının başlangıcını belirtmektedir. Aitken'in, bu durumu mekan ve yer olguları üzerinden değerlendirmesinde, ilk sinema ürünlerinde, mekanın sadece bir zemin olarak görev yapmasına değinir ve mekanın yere dönüşümüyle mekanın eklemeliğini açıklar ve film yapımcılarının sonunda "hareketlerin otantikleşmesi ve seyirciyi inandırmak için, filmin yeri ve mekanının etkin olarak kullanılabilmesini keşfettilerini" belirtir. Yerlerin ve mekanların etkin kullanılabilmesi için, edebiyat eserlerinin tekniklerinden esinlenilmiştir. " Edebiyatın anlatı özellikleri aksiyonun gerçekleştiği yerleri oluşturmak için kullanılmaya başlanmıştır."⁶⁴ Sinema, mekan parçacıklarının zaman ile , eklenilerek birbirlerine eklenerek oluşturduğu bir anlam bütündür. Zaman ve mekanın sürekliliğinin sağlandığı bu düzende, çerçeve ve çerçeveleme, sinema perdesinden aktarılan görüntü ,bir diğer deyişle, anlatı mekanı için belirleyicidir. Çerçeve dinamikleri ve anlatı, çerçeve ve mekan bölümünde ele alınacaktır.

1. ÇERÇEVE VE MEKAN

Görüntü çerçevesi, sinemacının çalışma alanını sınırlamakla birlikte aktarılacak görüntünün kurgusu için bir alt yapı oluşturur. Görüntü çerçevesi "film parçası üzerinde yer alan resimlerden herbirini çevreleyen" ⁶⁵ bir dörtgenden oluşmaktadır. Kompozisyon örgütlemesinde, çerçevenin kendisi geometrik yapısı ile en baştan görsel anlamla yüklüdür. James Monaco'ya göre "Çerçeve, imge ortaya çıkmadan önce bile, anlamla doludur. Alt kısım üstten daha önemlidir. Sol, sağdan önce gelir, alt kısım kararlı, üst kısım kararsızdır. Sol alttan sağ üste doğru çizilen diyagonal, kararlılıktan kararsızlığa geçiştir." ⁶⁶ "Kompozisyon

⁶⁴ Aitken & Zoon, a.g.y., s.16

⁶⁵ Nijat, Özön, *Sinema Sanatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul , 1984, s.23

⁶⁶ James Monaco, *How to read A Film: The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*, Oxford University Press, New York/Oxford, 1981, s.156

dörtgen" olarak da nitelendirilen bu çerçevenin fiziksel sınırları, görsel aktarım için belirleyicidir. "Mekan, çerçevesi içinde kurulur, ayrılan alanlar, kenarlarla ilişkili olarak belirlenir." ⁶⁷ Buna karşın "çerçeve, sinemacıya bir seçim yapma olanağını sağlarken" ⁶⁸ çalışma alanına getirdiği sınırlamanın, bir üstünlüğe dönüştürülmesine fırsat verir. İstenen görsel etkinliği kurmak için; tasarım araçları olarak da nitelendirebileceğimiz anlatsal araçlar, çerçeve (ve dolayısıyla sinema perdesi) ile rekabet, üstünlük, uyum ve hiyerarşi ilişkileri içinde bir bütünsellik; kompozisyon ve bunların sonucu olarak bir anlam bütünlüğü oluşturmak için biraraya gelirler. Çerçeve dinamikleri, kompozisyon öğelerinin olağanüstü zenginlikte görsel etkileşim yaratabilme gücü ile düzenlenmesiyle, çerçevenin fiziksel (yatay) ve geometrik (dörtgen) özelliklerinin etkileşim gücünden de yararlanarak ,sınırları zorlama yetisine sahip olur. Bu bağlamda, Stephen Heath'in de deyindiği gibi bu yatay yönelimli "dörtgende uzmanlaşılmalıdır." ⁶⁹

Çerçevede uyumlu bir görüntü sağlamak üzere kullanılan sinema perdesinin oranları, perde üzerine yansıtılan görüntü açısından önemlidir. Sinema perdesine aktarılan görüntünün boyutları, perde oranlarına göre değişmektedir. ⁷⁰ Değişkenlik gösterebilen sinema perdesi, farklı kompozisyon problemleri ve çözümlerini beraberinde getirmektedir. ⁷¹ Geniş perde, dış ve geniş mekanlarda geçen öykülerin, mekan trafiği olabildiğince yoğun görüntülerin aktarımı için, standart perde ise mekan içi trafiğin fazla yoğun olmayacağı ve yakın çekim gerektiren görüntü aktarımı için tercih edilmektedir. ⁷² Sinemascope ve geniş perde filmleri başka formatlardan aktarıldığında(televizyon veya 16mm) görsel görüntü her iki taraftan kesintiye uğradığı gibi ⁷³ ,yakın çekime uygun filmler geniş perdeden yansıtıldığında ise görüntünün iki tarafında fazla boşluk oluşmaktadır. ⁷⁴ Filmin hangi formata uygun olarak çekileceğini, sinema görüntüsünün, görsel tasarımı için önemli olmakla

⁶⁷ Heath, a.g.y., s.35

⁶⁸ Özon, a.g.y., s.25

⁶⁹ Heath, a.g.y., s.35

⁷⁰ Sinemada perde oranları için bkz: Joseph M. Boggs, **The Art of Watching Films**, Mayfield Publishing Company, Mountain View, California, 1996, ss.86-87

⁷¹ Boggs, a.g.y., ss.86-87

⁷² Önder Şenyapılı, **Görsel Sanatlar ve İletişim**, Sanatyapım Yayıncılık, Ankara, 1996, s.106

⁷³ Boggs, a.g.y., s.87

birlikte, "çerçevelerin çerçevesi" ⁷⁵ sinema perdesinin, ilk sıralarda düşünülmesi gereken kompozisyon unsurlarından biri olduğunu ortaya çıkarmaktadır. İletim aracı olan sinemada, görsel tasarım ve dolayısıyla kompozisyon önem taşır. Tasarım bilindiği gibi "düzeni amaçlayan bilinçli ya da amaçlı bir etkinliktir". Görsel tasarımda çerçeve ve çerçeveleme son derece önemlidir. Çerçevelemede, "temel hedef; tasarımdır." Ve dahası "çerçeveleme tasarım kaygısı ile yapılır." ⁷⁶ James Monaco, çerçevenin "kapalı" ya da "açık" bir biçim olma özelliğini taşımasına açıklık getirmek için, çerçevesiz imgenin, iki görüntüsü olduğundan bahsederken çerçevenin yüklendiği sınırlama ve (çerçeveyi dikkate almaksızın) çerçeve içindeki imgenin kompozisyonu olmak üzere bir ayrıma gider. Buna göre:

Eğer çerçevenin imgesi kendine yeterliyse, ondan "kapalı bir biçim" olarak söz edebiliriz. Karşıt olarak, eğer film yapımcısı çekimi, çerçevenin dışındaki alanı bize farketirecek şekilde düzenlediyse, biçim, "açık" olarak ele alınır. Açık ve kapalı biçimler, çerçeve içindeki hareketin öğeleriyle ilişkilidir (...) Çerçeve içindeki devinim ve kameranın devinimi arasındaki ilişki ya da bağıntı en sofistike ve özellikle sinemaya özgün göstergelerden biridir. ⁷⁷

Sinema perdesine aktarılan görüntüye, çerçeveleme usullarıyla anlam yüklenir. Sinemada; "çerçeveleme" dediğimiz olay, çerçevenin belirlenmesi ve planı sinemaya özgü temel etkinlik olarak kabul edilmektedir. ⁷⁸ "Çerçeveleme, sinemacının elindeki gereci çerçevenin iki boyutlu yüzeyine belli bir amaçla yerleştirmesidir." ⁷⁹ Sinemacının en önemli çalışması, perdeye aktarılan görüntüde üçüncü boyutu, çerçeveye göre değerlendirip, derinlik hissi uyandıracak biçimde sergilemektir. ⁸⁰ Film yapımcısı, üçüncü boyut ve üç grup kompozisyon etmeniyle uğraşır:

1. Fotoğraflanacak mekan coğrafyası
2. Derinlik algısı düzlemi,
3. İmge düzlemi. ⁸¹

⁷⁴ Herbert Zettl, *Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics*, Wadsworth, Inc, 1990, s:87

⁷⁵ Gilles Deleuze, *Cinema I; The Movement Image*, Trans. Hugh Tomlison and Barbara Habbergam, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, s:14

⁷⁶ Şenyapılı, a.g.y., s.117

⁷⁷ Monaco, a.g.y., s.151

⁷⁸ Heath, a.g.y., s.35

⁷⁹ Özön, a.g.y., s.26

⁸⁰ Özön, a.g.y., ss.32-33

⁸¹ Lorcan O'Herlihy, "Architecture and Film", *Architectural Design*, November- December, Vol.64, no 11/12, 1994, s:91

Çerçeve oranı, çerçevenin yapısal özellikleri, imge coğrafi ve derinlik düzlemleri, yakınlık ve oran, denge, görsel ağırlık, yön, renk, form, çizgi, doku ve özellikle aydınlatma, durağan çerçevenin, önemli görsel tasarım araçlarını oluştururlar. Sinemada çerçeve, diğer görsel sanatlarda olduğu gibi, görüntünün yorumlanışında etken olmasının yanında, bir olgu özelliğini de taşır. Çerçeve olgusu hem biçimsel hem de kuramsal yaklaşımların çıkış noktası olmaktadır.

Sinemada aktarılan görüntünün izlenmesine ilişkin, Noel Burch çerçeve içi ve çerçeve dışı mekan olmak üzere bir ayırım yapar . Çerçeve mekanının dışında, dördü çerçeve kenarlarına bitişik, diğerleri setin ve kameranın arkasında bulunmak üzere altı mekan tanımlar.⁸² Anlatı mekanını, 'çerçeve mekanı 'olarak da nitelendiren Stephean Heath'in, Burch'un yaklaşımını, devinim etmeni ile birleştiren ifadesinde filmdeki mekan; devinimin ikiye ayrılmasıyla incelenebileceğini belirtmekte ve " mekanın çerçeve içinde, (çerçeve ile belirlenen mekanın) incelenmesi, ya da "çerçeve dışındaki" (çerçevenin sınırları ötesindeki mekanın) , çekimlerin montajında ya da çerçevesiyle birlikte kamera hareketinde yer almayan mekanın incelenmesi " olarak ele almaktadır.⁸³ Hareket üzerinden anlatı mekanını irdeleyen ifade, çerçeve içindeki hareket ya da kurgu hızının yapılandığı çerçeve dışı hareketle, kamera hareketi olmak üzere üç hareket biçimi, alanı ve mekanı belirlemektedir. Çerçevenin, imgeyi/görüntüyü tanımlayarak anlam vurgulayan aktif bir sinema dinamiği olarak kendini göstermesine ilişkin yönlerini David Bordwell ve Kristin Thompson şöyle sıralamaktadır:

1. Çerçevenin boyutu ve şekli;
2. Çerçevenin sahne içi ve sahne dışı mekanı belirleme yolu;
3. Çerçevenin uzaklığı kontrol etme yolu ve imgenin görüş noktasına göre yüksekliği ve açısı;
4. Çerçevenin mizansen ile bağlantılı olarak hareketi.⁸⁴

Yukarıda değinilen çerçeve dinamikleri, görsel etkileşim sağlayan özellikler taşımaktadır. Sinemada aktarılan görüntüye, çerçevelemeyle anlam yüklenmiş, sesle eklemlenmiş, devinimli resimler bütününden oluşan bir anlatı mekanı oluşturulmuştur. Diğer bir deyişle; anlatı mekanı, çeşitlilik ve değişkenlik sergileyen

⁸² Noel Burch, *Theory of Film Practice*, Princeton/ New Jersey, Princeton UP, 1981 s.17

⁸³ Heath, a.g.y., s. 33

⁸⁴ David Bordwell and Kristine Thompson, *Film Art: An Introduction*, 4th ed, University of

ancak, süreklilik içerisinde birbirine eklenen çerçevelenmiş mekan parçacıklarından oluşmaktadır. "Çerçevenin yüklediği sınırlamalar ve çerçeve içindeki imgenin kompozisyonu, kameranın hareketi ve çerçevenin içindeki hareket kadar önemlidir." ⁸⁵ Tasarruflu bir yaklaşımla ,anlatı mekanının, renk, ışık, kamera açıları, hareket ve mekan örgütleyen çerçeve içi dinamiklerden ;kurgu ,kurgu hızı ve ses ile çerçeve dışı mekanı yapılandıran dinamiklerden oluştuğunu söyleyebiliriz. Ses, kurgu, kamera hareketleri, nesnelerin hareketleri, çerçeve dışına yöneltilen bakış ve diyaloglar ile optik efektlerin, 'çerçeve dışı' mekanı çerçeve içine aktaran tekniklere aracı olduklarını da belirtmeliyiz. ⁸⁶ Bu bağlamda, imgelerin ve çekimlerin kompozisyon kaliteleri kurguya bağlıdır.

"Biçimsel açıdan film, kesintisiz zaman ve mekânın içinden seçilmiş parçaların sıralanmasıdır" ⁸⁷ Sinemadaki biçimsel yaklaşımlar, görüşün bilişsel süreci ve mekânı oluşturmaktaki rolünü ele almakla birlikte, sinemaya özgü kompozisyonu oluşturan mizansen ve kurgu gibi anlatı mekânını yapılandıran etmenlere odaklanırlar. ⁸⁸ Zaman ve mekân ile bağlantılı anlatısal araçları, kurgu dinamizmi kapsamında ele alan Noel Burch, "biri zaman, diğeri, mekân ile ilgili iki işlemi kapsayan "decoupage" tekniğinde, zaman ve mekânın, tek anlatımlı biçimsel bir yapı ortaya koymak için" birleştiğini belirterek iki çekim arasında beş farklı zaman bağlantısı, mekânlar arasında da üç tür bağlantı yapılabildiğini belirlemektedir. "Zaman sürekliliği", "zamanda atlama", "süresi belirsiz atlama", "zamanda geriye dönme" ve "süresi belirsiz dönüş" zamanla ilgili olan bağlantılardır. Mekânlar arasındaki bağlantı türlerini de , "mekân sürekliliği", "mekanda süreksizlik" ve "mekanda radikal süreksizlik" olarak açıklar. Bu bağlamda, kamera hareketleri, kamera açısı ve kamera-özne arasındaki uzaklıklar, çerçeveye giriş ve çıkışlar kompozisyon ve öbür etmenler, filmin amacının organizasyonuna yardım eden anlatısal araçlar olarak işlev görür. ⁸⁹

Wisconsin,Mc-Graw Hill Inc, 1993, s.202

⁸⁵ O'Herlihy, a.g.y., s.91

⁸⁶ Gül Kaçmaz, "Architecture and Cinema: a Relation of Representation Based on Space." Diss. Middle East Technical University, 1996, s.34

⁸⁷ Noel Burch, " Zaman ve Mekan ile İlgili Bağlantılar"Çev. Yalçın Demir, **Filmde Zaman ve Mekan**, Turkuaz Yayınları,Eskişehir, 1994, , s.117-130

⁸⁸ Gürata, a.g.y., s.11

⁸⁹ Noel Burch, "Zaman ve Mekan ile ilgili Bağlantılar" **Filmde Zaman ve Mekan**, Çev. Yalçın

Film yapımcısı

- a. neyi çekeceği,
- b. nasıl çekeceği
- c. çekimi nasıl sunacağı

şeklinde üç soruyla karşı karşıyadır. İlk iki sorunun yanıtlanacağı alan mizansen, sonuncusunun ise, kurgu (montaj) dır.⁹⁰ Mizansenin oluşturan öğeler yazarlara göre farklılık gösterirler. Susan Hayward, sinema çalışmalarına ilişkin hazırlamış olduğu sözlükte mizansenin, “köken olarak sahnelemek anlamına gelen bir tiyatro terimi, film prodüksiyonu uygulamalarında çekimlerin çerçevelenmesiyle bağlantılı, ilk anlamını sahneleme, kostüm ve ışık, ikinci olarak çerçeve içindeki hareket” olarak açıklamaktadır.⁹¹ Film gibi, iki boyutlu bir ortamda, üç boyutlu kurgulama, derinlik yaratmak ,mekan oluşturma ve perdeden yansıtma kaygısı, sinemanın gelişim süreci boyunca öne çıkan çabalardan biri olmuştur. Film eleştirisinde, mekanın değişiminin genellikle mizansenle anılması mizansenin önemine dikkat çeker .⁹² Mizansen, anlatı akışına göre belirlenir, kimi zaman olayların altını çizmek için kullanılır. “Film yapımcısı mizansenin dikkatimizi perde boyunca yönlendirmek, temsil edilen mekan üzerine duygumuzu şekillendirmek ve bazı kısımlarını vurgulamak için kullanır.”⁹³ Mekan, sinemanın biçimsel yapısı içerisinde, anlam bütünlüğündeki işlevi ile varlığını, genelden özele hissettirmektedir. Çerçeve üretilen mekanı yapılandıran etmenler, “anlatısal araçlarla mekan” başlığı altında incelenecektir.

2- ANLATISAL ARAÇLARLA MEKAN

Sinemada biçim, anlatısal araçlarla oluşturulur. Bu araçlar mekanı da belirler Ancak bu karşılıklı etkileşim ilişkisidir. “Biçimsel yapı, anlatı yapısını belirlediği gibi bunun tersi de doğrudur.”⁹⁴ Anlatı mekanının yapısal taşları ,anlatı mekanına tanım getirirken, biçimsel yapı da anlatıya göre örgütlenir. Sinemada bütünselliği kuran, tasarım

Demir, Turkuaz Yayınları, Eskişehir, 1994, , s. 117-123

⁹⁰ Monaco, a.g.y., s.148

⁹¹ Hayward, a.g.y., s.220

⁹² James Monaco, a.g.y., s.142

⁹³ Bordwell & Thompson, a.g.y., s.164

⁹⁴ Burch a.g.y., s.130

elemenları olarak da nitelendirebileceğimiz öğeler , sinemanın anlatsal araçlarıdır. Anlatsal araçları belli bir amaca yönelik guruplayabilmekle beraber, birbirlerine kıyasla öncelik belirlememiz zordur. Anlatsal araçların film içinde taşıdıkları anlam zaman içinde kalıcı ve değişmez değildir. Hatta "filmin bir sanat olarak çözümü, eğer teknik nitelikler böylesine güçlü ve hızlı anlamlara sahip olaysaydı daha kolay olurdu." ⁹⁵ Sinemanın grameri olup olmadığına ilişkin tartışmalara girmeksizin, filmin bir anlam bütünü oluşturduğu üzerinden gitmekteyiz. James Monaco'nun söylediği gibi "film kendini bu tür idare edilebilir bölümlere ayırmaz." ⁹⁶ Birbirleriyle örtüşen, içiçe geçen ilişkiler dinamiklerinden dolayı araçların net anlam üretimi ve çözümlemelerine gidilemez. "Her çekimde, en azından okumak istediğimiz kadar bilgi vardır ve çekimlerin içinden herhangi bir birimi ancak özetleyerek anlatabiliriz." ⁹⁷ Anlatsal araçların örgütlemeye yardımcı olduğu imgeler bütününlü anlamlandırma dinamikleri çerçevesinde yorumlayabilir, herhangi bir birimi bu çerçevedeki işleviyle tanımlayabiliriz.

Zaman ve mekanın yapılandırılmasında etmen olan kompozisyon ögesi anlatsal araçları Johannes Müller aşağıdaki gibi sıralamaktadır:

- a. görüntü çerçevesi,
- b. görüntü içeriği,
- c. çizgiler ve biçimler,
- d. insan,
- e. çerçeveleme,
- f. kadraj,
- g. görüntülenen nesnenin boyutları,
- h. kameranın konumu,
- i. optik,
- j. odak uzaklığı,
- k. perspektif,
- l. odaklama,
- m. ışık,
- n. renk,
- o. devinim,
- p. görüntü sekansı,
- q. atmosfer ve anlatı biçimleri ⁹⁸

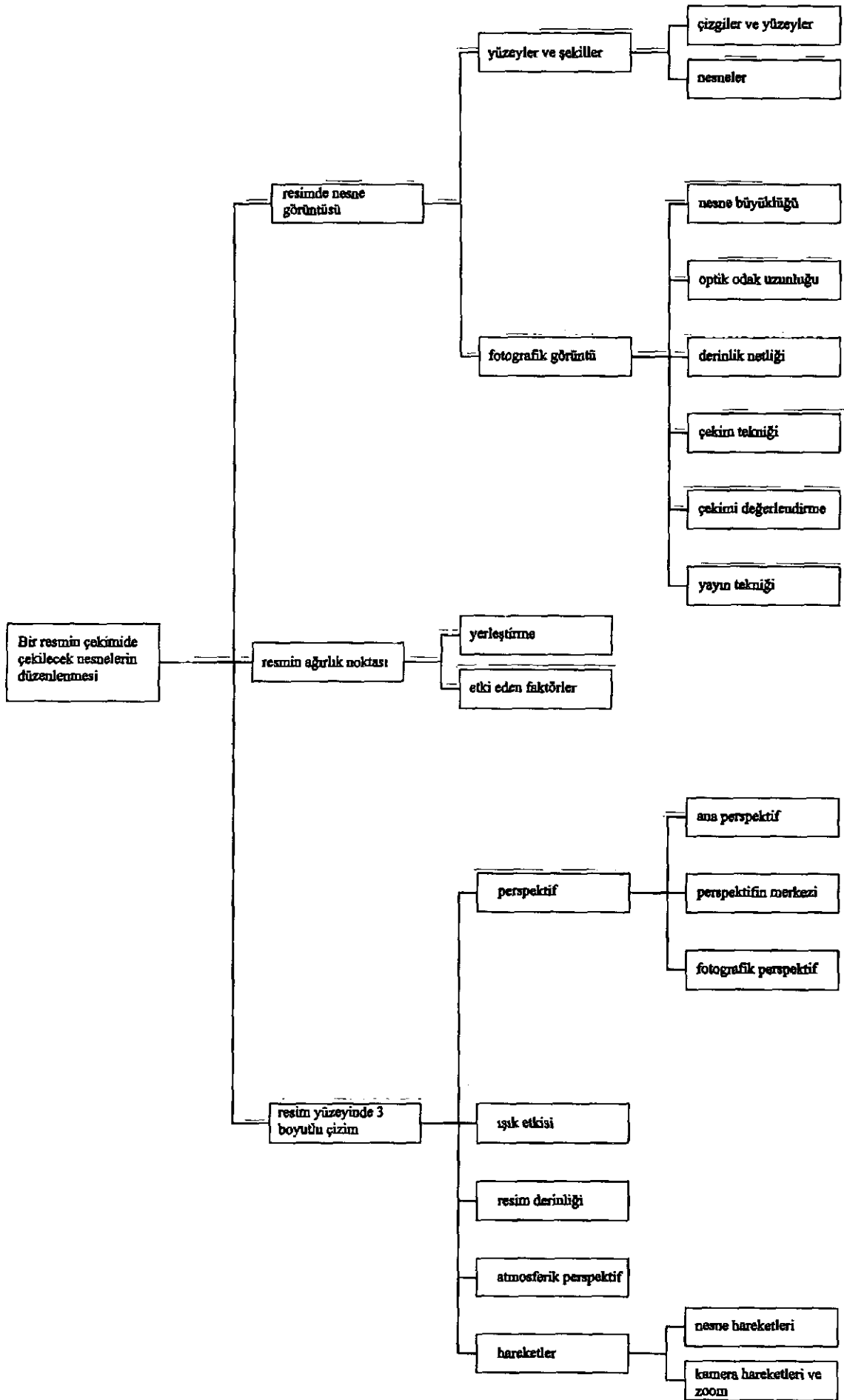
⁹⁵ Bordwell & Thompson, a.g.y., s.213

⁹⁶ Monaco, a.g.y., s.129

⁹⁷ Monaco, a.g.y., s.130

⁹⁸ Prof. Dr. Ing Johannes Muller, adopted by Andreas Treske (1998), Yayımlanmamış Ders Notları: "Introduction to Cinema Technique: Composition for Cinema and Television", Academy for Television and Film, Department II: Cinema and Television Techniques, Munich, 1995.

Johannes Müller yukarıda belirlediği öğelere ek olarak görüntü dinamikleri ilişkisini tabloştırmıştır. Sinema kamera, karakter, nesne ve çevre arasındaki bir düzenlemeyi içermektedir. Johannes Müller sinemanın görüntü dinamiklerini temelde görüntüyü oluşturan nesnelere düzenlenmesi üzerinden irdelemektedir. Çerçeve dinamikleri tablosu olarak da nitelendirilebileceğimiz çözümlemede görsel düzenleme resmedilecek görüntü, resmin çerçevedeki görsel ağırlığı ve de üç boyutluluğun kurgulanması olmak üzere üç etmeden oluşmaktadır. Buna göre resmedilecek nesne görüntüsü yüzey, çizgi ,şekil gibi kompozisyonel öğeler ve de fotografik görüntüden oluşmaktadır. Fotografik görüntü; nesne büyüklüğü, optik odak uzaklığı, derinlik netliği, çekim tekniği, çekim değerlendirilmesi ve yayın tekniğinin oluşturduğu bir bütündür. Resmedilecek nesnenin görsel ağırlığı; yerleştirme ve ilişkili kompozisyonel öğelere göre değerlendirilmelidir. Üç boyutluluğun yapılandırılmasında ise geometrik ve atmosferik perspektifin yanısıra fotografik perspektif rol oynamaktadır. Üçüncü boyut ışık etkisi, resim derinliği ve nesne hareketiyle birlikte kamera hareketini de içermektedir.(Şekil1)



Şekil 1. *Görsel Kompozisyon Dinamikleri

*Prof. Dr. Ing Johannes Miller, çev. Andreas Treske (1998) Yayınlanmamış Ders Notlarından alınmıştır

Anlatısal araçlar, çeşitli biçimlerde, seçim, ayırım ve yeniden düzenlemeler getirerek görsel etkileşimi ve bunun sonucu olarak da, anlatı mekanını yapılandırır. Genelde anlatı mekanını anlatısal araçlarla okunabilir. Anlatısal araçların farklı düzeylerde mekan üretimindeki rolleri yadsınamaz. Anlatı mekanını, anlatısal araçların mekan oluşturma etkinliğinin ürünüdür. Öyleki "Film kamerası fiziksel mekanla sürekli uğraşmakta, bütünün içinden bölümler ve alanlar seçerek bunları değişik mekansal uzaklıklardan ve bakış noktalarından görüntülemektedir"⁹⁹ Kuramsal ve biçimsel yaklaşımların örtüştüğü noktada mekan hakim bir öge olarak belirmektedir.

Sinema tarihinin ilk yılları veya diğer bir deyişle ilkel dönem sinemasında, perdeden yansıtılan mekan genel anlamda, o dönemin mekana olan yaklaşımını ortaya koymaktadır. Bu ,sinema tarihinin ilk yıllarındaki görüntü aktarımında anlatı mekanının altını çizmekle birlikte anlatısal araçların hangi bağlamda ve nasıl kullanıldıkları açısından önem kazanmaktadır.

Mekan kullanımı, üretimi ve sunum başlangıçtan beri sinemanın en temel kaygısı olmuştur. İlkil dönem mizansenini, kutu gibi bir mekanın içinde, nadiren setin arkasındaki ya da kenarlarındaki mekanı hatırlatan düz bir oyun alanı yaratılarak oluşturulmaktaydı. Kameranın genellikle aksiyondan uzakta kalışı ve çerçevelemenin seyircide, olayı bir tiyatro koltuğundan görüyormuş gibi bir etki uyandırması sonucu, bütün olarak seyirci, ayrı bir mekanda geçen bir olayı adeta bir boşluğun ardından görüyormuş etkisinde kalıyordu.¹⁰⁰ Demir Yalçın buna ek olarak, film görüntülerinin gerçeği çok yakından andırmasından dolayı, görüntü aktarımının, belli bir gramer düzeni oluşturulmadan gerçekleştirilebilmesine yardımcı olduğunu belirtmektedir. Tiyatro sahnesi önünden seyredilirmişçesine bir izlemin veren ilkel dönem sinemasının, bu yapısı ilk sunum örneklerini oluşturmakla birlikte biçimselliği çağırıştırılmaktadır.¹⁰¹ Burch'ün "sunumun ilkel modu" olarak nitelendirdiği sinema tarihinin ilk yıllarındaki biçimsel özellikleri Thomas Elsaesser şu şekilde özetlemektedir:

⁹⁹ Jacobs a.g.y., s.43

¹⁰⁰ David Bordwell, Janet Staiger and Kristine Thompson, **The Classical Hollywood Cinema: Film Style& mode of Production to 1960's**, New York ,Columbia University Press, 1985, s.214

Tek çekim sahnesi, tablo kompozisyon, önden sahneleme, sahnelerin ayrılması yerine simgesel çekim ya da yaklaşma olmaksızın eklemleme, izleyicinin dikkatinin yeniden odaklanması, olayın bağımsızlığının desteklediği aksiyon bindirmesi, tekrar karakterin bakışı ya da karakter bilgisi (iç etken) yerine, çevreleme ve merkezleme ile desteklenen kamera hareketi (dış etken), oyuncunun, izleyiciyle göz teması kurması, anlatısal bütünlüğün izleyicinin önbilgisi ile sağlanması.¹⁰²

Klasik sinema ile ilkil sinema arasındaki biçimsel farklılık mekan örgütlemesinde aranabilir. 'Klasik' sinemanın 'ilkil' sinemaya oranla, sahneleme ışıklandırma, çekim ölçekleri ve çekim geçişleri ile mekanının kurgulalanmasında daha duyarlı bir tavır sergilediği söylenebilir.¹⁰³ Klasik film uygulamaları seyirci ve anlatısal aksiyon arasındaki mekanın ortadan kaldırılmış olmasıyla dikkat çekmektedir. Seyirci önünde oynanan hareketin dışı doğru genişleyen bir mekanda gerçekleştirilmesi seyirciyi de içine almakta etkili rol oynamıştır. Aynı zamanda kesimler mekanın tümü yerine bir bölümünü göstermek kaydıyla dışı doğru esneyen bir mekan oluşturmanın yanısıra kenarlarda kalan ek mekanların hatırlatılmasında işlevsellik kazanmıştır.¹⁰⁴

Seyirci ve mekan arasındaki ilişki ,1917 sonrası klasik dönemde, anlatısal araçların etkinliğinde gelişmiştir. Ana/kurucu çekim, anlatı mekanının bütünselliğinden bir miktar uzaklıktaki izleyicinin görüş noktasına göre belirlenmekteydi. Çekim ölçeği, odak, kamera açıları, seviye ve yüksekliği, kamera hareketleri, görüntü/bakış açıları, çekimin dinamiklerini oluştururken görüntüye dahil ettikleri mekan ile görsel etkileşimle anlatı mekanı inşa edilmekteydi.

Mekan parçalarının birbirlerine eklenmesi sonucu eklemelenen anlatı mekanı, mekansal ilişkiler düzeni olarak yorumlanabilir. Sinemanın dinamiklerini oluşturan anlatısal araçlar mekansal işlevleri açısından ele alınabilir. Kamera ile konu arasındaki mekansal uzaklık tarafından adlandırılan 'uzak çekim', 'orta çekim' ve 'yakın çekim'lerin herbiri mekansal gerçeğin değişik bir bölümünü gösterir."¹⁰⁵ Çekim ölçekleri, ya da Nijat Özön'un sinema sanatı sözlüğündeki eski karşılığylar,

¹⁰¹ Yalçın, a.g.y., s:3

¹⁰² Elsaesser, a.g.y., s. 24

¹⁰³ Elsaesser, a.y., s.12

¹⁰⁴ Bordwell, Staiger &Thompson, a.g.y., s. 216

'planlar' bir yandan "bakılan özneye göre tanımlanan"¹⁰⁶ ölçeklerdir. Çekim ölçekleri "ortamın ve karakter durumunun kurulması ve yeniden kurulması" olarak da açıklanmaktadır. Anlatımın gereklerine ve vurgulanmak istenene göre başvurulacak çekimler;

- a. ana çekim,
- b. uzak çekim,
- c. orta çekim,
- d. yakın çekim,
- e. ayrıntı çekimler

olarak farklı mekansal ilişkilerden yararlanır. Ana/kurucu çekim, olayın ya da öykünün geçtiği yer hakkında genel bilgi vermek amacıyla, orta çekim, insan ve çevresi arasındaki ilişkiyi verdiği önemle, yakın çekim ise figürleri çevresinden ayıran, "mekansız görüntüleme" ile görsel anlam üretimine katkıda bulunur.¹⁰⁷ Yakın çekimler, uzun çekimler, aşırı uzun çekimler gibi çekimler ve, "kamera açısı bizi anlatı mekanının bir alanına yerleştirebilir."¹⁰⁸ Mekanlar, olay örgüsü içerisinde, anlatımın gereklerine göre işlev gören anlatsal araçlarla örgütlenir ve çerçevelenerek, yansır. Gilles Deleuze'a göre:

Genel bir kural olarak, doğanın güçleri, insanlar ve nesnelere gibi, bireyler, kalabalıklar gibi, alt öğeler, ana öğeler gibi, çerçevelenmez; yani, çerçevenin içinde pek çok çerçeve vardır. Kapılar, pencereler, gişe pencereleri, çatı katı pencereleri, araba pencereleri ve aynaların tümü çerçeve içinde çerçevelerdir."¹⁰⁹

Kamera açısı, kamera hareketleri, kamera odak , uzaklık ve yükseklikleri çeşitli niteliklerde mekan oluşturmaya yarayan anlatsal dinamiklerdir. Perspektif ve derinlik ilişkileriyle birlikte, ışıklandırma ve renk mekanı şekillendiren öğelerdir.¹¹⁰ Ancak yine de bahsedilen biçimsel çözümlerinin sinema için kesin ve keskin hatlarla bir anlam üretimine işaret etmediği unutulmamalıdır. Sinema çerçeve içi ve çerçeve dışı dinamiklerin etken olduğu bir bütündür.

¹⁰⁵ Jacobs, a.g.y., s.43

¹⁰⁶ Monaco, a.g.y., s.161

¹⁰⁷ Şenyapılı, a.g.y., s. 99-111

¹⁰⁸ Bordwell & Thompson, a.g.y.,s.215

¹⁰⁹ Deleuze, a.g.y., 1986, s.14

¹⁰⁹ Bordwell &Thompson,a.g.y., s.216

İKİNCİ BÖLÜM

II. MEKANIN SİNEMADA ANLATIKLARI

Bir önceki bölümde film aracılığıyla sinemada oluşturulan anlatı mekanının, değişik düzlemlerde birbirleriyle örtüşen, mekan örgütleyen ve oluşturan dinamiklerden meydana gelişine değinerek, genelden özele bir sınıflandırmaya gidilmiştir. Bu bölümde ise, görsel-işitsel alana ait metin oluşturan sinemada, mekan kullanımıyla perdeden aktarılan gerçeklik üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda, film ortamına giren mekanın görsel çevre ve sunum ilişkisindeki rolü, yansıtıcı ve biçim verici özellikleri ve fiziksel mekanın perdeden aktarımıyla ilgili dinamikler irdelenmiştir. Bu yaklaşımda örtüşen ilişkiler yadsınmazken, mekan kullanımının görsel etkileşime farklı açılardan getirdiği soluk vurgulanarak araştırmaya açıklık kazandırılmaya çalışılmıştır.

A. GÖRSEL ÇEVRE VE SUNUM

Toplum, kültür ve film ilişkiler bütünü mekan üretimini kurgulayan dinamiklerdir. Farklı çalışma alanlarına yön veren etmenlerle örgütlenmiş olan bu disiplinlerarası mekan, bir yandan biçimlenirken, kendisine şekil veren disiplinler de eklenmektedir. Bu etkileşim zemini, hem disiplinlerin kendilerine bakma olanağını yaratır, hem de üretilen mekan, boyutları ile disiplinlerarası oluşumları yüklenir. Film aracılığıyla aktarılan genelde anlatı mekanı , özelde ise mekanlar, daha önce de işaret ettiğimiz gibi tarih, coğrafya, edebiyat, felsefe, sosyoloji ve kültür çalışma alanları tarafından ele alınmaktadır. Bununla birlikte, bu alanların oluşturduğu kültürel bütünlük ve etkileşimleri üzerine yakın zamanlarda eğilinmeye başlanmıştır. Stuart C. Aitken ve Leo E.Zoon "film ve toplumsal ve kültürel sunumun politikası arasındaki iç ilişkiler üzerinde yeterince çalışılmamış" olduğunu savunurken "filmin dünya üzerindeki

yerimizi anlamak için kullanımı bakımından "kışkırtıcı" bir zemin oluşturmakla birlikte coğrafi olarak büyük oranda keşfedilmediğini" belirtirler."¹ Burada vurgulanmak istenen, sinemanın bireysel ve toplumsal kimliğin oluşumunda etkili olduğu, aynı zamanda toplumsal olarak paylaşılan mekanlar üzerine yeni yorumlar getirirken, bu yorumların birey-toplum üzerinde yarattığı etkilerin henüz yeterince incelenmediğidir.

Bireysel ve toplumsal kimliğin oluşmasında etkili olan kitle iletişim araçlarının sınırları ve doğası, aşıkları sınırlar ve evrensel boyutuyla toplumsal ve fiziksel çevremiz, zaman ve mekanın karşılıklı etkileşimiyle tanımlanmakta, biçimlenmekte ve yansıtılmaktadır. Marshall McLuhan'ın "aracın mesajın bizathi kendisi olduğu" söylemini iletişim araçlarının doğasının, gönderilen iletiye müdahale ederek görme ve algılamamızı biçimlendirdiği şeklinde yorumlayan Süha Arın, "iletişim araçları çevreyi değiştirirken içimizdeki özgün algılama duyuları oranını da uyarır. Herhangi bir duyumuzun uzantısı, düşünce ve davranışlarımızı da değiştirir. Böylece, dünyayı algılamamız da farklılaşır" demektedir.² İletişim araçlarının doğasının tanımladığı zaman ve mekanlar çerçevesinde biçimlenişi, sinema için de geçerlidir. Sinemanın, görsel ve işitsel dinamikleri, sonsuz mekan çözümleri üretirken, seyirciyi mekan ve zamanda bir yolculuğa çıkartmaktadır. Sinema, zamanı anlatmanın yanısıra, geçmiş ve geleceği anlatırken oluşturduğu mekanlarla, anlatmak istediği öykü ya da iletiyi bütünlemeye çalışmaktadır.

Peter Wollen, "filmler düşsel yolculuklar gibidir" demekte ve "sinemanın uzak yerlere büyümlü yolculuklara çıktığını" tanımlamaktadır. "Yerler, anlatının işlevleridir-aksiyonlar mutlaka bir yerde gerçekleşirler. Yine de filmin büyümlü çoğu zaman yerin kendisinden kaynaklanır"³ Yerler, filmlerde, seyircinin 'doğal olarak' varsaydığı öge olmanın yanısıra anlatının önüne geçen , hatta ona yol gösteren ve de seyirciyi de peşinden sürükleyen özelliktedir. Mimar bir arkadaşın, film seyrederken, filmin özünü mekanlarda kaybettiğini anlatan sözleri, mimarların filme meslek gereği bakış açılarını sergilemekle birlikte, film aracılığıyla aktarılan fiziksel mekana çekilebilen dikkati anlatmaktadır. Aynı bağlamda Murray

¹ Aitken and Zonn, a.g.y., s.5

² Süha Arın, "Televizyon ve Kültürde Yozlaşma", Kültürel Gelişimde Sanatın Öncülüğü, Ulusal Sanat Sempozyumu, Ankara,1994, s.10

Grigor'un "en beğendiğimiz filmler bizi mimari mekan ve yer duyularıyla etkilemez mi?"⁴ yorumunda mekanın öne çıktığı yıldızlaştığı filmler vurgulanmaktadır. 'Mekan gerçeği' üzerinde tartışma açılabilir düzlemler oluşmaktadır.

Sinema aynı etkiyi 'insan etkisi olmadan' biçimlenmiş olan doğal çevre algısı üzerinde de göstermektedir. İnsanın doğal çevreyi algılayışı değişmezlik üzerine kuruludur. Sinema müdahale edilmiş çevre algısındaki gibi doğal çevreye de bakışı çeşitlendirmektedir: Coğrafya , müdahale edilmiş ve edilmemiş mekanlar bütününden oluşmaktadır ve coğrafya kendi sunduğu tarihle de aynı mekan ilişkisine sahiptir.

Seyirci film aracılığıyla, daha önceden gördüğü mekanları başka türlü görme fırsatını yakalarken, görmediği mekanlarda da yolculuk yapabilmektedir. Yerler yeniden deneyimlenmenin yanında keşfedilmektedir. Walter Benjamin , 1935'lerde yapmış olduğu çalışmasında⁵ filmin doğasından, diğer bir deyişle; filme özgü bir ortamda yapılandırılan mekandan söz ederken, kameranın önünde açılan doğanın, çıplak gözün önündekinden kesinlikle çok farklı olduğunu belirtir. Fark, kamera aracılığıyla bilinçli bir şekilde işlenen mekanın bilinçsizce işlenmiş mekanın yerini almasından kaynaklanmaktadır. Walter Benjamin, kamera aracılığı ve denetimiyle mekanın film ortamında bilinçli bir şekilde keşfedilişiyle ilgili düşüncelerini şöyle açıklamaktadır:

"Filmlerdeki yakın çekim, etrafımızdaki nesnelere, odaklama ile tanıdık nesnelere gizli ayrıntılarını ve ortak alanların çevresini kameranın içten rehberliğiyle keşfederek, bir taraftan hayatımızı yöneten ihtiyaçların kavranmasını artırır, diğer taraftan, bize beklenmeyecek kadar büyük bir hareket alanı sağlar. Meyhanelerimiz ve metropoliten caddelerimiz, bürolarımız ve mobilyalı odalarımız, tren istasyonlarımız ve fabrikalarımız, bizi umutsuzca hapsedmişken, film gelip bu hapsedilmiş dünyayı saniyenin onda birinde bir dinamit gibi parçalar, böylece, şimdi, bu parçalanmış

³ Higson , a.g.y., s.156

⁴ Murray Grigor," Space In Time", *Architectural Design*, November-December, Vol.64, No.11/12 s.17

⁵ Bkz.: Benjamin Walters , "The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction" *Illuminations*, Ed.Hanna Arendt, New York, Schocken Books 1968, s.232

kalınlıklar arasında, sakince maceraya doğru hareket ediyoruz. Yaklaşma ile, mekan genişliyor, ağır çekimle hareket uzuyor.”⁶

Hayatın değişmesi için mekanın değişmesi gerekmektedir.⁷ İnsan-çevre ilişkisinde insan tarafından biçimlenen inşa edilmiş çevre mekan örgütleyen elemanlardan oluşmaktadır. Toplumsal ve özel alanlar, kent dokusunu yapılandırırken, mekan örgüsü de buna karşılık toplumsal ve özel alanları tanımlamaktadır. Bu işleyiş en büyük ölçekten en küçük ölçekteki mekan oluşumuna kadar tekrarlanmaktadır. Yaşadığımız ‘gerçek’ mekanın, belli amaçlarla kesin ve en azından kısa bir süre için değişmez olarak belirlenmişliği içinde sabit bir mekan algısına yol açmaktadır. Ancak bu değişmezlik sinemanın getirdiği yeni bakış ve dolayısıyla kurgulama seyircide aynı mekanın farklı algılamalara ve yorumlar getirerek, mekanın önceden tanımlanmış sınırlarını aşmasını sağlamaktadır.

Caddeyi gerçek hayatın aynası olarak ele alan Siegfried Kracauer’e göre, “tarih caddelerde yazılırken, cadde, perdeye doğru hareket etme eğilimindedir.”⁸ Sinema tarih yazımında etkili olmakta ve böylelikle toplumsal değişimi yansıtmaktadır. Bu sinemada zaman olgusunu da çağırıştırmaktadır. Zaman-mekan ilişkisi taşıdığı felsefi boyutlarıyla sinemayı etkilemektedir. Sinemada zaman derinlemesine incelenmesi gereken bir olgudur. Mekan boyutunda Faure’nin ifade ettiği gibi zaman gerçek bir nesneye, araca dönmektedir. Film ortamında göz önünde sergilenen ‘hacimlerin’, ‘uzantı’, ‘yüzey’ ve ‘derinliklerinin’ zaman aracılığı ile aktarılması zamanı adeta mekanın bir boyutu haline getirmektedir.⁹

Filmde mekanın sunumu, fiziksel mekanla uğraşan disiplinler için ilgi uyandırıcıdır. Mekan tasarımına odaklanan mimarlık, sinemanın mekan yorumundan etkilenir. Mimarlık ve sinema ilişkisi üzerine Kester Rattenbury “film mimarlığının varlığını gözlemler” demektedir.¹⁰ Bu sözler, film aracılığıyla aktarılan fiziksel yapının veya

⁶ Walters , a.g.y., s.232

⁷ Partick Keller, “Interview by Joe Kerr”, **Architecture+Film II, Architectural Design**, Wiley-Academy, vol.70, no.1,2000,s.82

⁸ Anthony Vidler, “The Explosion of Space: Architecture and The Filmic Imaginary” **Architectural Design**, November- December, vol. 64, no.11/12, 1994 s.52

⁹ Vidler, a.y., s.46

¹⁰ Kester Rattenbury, “Echo and Narcissus”, **Architectural Design**, November-December, vol.64,

mimarinin vurgulandığını anlatmaktadır. Film kimi zaman mimariye müdahale edecek kadar, mimariyi farklı açı ve görünüşleri gözler önüne sermekte ve deneyimlenişine fırsat vermektedir. Bu nedenle mimarlık hakkında belgesel film yapmanın zorluğu yadsınmaz bir gerçektir.¹¹ Seyircinin mekan algılayışını biçimlendiren sinema, seyircide daha gelişmiş mimari çevre ve çehre için istek uyandırma özelliğini de taşıyabilmektedir.¹² “İmgenin düzlemiyle” ilgilenen film ve “üç boyutlu bir mekan içindeki beden bakış açısıyla”¹³ ilgilenen mimarlık alanında kendi alanları ötesinde sosyal oluşum sürecinin belirleyicileridir.

“Şehir planlığı ile birlikte, mimarlığın ve film yapımının hedeflerinden biri, yeni zaman-mekan ilişkileri kurmaktır.”¹⁴ Gerçekten de zaman-mekan ilişkilerinin yeniden kurgulanması film yapımına yeni bir boyut getirir, zaten bu öge bir filmi öbüründen farklı kılan ayırıcı özelliktir. Zaman ve mekan birbirlerinin boyutu olurlar. Zaman ve mekan etkileşiminde, Erwin Panofsky'nin “filmin mekanı dinamikleştirdiği” görüşünden yola çıkan Gül Kaçmaz'a göre sinemada mekanın kendisi dönüşüme uğramaktadır; üç boyutlu iken iki boyutlu, durağan iken dinamik olmaktadır. Mekan sinema ortamına girdiği andan itibaren yeni bir gerçeklik oluşmaktadır.

Mekan sinemanın dinamiklerine göre yorumlanmaktadır. Prag, New York, Paris ve Los Angeles gibi mimari özellikleriyle tanınan şehirler, film aracılığıyla 'deneyimlenebilmektedir'.¹⁵ Bu deneyimleniş, temsili bir geçektir. Sinemada deneyimlenmiş mekanların, fiziksel gerçeklikle karşılaştırıldığında oluşabilecek fark şaşırtıcı olmamalıdır. Filmlerde temsil edilen şehirlerin yanısıra film için yaratılan şehirler bulunmaktadır. Kentler unutulmaz imgeleriyle hatıralara kazınırlar. Burada kişisel deneyim ve bakış açılarının getirdiği ayrıcalıklı durumların varlığı yadsınmaz. Bunula birlikte film ortamı için yapılandırılan şehirler “genellikle, büyük bir bilgi birikimi ve üç boyutlu geometri ve perspektif kullanımını gerektiren stüdyolarda titizlikle inşa edilen

No.11/12 s:35

¹¹ Keller, a.g.y., s.84

¹² Maggie Toy,” Editorial”, *Architectural Design*, November- December, vol. 64, no.11/12, 1994, s.7

¹³ O'Herlihy, a.g.y., s.91

¹⁴ Dear, a.g.y., s.13

¹⁵ Kaçmaz, a.g.y., s.28

setlerde kaydedilmiştir.”¹⁶ Seyircinin gerçeklik algısıyla oynayan sinemanın bu işlevi aslında sinemanın mimarlıkla paylaştığı bir olgudur.

Görüntü aktarımı yapan sinema için görsel çevre dinamikleri (özellikle mimarlık) güçlü kaynak oluşturur. “Görsel mekan, konunun görsel sunumu ile ilgili olarak her çekimin kendi koşulları içinde işlev görür.”¹⁷ Görselleştirilen öykülerin anlattığı ‘yer’ler ve ‘yer’lerin anlattığı öyküler oluşmaktadır. Bu öykülerin oluşumu sunumun tüm bileşenlerini öngörür. Kurguda daha doğrusu öykünün kurulmasında bu bileşenlerin işlevsel önemi Duncan ve Ley tarafından vurgulanmıştır.

“Sabit bir bindirmenin gerçekleşmesi ve peyzajın anlaşılması için, diğer bileşenlerle birlikte, kültürel, ekonomik ve politik görüşleri de gerektirmektedir. Dahası, ele alınan peyzaj ve mekan, zamanımızın disiplinler arası yorumlamaları için oldukça merkezi bir konumdadır. Çok sayıda yazar için, postmodern peyzajlar postmodern durum için bir tartışmaya giriş noktasıdır.”¹⁸

Burada sunum içerisinde verilecek öykü teknik ve estetik yaklaşımda eksik kalacak yönleri yorumlamaya eğilimli ‘zaman/mekan’ koordinatlarıyla verilmesi gerektiği gerçekliği öne sürülmüştür. ‘Zaman/mekan’ koordinatları alanlararası görüşlerin yansıması bakımından da altı çizilmesi gereken, olmazsa olmaz belirleyicidirler.

Görsel çevre sinemaya yansırken değişime uğrayabilmektedir. Bunun yanında sinemada kullanılan mekan ve mekanın seçimi, ayırd edici özellikleriyle birlikte biçim verici ve yansıtıcı olmaktadır.

B. MEKAN VE BİÇİM İLE YANSITMA

Mekan sinemada görsel iletişimde etkili bir öğedir. Kısaca ‘mekan örgütlemesi’ olarak tanımlayabileceğimiz mizansen, mekanı biçimlendirerek, anlatıyı

¹⁶ Francois Penz, “Cinema and Architecture”, *Architectural Design*, November-December, vol.64, no.11/12 1994, s.38

¹⁷ Jacobs, a.g.y., s.43

¹⁸ Duncan & Ley, a.g.y.,s.12

pekiştiren bir araçtır. Anlatıya göre biçimlendirilen mekanın kendisi, bir anlatı boyutuna dönüşmektedir. “Mekan, görsel düzenlemeye ve çekimden istenen etkiyle bağlantılı olarak görsel bir öge haline gelir”. Bu özellik sayesinde “görsel mekan, duyarlılıkla kullanıldığında ek bir duygu ve üslup değeri kazandırarak bir konuyu anlatmak, bir çekimi ifade etmek için uygulanan güçlerden biri olabilir.”¹⁹ Mekanın görselleştirilmesi anlatının bazı temel noktalarını vurgulamada etkin olarak kullanılabilir.

Mizansenin geçmişine gidersek, Batıdaki sahne sanatlarıyla doğrudan ilişkili olduğunu görmekteyiz. Tiyatro ve opera gibi sahne sanatlarında melodramatik anlatı, mizansen olgusunu ortaya çıkarmış ve sinemayı etkilemiştir. Christine Gledhill ondokuzuncuyüzyılın sahneleme anlayışı ve kültürel biçimler arasında paylaşılan melodramatik estetik ile sinemayı ilişkilendirerek ondokuzuncuyüzyıl sahneleme anlayışının sinemada mizansenin şekillenmesinde etken olduğunu savunmaktadır.²⁰ Burada melodramatik anlatıdaki estetik temellerin biçim verici ve yansıtıcı özellikleri öne çıkmaktadır. Böylelikle melodramın etken olduğu sinemaya özgü anlatımda mekan düzenlemesinin belirleyici bir yapıya sahip olduğu vurgulanmakla birlikte mizansenin kökeninde yer alan aktif sahnelemenin altı çizilmektedir.

Sahneleme ya da mizansen, film mekanının, çevrenin oluşturulmasıyla ilgilidir. Filmin anlattığı öykünün geçtiği yer ve zaman, yapay (stüdyo, bilgisayar modellemeleri, benzetim/simulasyon) ve gerçek mekan aracılığıyla aktarılır. Bundan dolayı mekanın görsel düzenleme için kullanımında, film endüstrisinin gelişimi rol oynamıştır.

Sanat yönetmenlerinin en etkin olduğu yirmili yılların başlarında, film endüstrisinin olanakları, set tasarımının öneminin artmasına paralel olarak gelişmiştir. Film endüstrisinin daha üç boyutlu setlere dönüşümü, küçük sinema salonlarının localarının dönüştürülmesiyle aynı zamanda olmuş, önceleri fon kullanılarak mekan yaratan sinema film endüstrisinin gelişmesi ile yetersiz kalmış ve set tasarımının önemi artmıştır. Set/çevre tasarımları kendileri üç boyutlu

¹⁹ Jacobs, a.g.y., s.42

²⁰ Christine Gledhill, “The Melodramatic Field: An Introduction”, **Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman’s Films**, Ed. Christine Gledhill, BFI publishing, 1987, s23

kılınmaya çalışmasının yanında , setler/çevre olabildiğince ‘gerçek’ yerlerde kurulmaya başlanmış ve iki boyutlu düz, fon yerine ‘gerçek’ peyzaj görüntüleri üç boyutluluktaki avantajıyla tercih edilmeye başlanmıştır.²¹

Mizansen eşyaların mekan içindeki düzenlemesini de içermektedir. Mekan ve mizansen ilişkisinin ilk adımlarından biri , eşyaların düzenlenmesiyle derinlik yaratma kaygısıyla anlatı mekanının yapılandırılmasıdır. Bindokuzyüzonların başında, film yapımcıları bakışı daha alt çerçevelere çekmek için, mobilyaları ön plana yerleştirmeye başlamışlardır. Aksiyonu arka duvardan ileriye doğru genişletirken, engelin ötesindeki derinliği vermeye çalışmışlardır. Dış mekanda inşa edilen setlerdeki kapı ve pencerelerin gerisindeki gerçek ağaçlar ve manzaralar çözümlerden biri olmuştur. Derinliği artıran mobilya yerleştirmesi, setlerin üç boyutlu yapılması gibi araçlar ve kameraya doğru yakalaşan edim alanıyla birlikte izleyici, anlatı mekanının çok yakınına taşınmaktaydı.²² Joseph M. Boggs’un da değindiği gibi, “öykünün geçtiği yer ve zaman olarak ‘çevre’ ”, film anlatısının güçlü bir ögesini oluşturmaktadır. Önder Şenyapılı Joseph Boggs’un, ‘çevre ’nin anlatılanlara bağlı olarak, görsel işlevi üzerinden oluşturarak sıraladığı dört ana etmeni şöyle yorumlamaktadır: ”

1. Zamanla ilgili etmenler: Öykünün geçtiği dönem.
2. Coğrafi etmenler: fizik mekan ve fizik mekanın,- arazi biçimi, iklim, nüfus yoğunluğunun(görsel ve psikolojik etkileri) ve öykü kahraman(lar)ını ve davranışlarını etkileyen öteki yerel etmenleride içeren- ana (karakteristik) özellikleri.
3. Toplumsal yapılanma ve ekonomik etmenler.
4. Gelenekler, ahlaksal tavırlar, ve davranış biçimleri.²³

‘Çevre’, filme konu olan kişinin ya da kişilerin karakterlerini belirleyici ve yansıtıcı bir unsurdur. *Çevre* düzenlemesinin gerçek zaman ve mekan izlenimi uyandırması, inandırıcılıkta etkili olmuştur. Seçilen çevre dinamikleri görsel çarpıcılığıyla anlatıya katkıda bulunmakla birlikte, *çevre* düzenlemesi atmosfer

²¹ Bordwell,Staiger& Thompson, a.g.y, s.216

²² Bordwell,Staiger& Thompson, a.y., s217

²³ Şenyapılı, a.g.y., s.151

yaratılmakta ve çevrenin yapılanması ile simgesel güç çalıştırılarak görsel etkileşim sağlanmaktadır.²⁴

Yirminci yüzyıla gelindiğinde mimari çevre sinema için oldukça önemli bir yer tutmuştur. Bunun nedenlerinden biri filmin modernizmin ürünü olması ve mimarlığın da modernizmin öncülerinden olmasıdır. "Yirminci yüzyılın başında ileri bir teorik yöntem, mimariyi "film uygulamalarının temel yerleşimi" ve bir modernist sanat olarak filmi –zaman ve mekânın kaynaşması haline getirdi"²⁵ Sinemacılar yirminci yüzyıl mimarisinin getirdiği modern görüntüyü filmlerinde kullanmışlardır. Sinemacıların modern mimariye bakışları ile , modern mimarinin amaçladığı mekân kavramı birebir örtüşmemiştir. Dahası sinemacıların, daha çok modern mimariyi yorumlayarak, mimarların bakışını biçimlendirdiğinden bile söz edilebilir. Anthony Vidler "bütün sanatlar arasında, mimarlık film ile en ayrıcalıklı ve zor ilişkiye sahiptir"demektedir. Bu durumu, "mekansal denemeler için kesin bir model olan film mimari imge üzerindeki zararlı etkileri yüzünden eleştirilmektedir."²⁶ şeklinde dile getirerek açıklamaktadır. Francois Penz bu görüşe "film yapımının gözünden yorumlanan mimari bir görüşü sunmak mümkündür" ²⁷ yorumuyla katılmaktadır. Yirminci yüzyıl sineması ve mimarinin örtüştüğü nokta 'mekân' 'ışık' ve hareket üzerinde ve bunların sunumundaki ara ortamdır²⁸. İki disiplinin mekân örgütlemesinde buluştukları zemin postmodernizm tartışmalarına kadar gidecek bir geleneğin habercisidir.

Film aracılığıyla, mimari yapının algılanması üzerinde duran Murray Grigor'un düşüncelerinde 'büyük mimari' yer almaktadır. Büyük mimari, genellikle fotoğrafla yaratılan ve oluşturulan beklentilerin ötesindedir. Yapılara ilişkin bilgilerimiz resimlerdeki cephe veya biçimdeki heykelsi görünüşle sınırlı kalmaktadır. Ancak mimariyi görüntüsüyle algılamak yeterli değildir.

²⁴ Boggs, a.g.y., ss. 67-72

²⁵ Dear, a.g.y., s.9

²⁶ Vidler, a.g.y., s.45

²⁷ Penz, a.g.y., s.39

²⁸ Albrecht Donald, **Designing Dreams: Modern Architecture in The Movies**, Thames&Hudson, London, 1986,s.xii

"Yalnızca film, mekan ve hacmin temel uzamsal boyutlarını verir. Mimariyi kavramak için, mekanları içinde hareket etmek gereklidir. Sonuçta, hepimiz binaları içten dışa, yürüyerek, bakarak, mekan içinden geçerek tanırız. Perspektifler ortaya çıkar. Köşeler dönülür. Ölçekler değişir. Derinlik boyutu ortaya çıkar. Ayrıntılar keşfedilir. Daha önceden belirlenmiş kamera yolları ve ayarlanmış ışıklandırma planları mekanı ve manzarayı ortaya çıkarma ve ışığın doku üzerindeki hareketini gösterme şansını verir."²⁹

Cephesel görüntüde eksik olan mekan-beden ilişkisi, film aracılığıyla içine girdiğimiz ve de dolaştığımız mimaride tanımlanmaktadır. Böylece, içinde bulunmadığımız binaları, film ile tanımlamakta film ile belirlenmiş bir deneyim yaşamaktayız. Filmin bize sunduğu, mekanın film ortamındaki deneyimleniştir. Hatta "bütün film yapımcıları, eğer fırsatları olsa, binalara ve mekanlara, farklı bir şekilde anlamaları sağlayacak kadar uzun süre bakmanızı isterler."³⁰ Fiziksel mekan ve beden ilişkisi mimarlık ve sinemayı biraraya getiren en özel ilişkilerdendir. Sinemada çetrefilli bir mekan ve beden hareketi söz konusudur. Panofsky'nin dediği gibi "mekanın içinde, yalnızca bedenler değil, farklı çekimlerin kesilmesi ve montajı, kameranın odaklanması ve kontrollü hareketiyle ortaya çıkan, yaklaşma, geri çekilme, dönme, çözüme ve saydamlaşmayla mekanın kendisi de hareket etmektedir."³¹

Gerçek mekan kullanımı filmde olay örgüsü içinde çeşitli şekillerde deneyimlenebilmekte ve yerlere dönüşebilmektedir. Filmlerde 'büyük' mimarilerden yararlanılmakta veya varolan mekanlardan yenilerini yaratma fırsatı yakalanmaktadır. Varolan mekanlar ve sette yaratılan mekanlar üzerine, 'gerçek mekanlar' ve 'yapay mekanlar' şeklinde bir ayrıma gidebiliriz.

Yapay mekan üretimi üzerinde ayrı bir uzlaşma alanı oluşturmaktadır. Sette oluşturulan yapay mekanlarda, mimarlık ve film, teknik açıdan birbirine çok yaklaşmaktadır. "Çizim yeteneği, bir mekanı üç boyutlu olarak simgeleyebilmek ve fiziki modeller inşa etmek, ustalık ve bilgiyle malzeme ve dokuyu yakalayabilmek her iki mesleğin püf noktalarıdır."³² Bu bağlamda Bart Mills "set kurmak, film yapmaktır" demekte³³ ve set mimarları, mimarların

²⁹ Grigor, a.g.y., s.17

³⁰ Rattenbury, a.g.y., s.36

³¹ Vidler, a.g.y., s.50

³² Penz, a.g.y., s.38

³³ Vivian Sobchack, *Screening Space: The American Science Fiction Film*, The Ungar Publishing

taşıdıkları fiziksel ve mekanik kaygıları taşımadan denedikleri bir ortama sahiptirler yorumunu yapmaktadır.

Stüdyo üretimi çevrelerin(setlerin) yer aldığı filmlerdeki zaman ve mekan üretimi de dikkat çekicidir. Bu bağlamda *Bıçak Sırtı(Blade Runner)*' ndaki öykünün geçtiği ünlü şehir Los Angeles, *Dick Tracy* veya *Batman'in Dönüşü*'ndeki karikatürümsü sunumlar örnek gösterilebilir. Francois Penz'in de değindiği gibi bu ve buna benzer filmlerin "futuristic görüşlerin etkisiyle gelecek tasarımıyla esinlendiği bilinmektedir."³⁴ Büyük boyutlu bina seti tasarımının en iyi örneklerinden biri, Jacques Tati'nin 60'ların ortasında Fransa'da yaptırdığı settir. '*Playtime*' seti, bir film için inşa edilen mimarlık için özel bir örnektir."³⁵ Tati'ye göre bu olağanüstü set, "filmin gerçek yıldızı"dır.³⁶ Diğer yandan, sette bir şehrin birebir görüntüsünü oluşturma çabaları vardır. Bu tür settler, kimi zaman, taşıdıkları görsel vurguyla alışlagelmiş rölün ötesine geçmektedir. Filmde mekanın fon olarak kullanımı ve fon olmaktan öteye geçen işlevi belirlemektedir. Film, "değişik yerlerden ya da tek bir yerden görüntüleme yapmak, mekanın çeşitli ve birbirinden ayrı görüntülerini birleştirmek, kısaltarak, uzatarak ya da mekanları eleyerek ve gerçekte fiziksel olarak birbirinden uzak olguları birleştirerek, gerçeği yeniden oluşturur."³⁷

Yapay mekan ya da çevre/set, Charles ve Mirella Affron'a göre beş kategoriye ayrılmaktadır:

- 1-Gerçeklik etkisi vermeyi amaçlayan set
- 2-Seyircinin dikkatini toplayan set
- 3-Gösterişli set
- 4- Hayali mekanlar yaratan set
- 5- Anlatı olarak set

Bu ayrılama, yapay mekanların, filmlerde farklı amaçlarla kullanımına işaret etmektedir. Gerçeklik etkisi vermeyi amaçlayan set, seyircide tanıdık görüntüler

Company, New York, 1987, s. 262

³⁴ Penz, a.g.y., s.39

³⁵ Penz, a.y., s.38

³⁶ Penz, a.y., s.39

yaratan, genel olarak kabul gören imgelerden oluşmaktadır. Bu durumlarda , settler günlük yaşamı temsil etmek üzere gerçek mekan etkisi vermeye yöneliktir. Bu tür settler genellikle diyalog ve aksiyon ağırlıklı filmlerde kullanılmaktadır. Seyircinin dikkatini toplayan setlerde gerçek yaşam temsilinden çok , görsel ve kompozisyonel öğeleriyle anlatıda merkezi rol oynamaktadır. Gösterişli settler, seyirciyi ayrıntılı ve ayrıcalıklı tasarımlarıyla etkileyen ve anlatının bu set olmaksızın varolamayacağı filmlerde kullanılmaktadır. Hayali mekanlar yaratan settler, yeni gerçeklik yaratma ayrıcalığına sahiptir. *Dr. Caligari'nin Odası*'ndan *Batman*'e kadar gerçek üstü ya da masalsi anlatılar sağlamak için gerçekleştirilirler. Anlatı olarak set, sinemanın seyirciyi mekandan mekana dolaştırmasına karşı çıkararak mekanın filmdeki etkisini en aza indirmeye çalışan filmler için tasarlanmaktadır. Bu bir anlamda mekan-sinema ilişkisini reddederek , sinemanın biçimsel deneylerine kapı açmaktadır. Hitchcock'un *İp (Rope)* filminde olduğu gibi, mekan, yaratılmış yerlere dönüştürülmektedir.³⁸

Yukarıda bahsedilen yapay mekan uygulamalarındaki vurgulamalar, 'gerçek' mekan kullanım özellikleriyle ilişkilendirilebilir.

C. FİZİKSEL MEKAN VE SİNEMA

Sinemada üretilen mekanda, fiziksel mekandan yapılan seçim önemlidir. Sinemada "fiziksel mekan görsel bölümlere ayrılır ve değişik kamera pozisyonlarıyla, değişik odak uzaklıklarına sahip merceklerle ve film yapımıcısının isteğine göre sıralanır."³⁹ Mekan parçalarının seçimi ve bir araya getirilmesindeki duyarlılık bir filmi ya da bir yönetmeni diğerlerinden farklı kılan etmen olabilir. Aynı mekan farklı filmlerde farklı görüntülere ve anlamlara sahip olabilir.

³⁷ Jacobs, a.g.y., s.44

³⁸ Charles Affron and Mirella Jona Affron, *Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1995,ss.31-40

³⁹ Jacobs, a.g.y., s.44

Film yönetmeleri ya da film üretiminin her aşamasında çalışan kişilerin çoğunluğu, mimari eğitim almamışlardır. Bu yüzden, yönetmenlerin mekan kullanımları ve eklemlemeleri, seçtikleri tema ya da öyküler gibi bir sanatçının özgün bakışını yansıtmaktadır. Barbara Bowman, yönetmeninden, sinematografına, senaryo yazarından kurgucu ve set tasarımcısına kadar sinemacıların mekan düzenlemelerinin çok karmaşık ve pek çok bileşkeni içerdiğini söylemektedir.⁴⁰ Hatta Hitchcock'a göre mekanla uğraşan sinemacıların mimarlık hakkında bilgi ve anlayışa sahip olmaları gerekmektedir.⁴¹ Sinemacı gözünden yaratılan mekan, toplumsal bir göstergedir. Teknik olduğu kadar simgesel anlamlara sahiptir.

Sinemada mekan kullanımı büyük ölçekten küçüğe doğru, şehir, kamusal ve özel mekanlar, bina, iç mekanlar ve iç mekanları örgütleyen elemanlar şeklinde sıralanabilir.

Sinemadaki kent, olay mekanından anlatımsal simgeye dönüşüm süreci yaşamıştır. Rob Lapsley ' Sinematik kent' kitabında, kentin nadiren yüceltildiğini belirtmektedir. Woody Allen'ın 1979 yapımı *Manhattan*'da olduğu gibi insanlara özgürlüklerini veren, heyecan sunan ve kent ortamının enerjisini taşıyan bir yerden çok, Griffith'in 1919 yapımı *Kırık Filizler(Broken Blossoms)*deki Londra'dan, 1995 yapımı *Yedi(Seven)* filmindeki New York'a, modern kent insan mutluluğunu engelleyici bir imgedir.⁴² Bu bağlamda İstanbul'u mekanlarıyla görüntüleyen Türk sinemasında İstanbul önceleri fırsatlar kenti, 'altın kent' imgesi yerini daha sonraları kentleşmenin dönüştüreceği çetrefilli ve karamsar bir kente bırakmıştır. Türk sinemasında 'gerçek mekan' kullanımı İstanbul'un kentleşme öyküsünü anlatmaktadır.

Amerikan sinemasında şehir olgusunda *Fountainhead*'in yeri göz ardı edilemez. Film mimarlarının görme ve yansıtma biçiminin en açık ifadesi olarak görülen film

⁴⁰ Barbara Bowman, *Master Space: Film Images of Capra, Lubitsch, Sternberg and Wyler*, Greenwood Press, 1992 s:4

⁴¹ Sidney Gottlieb, *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews*, University of California Press, USA, 1995, s.219

⁴² Rob Lapsley, "Mainly in Cities andat Night. Some notes on cities and film", *The Cinematic City*,

estetik ve politik yorumunda modernizmi ateşleyen görüntü aktarımıyla dikkatleri üzerine toplamıştır. Burada New York ,Le Corbusier'in imgeleriyle yükselen gökdelen görüntüleriyle tanımlanmıştır. ⁴³ Frank Capra'nın 1946 yapımı *Hayat Çok Güzeldir (It is a Wonderful Life)*'de modern Amerika neon ışıkları, jazz kulüpleri, tahsildarcı dükkanları, barlarla dolan kasaba görüntülerinde bir kent kabusu yer almaktadır.⁴⁴ Fritz Lang'ın modern *Metropolis*(1926)'inden Ridley Scott'ın postmodern *Blade Runner*'e şehir imgeleriyle öyküler görselleştirilmiştir . Sinemada yaratılan şehir imgeleri yanında şehir göstergeleri, şehir izlenimi vermek için kullanılmaktadır. Böylelikle tanıdık gelen imgelerlerin, simgesel kullanımıyla kısa yoldan seyirciye ulaşılmaktadır. ⁴⁵ Washington D.C ; Capitol ve Washington anıtında, New York; gökdelenlerde, Paris; Eiffel kulesinde, San Fransisco; yokuşlu caddelerinde, San Fransisco köprüsünde, İstanbul; silüetinde, Boğaz köprüsünde, Aya Sofya 'dadır.

Hitchcock'un *Kuzey'den Kuzeybatı (North by Northwest)*'sı sinemanın en büyük özellikliği olan mekandan mekana yapılan yolculuk açısından iyi bir örnek oluşturmaktadır. Filmin adından da anlaşılacağı gibi Kuzey Amerika kıtasının bir yerinden diğerine dolaşmaktadır. Mies Van de Rohe'in Manhattan'daki Sagram binasından, Illinois'deki mısır tarlasını, Washington D.C'deki CIA merkez binasından Kanada sınırları yakınındaki evi dolaşırız. ⁴⁶ Ancak *Kuzey'den Kuzeybatı*'yı sadece mekanlar arası yolculuğa indirgeyerek anmak doğru değildir. Burada mekanlar fon olmaktan öteye geçen nitelikleriyle öne çıkmaktadır. Mekanlar anlatıyı pekiştiren bir mantık çerçevesinde kullanılmıştır. Özel ve kamusal mekan karşıtlığında mekanların deneyimlenişi özgün bir dil oluşturmasıyla dikkat çekmekte özel ve kamusal mekan kullanımının estetik ve felsefi boyuta ilişkin yorumlanabilen çözümlemesiyle anlatı öne çıkmaktadır. ⁴⁷

Ed.,David B. Clarke, Routledge, London and New York, 1997, s.195

⁴³ Colin Mc Arthur, " Chinese Boxes and Russian Dolls: tracking the elusive cinematic city,

The Cinematic City, Ed.,David B. Clarke, Routledge, London and New York, 1997, s.26

⁴⁴ Frank Krutnik, " Something More Than Night: tales of the noir city",a.y

⁴⁵ Gottlieb,a.g.y., s.219

⁴⁶ Frederic Jameson, "Totality as Conspiracy" *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Indiana University press, BFI Publishing, London, 1992,s.15

⁴⁷ Frederic Jameson, " Spatial Systems in North by North west ",*Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)* Ed., Slavoj Zizek, Verso,1992s.47-72

Filmlerde mekanlar arası geçiş şehir, bina ve mekan içindeki ölçeklerde gerçekleşmektedir. Ernst Lubitsch mekan içinde bir bölümden diğerine geçişi değerlendirilmesi bakımından dikkat çekmektedir. 'Kapıların yönetmeni' olarak da anılan Lubitsch geçişi sağlayan yerleri anlatıda özellikle diğer tarafta kalan mekanı seyircide merak uyandırmaya yönelik kullanmasıyla öne çıkmaktadır. Lubitsch'in filmlerinde kapı ve kemer gibi geçişler dramatik bir yapıya dönüştürülerek doruk anları vurgulayan mekanlar olarak aktarılmaktadır.⁴⁸ Aynı bağlamda Capra ise mekanların birbirleriyle ilişkisini çizgisel düzeninde aktararak seyircinin bakışını yönlendirmek ve de görülmesi istenene dikkat çekmek amacıyla kullanmaktadır.⁴⁹

Pakula *Başkanın Bütün Adamları (All The President's Men)* mimari mekanları çalıştırır. Filmin hatırdaki kalan ünlü görünüşü Kongre Kütüphanesi (Library of Congress) binasını içermektedir. Pakula'nın mimari değer taşıyan fiziksel binanın filmdeki işlevi açısından söyledikleri, fiziksel mekanın anlatı pekiştirici görsel bir etkileşim ögesi olarak kullanımına ilişkin yönetmenin mekanı ele almasını ortaya koyması açısından önemlidir. Pakula'nın ifadesi aşağıdaki gibidir:

İp ucu olarak aldığım kütüphane kartlarıyla başlayarak önce ekranı, bunları devasal büyüterek kaplayarak, sonra, muhabirlerin çok küçük görüldüğü, Kongre kütüphanesinin üst katına geri çekerek, yaptıkları işin aldığı sonsuz zamanı sıkıcı olmadan dramalize etme şansını verdi. Ayrıca, üstlendikleri işin içinde küçük kalan muhabirlerin çıkmazda olmalarına rağmen, kahramanca bir iş başarmaya çalıştıklarını hissettirdi.

Pakula'nın çekim sonrası keşfettiklerine dair söyledikleri de ilgi uyandırıcıdır.

Buna ek olarak, Kongre Kütüphanesinde özellikle, koridor çekiminde beni etkileyen birşey vardı, bu özel duyguyu seyircinin paylaşacağını sanmıyordum. Okuma odasına giden sözde-Rönesans koridor ve okuma odasının kendisi insanlığın romantik idealiydi, film ise onların anti teziydi.

⁴⁸ Bowman, a.g.y.,ss 62-74

⁴⁹ Bowman, a.y.,s.142

Bu mekanı biliçli bir şekilde kullanan bir yönetmenin tesadüfen yakalmış olduğu bir etkileşim olmakla beraber, sinemada mekan kullanımında katedilebilecek mesafeleri çağırıştırılmaktadır.

Mekanın anlatsal araç olarak simgesel yönde kullanımına Billy Wilder'in *Apartman(The Apartment)*'ı gösterilebilir. Büro sahnesindeki alçak tavanlı, sonsuza uzayan tavan ışıkları Baxter'in çöküntüye uğrayan moral durumunu, iş çevresinde yaşadığı yabancılaşmayı yansıtmakta aracı olmaktadır.⁵⁰ Fiziksel mekan, sinemada sembolik ve psikolojik boyutlarda çalıştırılabilen güçlü bir anlatı aracıdır. Mekanın fiziksel yapısı sinemada çeşitli yönlerde değerlendirilmektedir.

Modernizmle birlikte özellikle anılan mimarlık ve sinemada tasarım anlatı pekiştirici işleviyle öne çıkmıştır. Gösterişli parlak yüzeyleri ve kışkırtıcı tasarımlarıyla yükselen gökdelenler kenti, mutfak dışında çıkan kadın yaşantısını gösteren otomatik aletlerle donatılmış mutfaklar, kadın cinsiyetinin özgürlüğünün yaşatıldığı yatak odaları, modern detayların ön planda olduğu bürolar, kent hayatını simgeleştiren ışıklandırma ile parlayan gece kulüpleri, mimari elemanların hariketi yapılandırmakla birlikte bir anlamda kamusal buluşma alanının yerini tutan oteller ve macera ve hayalleri süsleyen görkemli gemi içi mekanları sinemanın yararlandığı görsel imgeler olmuştur.⁵¹

Sinema fiziksel mekanı örgütleyen öğelerden yararlanmaktadır. Mekan böylelikle anlatsal araçlar gibi işlev görmektedir. Fiziksel mekan örgütleyen elemanların düzenlenmesi bunun en basit düzeydeki örneğini oluşturmaktadır. Duvarlar, bölmeler ve nesnelere yerleştirilmesi sayesinde oluşturulan yanılma ile derinlik yaratmak amacı örnek kullanımlardandır. Set tasarımlarında kullanılan unutulmaz mekanlar, biçimler, dramatik ışıklandırma, çarpıcı yüzeyler ve doku mekanı eklemleyen yönleriyle anlatıyı pekiştirmekte kullanılmaktadır . Filmlerde

⁵⁰ Affron & Affron, a.g.y., s.77

⁵¹ Donald, a.g.y., ss.109-160

geri planlarda kullanılan camın sonsuz derinlik yaratmaktaki işlevi yanında ışıklandırma ile yaratılan üç boyutlu atmosfer uygulamaları görülmektedir.⁵²

Mimarlık ve filmin her ikisinde ortak özellikleri ve mekan, ışık ve hareketi değerlendirmeleri ve bunun sonucu olarak yaratılan sunumdur. Mekan örgütleyen etmenleri değerlendirmesi ve de sinemada mekana olan yaklaşımıyla tanınan Peter Greenaway sinemacılar arasında ayrıcalıklı yer edinen yönetmenler arasında gelmektedir. Sinemada mekanı mimari çözümlerle yorumlayan Greenaway'ın filmlerinde mimarlık ve mekan ilişkisi hakimdir. Hatta mekanın mimari yorumu ön plandadır. Greenaway filmlerinde mekan örgütleyen derinlik, ışık, renk gibi etmenleri mekanın fiziksel boyutunu vurgulamak amacıyla anlatı pekiştirici yönde kullanmaktadır. Greenaway için uzak çekimler fiziksel mekanı görüntüde hakim kılmak üzere değerlendirdiği bir yöntemdir. Simetri yönetmenin sıklıkla başvurduğu sunum biçimleri arasındadır. İç mekanı kontrol altına alarak kullandığı ışık ,mekanı ustalıklı biçimlendirdiği araçlardandır. Çizgisel hareket ve kademeleştirme yöntemiyle derinlik oluşturmak tercihleri arasındadır. Derinlik Greenaway'ın film ortamı ve biçimsel açıdan sorguladığı bir olgu olmakla birlikte, derinlik izlenimini tekrar eden kolon ve kemer gibi mimari elemanları tek kaçırlı perspektif oluşturmaya yönelik kullanımıyla dikkat çekmektedir.

Peter Greenaway'ın (*Bir Mimarın Göbeği*) *The Belly of an Architect* filminde Roma , Victor Emmanuel Sarayı ve mimarın yatak odası olayların geçtiği mekanlardır. Kracklite ve Roma kenti, filmin kahramanlarıdır. Roma mekanlarıyla filmde bir gösteri oluşturmaktadır. Mimari yapı , dikey simetri, durağan kamera ve uzak çekimlerle filmde durağanlıkla yansıtılmak kaydıyla vurgulanarak ,derinlik ise mimari elemanlardan perspektif kurarak aktarılmaktadır. Film kahramanı mimar Kracklite'in intihar ettiği yer olan Victor Emmanuel'in Sarayı başta simetrik olmak üzere görkemi ve mimari özellikleriyle film boyunca aktarılır. Mimarının hakim

⁵² Donald, a.g.y., xvi-xvii

olduğu bu film mimari sinemaya özgü mekandan çok mimari mekanı yansıtmaya dikkat çekmektedir.⁵³

Sinemada mimari sunum üzerinde duran Gül kaçmaz, mekanın 'biçim olarak mekan' ve simge olarak mekan' şeklinde bir ayrımı gitmektedir. Buna göre Wim Wenders'in mekan kullanımı Greenaway'e göre farklılık göstermektedir. Greenaway'in mekanı mimariye yönelik kullanımına karşın Wim Wenders'in mekanı sinemaya özgü simgesel ağırlıkta kullanmaktadır. Wenders filmlerinde kent; dünyayla ilişkisi kopmuş modern insanı, yol ise hareket halindeki insanı simgelemektedir. Genelde soğuk atmosferleriyle yansıyan nadiren görüntülenen iç mekanlar otel odaları, kafe ve evrak istasyonlarından oluşmaktadır. Mekanlar hareket halinde, karakterler mekanlardan geçerken görüntülenmektedir. Araba, tren, uçak, otobüs, bisiklet ya da gemi yolculuk araçlarını oluşturmaktadır. Mekan çağdaş toplumun simgesi olarak işlenmektedir. Wenders mimarinin sosyal yönlerine odaklanırken, kent ve insanları bu çerçeve içinde değerlendirmektedir.⁵⁴

Sinemada mekan kullanımı yönetmene göre farklılık göstermekle birlikte , türe göre de değişmektedir. Bunun yanında belli öykülerde örneğin esrarengiz öykülerde olduğu gibi olay örgüsünde karşılaştığımız mekanları yeniden görmeyi bekleriz⁵⁵. Diğer yandan tanıdık gelen mekanlar deneyimleniş görüntülerine göre farklılaşmakta ve mekan, anlatıyı vurgulayan bir yere dönüşmektedir. Böylelikle kullanıcı ve mekan ilişkisi filmde mekanın vurgulandığı bir yöntem olarak işlev görmektedir. *Mildred Pierce* filminde karakterler içeriye dış kapılardan girmektedirler. Ev içinde bir bölümden diğerine ,bir kattan ötekine geçerken aktarılan görüntülerinde mekan ayrıcalıklı nitelik kazanmaktadır.⁵⁶ *Hayatımızın En Güzel Yılları (The Best years of Our Lives)* filminde Al Stephenson'un savaş sonrası evine dönüş görüntüleri gösterişli olmamakla birlikte mekan kullanımının etkili olduğu bir diğer örneği oluşturmaktadır. Charles ve Mirella Affron eve dönüşü şöyle aktarmaktadırlar:

⁵³ Kaçmaz, a.g.y.,s.51-75

⁵⁴ Kaçmaz, a.y., ss.117-119

⁵⁵ Affron &Affron, a.g.y.,s.47

"Al giriş kat lobisinden geçer, asansöre biner, kendi katına iner, koridorda ilerler, sonra giriş kapısının zilini çalar. İçerideki koridor, eşi Milly 'le biraraya geleceği yerdir. Perspektifle aktarılan bu mekânın derinliği vurgulanmakta, ev yaşamı mimarisi en sıradan öğeleriyle belirlenmektedir. Bir tarafta pencere ve kapı, diğer taraftaki kapılar ve arka plan olarak bir başka kapı. Al ve Milly , bu koridorun yaklaşık olarak ortasında kucaklaşırlar. Burası evlerinin çekirdeğidir. Kar-kocayı, ebeveyn ve çocukları birbirine bağlayan kapılar, yakınlık-uzaklık ilişkisiyle vurgulamaktadır. Bu mükemmel eş ve babanın duygu yüklü geri dönüşünün canlandırılacağı kesinlikle en iyi yerdir. Bu an yönetmen WilliamWyler'in derinlemesine sahneleme, Greg Toland'ın alan derinlikli sinematografisi ve George Jenkins'ın tasarladığı aldatıcı şekilde derin ve normal görünen koridor ile yüceltilmektedir."⁵⁷

Filmlerde mekân deneyimlenişi mekân örgütleyen mimari elemanların beraberliğinde karakter ve kahramana göre çeşitli çözümler üretecek olasılıklar sunmaktadır. William Wyler filmlerinde karakter ve mekân ilişkisini olay örgüsünde anlatıya aracı olarak kullanmış olan yönetmenler arasındadır. Wyler, olayların geçtiği mekânda karakterlerin üçgen oluşturan konumlandırmasıyla (arsında seyircinin de dahil olabileceği , iki ya da üç karakterden oluşan kompozisyon) birlikte derinlemesine odaklamayı (*Hayatımızın En güzel Günleri, Dodsworth*) film mekânını örgütlemek için çalıştırmasıyla da öne çıkmaktadır . Burada karakterler arasındaki mekâna duygusal enerji yüklenmektedir.⁵⁸

Mekânın anlatıda vurgulayıcı rol üstlenmesi boyutlarıyla çeşitlik göstermektedir. Filmlerde çarpıcı olaylar çarpıcı mekânlarda yazılmaktadır. Bu bağlamda çarpıcı mekansal kimliğiyle öne çıkan filmlerdeki bütünsel mekânın yanısıra (Metropolis, Bıçak Sırtı, Batman,) film içinde ayrıcalıklı mekânlar ya da mekân örgütleyen elemanlar anlatıda vurgulayıcı nitelikte yer almaktadırlar. Hitchcock'un Kuzey ve Kuzeybatı'(*North by Northwest*) 'sındaki çıkıntı ev , simgesel kullanımı ve binanın fiziksel konumu itibarıyla gerilim yaratan görüntüsüyle anlatının doruk noktalarından birini oluşturmaktadır. Cary Grant'ın yaşam ve ölüm arasında kaldığı , düşmemek için tutunduğu bu evin modern görüntüsü aynı zamanda olay örüsü için de idealdir.

Filmlerde mimari elemanların etkinliklerinden çeşitli şekillerde yararlanılmaktadır. Merdivenler hem çarpıcı mimari özellikleriyle hem de

⁵⁶ Affron&Affron,a.y.,s. 55

⁵⁷ Affron& Affron,a.y.s.68

⁵⁸ Bowman,a.g.y.,ss.110-115

öykülerin doruk noktalarını vurgulayan mekan örgütleyen elemanlar olarak görüntülerde yer almaktadır. Karakter , aksiyon ilişkisinde hareketliliği sağlayan bir zemin oluşturmalarının yanısıra karakter ve aksiyon ilişkisinde de kullanılmaktadır. *Martha Ivers'in Garip Aşkı* (*The Strage Love of Martha Ivers*), *Eve'le Başaldı* (*It Started With Ev*), *Meçhul Kadından Gelen Mektup* (*Letter From an Unknown Woman*) örnek gösterilebilir. ⁵⁹ Kemer, kapı, mobilya, merdiven ve kolon gibi mimari elemanların çift çerçeveleme için de kullanılmaktadır(*Küçük Tilkiler*(*The Little Foxes*), *Mektup* (*The Letter*)). Mimari elemanlar çizdiği çerçeveye mekan tanımlarken vurgulamaktadır. Seyirci mekan hakimiyetinde olayı seyretmektedir. ⁶⁰

Sinemada fiziksel mekan, çerçvelendiği biçimlerde , çerçeveledikleriyle ve kurgu dinamizmi etkinliğinde değerlendirilmektedir. Sinemacının mekana dayalı ilişki kurma biçimleri onu diğerlerinden ayırd edici özelliği olmaktadır.

⁵⁹ Affron &Affron, a.g.y.,ss.65-67

⁶⁰ Bowman, a.g.y.,ss118-119

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA MEKAN KULLANIMINDAKİ ÖZELLİKLER VE MELODRAM

I- MELODRAM VE TÜRK SİNEMASI

Melodram onsekizinci yüzyılda "burjuvazinin yönetimi, aristokrasiden devrim ya da asimilasyon ile alınması" sırasında ortaya çıkmış olan toplumsal yapının ürettiği toplumsal içerikli ve bir anlatıdır.¹ Melodram üzerine yazan güçlü isim Thomas Elsaesser'in tanımlamalarındaki özelliklere göre "tarihsel ve toplumsal olarak özel bir deneyimin koşullandırılmış bir şeklin edebi eşdeğeri olarak görev yapmış" olan melodram "feodalizmin kalıntılarına karşı burjuva bilincini" çalıştırmıştır.² Melodram sözlük anlamı olarak "duygusal etkilerin müzik eşliğinde vurgulandığı dramatik bir anlatıdır." Melodramda ('müzik-dram') müzik işlevselliği açıdan yapısal, ifade edici içeriği bakımından ise tematiktir. Christine Gledhill'e göre göreceli olarak kısa bir yaşama sahip olan "müzik-dram", melodramın belirlenmesinde "süreklilik göstermiştir". Biçim, sözlü ve görsel anlatımın müzik, şarkı ve dansın aracılığıyla yoğrulmuştur. Thomas Elsaesser melodramın tematik ve biçimsel konumuyla ilgili görüşlerini "dışavurumcu bir şifre olarak ele alındığında, melodram, mekansal ve müzikal kategorilerin, edebi ve entelektüel kategorilere karşıt olarak, dinamik kullanımı ile karakterize edilen, dramatik mizansen'in özel bir formu olarak tanımlanabilir"³ şeklinde ifade etmektedir. Bu söylem melodramın mizansenle olan sıkı ilişkisini ve önemini vurgulamakla birlikte, tür olarak edebi ve entelektüel sınıflandırmaların dışında görüldüğünü ortaya koymaktadır.

¹ Gledhill, a.g.y., s.14

² Thomas, Elsaesser, " Tales of Sound And Fury", **Home is Where The Heart is: Studies in Melodrama and Woman's Film**, Ed., Christine Gledhill, BFI Publishing, London, s. 45-51

³ Elsaesser, a.y., s. 48

Melodram, tür sınırlarını yıkan, zorlayan yaygın estetik biçimidir. Aile melodramları ve onun alt eşlikçisi kadın filmleri olarak yaygınlaşmıştır. Önceleri önemsenmeyen hatta küçümsenen varlığı ile melodram, 1960 larda gelişen biçimsel tartışmaların ışığında mizansen boyutuyla tartışılır hale gelmiştir. Burjuva ve feminist ideolojisi, gerçekçilik ile olan ilişkisi, farklı türleri bünyesinde barındıran durumu, heteroseksüel aile ilişkilerini kapsayan içeriği ve haz, fantazi ve ideoloji bütününden oluşan yanları ile melodram popüler kültürdeki rolü ve yerine dair tartışmalara açıktır. Melodramın onsekizinci yüzyılda başlayan geçmişinde ,tarihsel ve kültürel dinamiklerin rol alışıyla ilgili Gledhill burjuva mirası ve popüler geleneklerin 'gösteri', 'edim' ve 'müzik' üzerinden biçimlenişine dikkat çekerek, sosyo-kültürel boyutunu vurgularken, sınıflararası ve kültürlerarası bir biçim olduğunu ve dolayısı ile de 'metinlerarası' olduğunu öne sürmektedir.⁴

Türk sinemasında 1960-75 yılları arasındaki en büyük yeri tutan melodramlarda , tiyatroya özgü sahneleme usulleri ,oyuncuların abartılı beden dilleri ve mimikleri, bunları aktaran çekim ölçekleri ile konumları sabit kameralar, nadiren başvurulmuş aydınlatma teknikleri ve dublaj aracılığı ile yapılan seslendirmeler adeta dönemi vurgulayan, Türk melodram sinemasına özgü biçimsel özellikler olarak ortaya çıkmıştır. Film üretiminin hızla yapıldığı bu dönemde, perspektif ve derinlik oluşturulmadan, 'bakış açısı çekimlerinden kaçınılarak, nüanssız ve canlı renkler ,düz ve kontrastlı aydınlatma' ile aktarılan görüntüler ile yapımsonrası seslendirme, bir anlamda melodramın masalsi, ortamına hizmet ederken , diğer yandan olay örgüsü içinde edilgen kılınan karakter/kahramanlar melodramatik etkiyi güçlendirmektedir.⁵ Kahramanların bir anlamda masal kahramanları gibidirler. Psikolojik derinlikten yoksun kahramanlar, adeta eşyalar gibi simgesel varlıklara da dönüşmektedirler. Tek başlarına varlık gösterecek ağırlıkları yoktur. Yukarıda basettiğimiz gibi melodramın yapısında karakterleri edilgen kılan, ,dönüştüren etmenlerin başında çevre, bir başka deyişle de mizansen gelmektedir. Karakterler

⁴ Christine Gledhill ,“ The Melodramatic Field : An Investigation, **Home is Where The Heart is: Studies in Melodrama and Woman's Film**, BFI Publishing, London s.6-19

⁵ Nezih Erdoğan, “ Ulusal kimlik, kolonyal söylem ve Yeşilçam melodramı” **Toplum ve Bilim**, No. 67, 1995, s.188.

herkese ve herşeye bağımlıdırlar. Çevre simgesel gücüyle melodramın aktif aktörüdür. Çevre gücünü donatıldığı eşyalardan almaktadır. Temsiliyet ilişkileri karakterlerin kişiliklerine müdahale ederek karakterleri ele geçirmektedir. Yine Thomas Elsaesser'in çevre ve karakter birlikteliğini mekan örgütlemesini üzerinden irdelediği açıklaması şöyledir:

Set, öykünün simgesel olarak önem verdiği eşyalarla ne kadar çok doluyorsa, karakterler de o kadar karmaşık durumlar içinde bulunurlar. Baskı, eşya yığınlarıyla verilir ve yaşam gittikçe karmaşıklaşır, çünkü engeller ve nesnelere yığılı, kişilikleri ele geçirir, teslim alır ve onların yerine görev yapar; simgelemelerinin amaçlandığı insan ilişkileri ve duygularından daha gerçek olur.⁶

Karakter ve çevresi arasında iki taraflı bir ilişki söz konusudur. Karakterler hem melodramatik metnin ürettiği kurmaca dünyada hem de aslında metnin dışındaki dünyada rol alırlar. Christine Gledhill bunu melodramın yapısı ile ilişkilendirerek "analitik perspektifin bir sonucu olarak, melodramatik metnin işlev düzeyi, hem kurgusal üretimin içindeki imgesel düzeyde, hem de metnin dışındaki dünyaya gönderme yapan gerçekçi düzeyde olmak üzere iki yönlüdür"⁷ demektedir. Bir başka deyişle melodram "özellikle psikoloji, ahlak ve sınıf bilinci arasındaki ilişkide, toplumsal karşılığı, işe doğru baskı yapan dış güçler ağı olan ve karakterlerinin kendi kendileriyle bilinçsizce çarpışarak araçlar haline geldiği bir duygusal dinamiği çok açık olarak vurgulamaktadır."⁸ Burada karakterler sınıfsal, psikolojik, ahlaki değerler açısından nasıl bir dünya olması gerektiğine dair söylemleri üstlenerek melodramın dışavurumcu ifade edici yükünü taşımakta ve aynı zamanda da kurgusal metin düzeyinde varlık sürdürmektedirler.

Oğuz Onaran Türk Sinemasında filmleri kahramanları açısından 'öyküye dayanan anlatılar' ve 'kişiye dayanan anlatılar' olmak üzere iki şekilde incelediği çalışmasında, melodramı öyküye dayalı bir film türü olarak almakta ve hatta bahsettiği ayrımı 'türlerin kurallarına göre düzenlenen filmler' ile 'bunların dışında kalan filmler' olarak da yorumlanmaktadır. Onaran'ın incelemesi sonucunda yer verdiği 'Türk filmlerine gelince, olay örgüsünün iyi kurulamayışını, kişilerin basit olarak çizilmesini,

⁶ Elsaesser, a.g.y.,s.62

⁷ Gledhill, a.g.y., s.21

zamanla uzamın(mekan) filmlerin anlam dağarcığında yer almamasını, filmlerimizin masala benziyor diye bir özür olarak kullanmamak gerekmektedir' ifadesini bir başka açıdan da değerlendirebiliriz. Burada bahsedilen özelliklerin melodramın biçimsel özellikleriyle örtüşmesinden dolayı Türk sinemasını anlatılıyor olması, Türk melodram sineması ve Türk sineması arasındaki ilişkiyi düşündürmektedir.⁹ Bundan hareketle bu sözleri bizim yorumlama biçimimiz melodramın Türk sinemasının biçimine hükmettiği görüşünün paylaşıldığı şeklindedir. Ama Onaran'ın söylemiyle bunu savunmadığını belirtelim. Diğer yandan da Nilgün Abisel'in 'psikolojik boyutun yokluğu, filmlerimize, biçime de yansıyacak denli-iki boyutluluk, yüzeysellik getirmiştir. Her türlü ilişkide, karakterlerde yaratılmayan derinlik, görüntüsel anlam dilinde de kendini gösterir' sözlerini Türk sineması ve melodram arasındaki ilişkinin altının çizmesi açısından yorumumuza destek olması yönünde kullanıyoruz. Ancak Nilgün Abisel'in sinemanın biçimlenişine dair sansürün oynadığı rolü hatırlattığını da belirtelim.¹⁰ Tabii ki hızlı üretim süreci, teknik yetersizlikler ve ekonomik kaygılar unutmamak gerekmektedir.

Türk sinemasında en büyük yeri tutan melodramın Türk sineması ile özdeşleştirilmesi doğaldır. Tür olarak melodramın Türk sinemasının biçimlenişindeki etkisi ayrı bir çalışma gerektirmekle birlikte araştırmamızın sınırlarını zorlamaktadır. Ancak genel bağlamda melodram ve sinema ilişkisine kısaca deyinsek , tiyatronun etkisi gözardı edilemez. Önceki bölümde değindiğimiz gibi, zaten çıkış noktası olarak tiyatroya özgü sunum, kültürel biçimler arasında paylaşılan *melodramatik bir estetik* olarak kabul edilmektedir. Sinemanın ondokuzuncu yüzyıl melodramatik tiyatrosunun kurumsal ve estetik temelleri üzerine kurulması¹¹ ise aynı zamanda tiyatro, melodram ve sinema ilişkisini vurgulamakla birlikte etkileşimi öne çıkartmaktadır.

Geçmiş bölümlerde değindiğimiz gibi öyküleme, 'mekan', 'zaman' ve

⁸ Elsaesser, a.g.y., s.64

⁹ Oğuz Onaran, "Türk Sinemasında anlatı Üzerine Bir Deneme", *Sinema Yazıları*, Editör, Seçil Bükler, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1997, ss.115-121

¹⁰ Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, İmge Kitabevi, Ankara, s.93

¹¹ Gledhill, a.g.y., s.23

'olay'dan oluşan bir bütündür.¹² Türk melodram sinemasında zaman ve mekan çoğunlukla anlatılan öyküyle adeta zorunlu olarak gösterilmekte ve edilgen kılınmaktadır. Olayların zaman ve mekan içinde değil, zaman ve mekanın ötesinde, kahramanların çevresinde dönmesi ile ,zaman ve mekan dramatik yapının dışına itilmektedir.¹³ Çoğunlukla neden, sonuç ilişkilerine bağlı olarak davranan kahramanlara diyaloglar aracılığı ile ulaşılması ise öyküleme ve karakter ilişkisini anlatır. Ayrıca 'Melodramın hedefi şeylerin nasıl olduklarıyla yüzleşmek değil, daha çok onların nasıl olmaları gerektiğini ortaya koymaktır.'¹⁴ Böylelikle arzulanan dünyanın dinamiklerine işaret edilmektedir. Türk Melodram sinemasında yanlışlar vurgulanırken doğruların altı çizilmektedir. Bu bağlamda sözlü iletişimin ağırlığı dikkat çekicidir.

Nilgün Abisel'in de değindiği 'konuşmaların taşıdığı ağırlığın, görüntü olmadan da öykünün anlaşılabilir olması' işitsel ortamın görsel ortama oranla daha baskın olduğunun göstergesidir. "Popüler yerli filmlerde karakterlerin geçmişlerine ve kimliklerinin oluşumuna ilişkin fazla bilgi verilmez; hepsi iyi-kötü, zengin-yoksul gibi zıtlıklar ve kalıplar içinde var olurlar."¹⁵ Bu bağlamda, Oğuz Adanır filmciler ve seyirci etmenleri üzerinde de durmaktadır. Türk sinemasında tanımların arasının bulunmayışını bir yandan ulaşılmaya çalışılan seyirci kitesine, diğer yandan dolaylı yoldan, seyircinin anlamlandırma sürecini etkileyen filmcilere yorarken, filmcileri sosyal sorumlulukları bakımından suçlamaktadır.

Türk melodram sinemasında öyküleme klasik sinemayı örnek almıştır. Nilgün Abisel, klasik anlatım biçiminin 'doğrusal bir zaman akışı içinde giriş, gelişme ,çatışmanın zirvesi ve sonuç' ile ayrılık, tehlike ve birleşme üzerine inşa edilebilen öyküleme özelliğini paylaşan melodramatik anlatıyı, aşağıdaki biçimsellikle vermektedir.

1. Genç kızla erkek karşılaşır ve çoğu kez ilk görüşte aşık olurlar.
2. Entrika, raslantı, sosyo-ekonomik koşullar vb. nedenlerden sevgililer ayrı düşerler.

¹² Heath, a.g.y. s.38

¹³ Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Kitle Yayınları, 1994, s.129

¹⁴ Gledhill, a.g.y.,s:21

¹⁵ Abisel, a.g.y.,s:194

3. Sevgililerin başından binbirşey geçer-kör, sağır ya da kötürüm olabilirler- çeşitli ilişkiler içine sürüklenir ama kavuşmaya çalışırlar.
4. Yanlışlıklar düzelir ve evlenirler ya da ölürler.¹⁶

Türk sinemasının çok sık anlattığı bir kentleşme öyküsü vardır. Melodram bu sürecin önemli anlatı aracıdır. Kent öyküsü ağlarını yukarıdaki üslup etrafına örerken karakterleri aracı olarak kullanmaktadır. Christine Gledhill'e göre melodram "günlük yaşamın gerçekliği ve yaşanan deneyimin maddi dünyasını dayanak noktası olarak alır, dil ve sunum geleneklerinin sınırlarını bilerek, kimlik, değer ve anlam çokluğunun estetik varlığını zorlamaya doğru yol alır."¹⁷ Bundan dolayı Türk melodram sinemasının sunum biçimleri altında yatan gerçekler toplumsal yapılaşmanın yansımaları olmaktadır.

Türk sinema tarihiyle ilgili yapılan çalışmalar, film nitelikleri ve sinematografi, yönetmen ve oyunculara dek Türk sinemasının toplumsal değişmeyi yansıtmakta oynadıkları rolün altını çizmişlerdir.¹⁸ Toplumsal yapıdaki değişimler kentleşme ve endüstrileşmeden etkilenecek biçim almıştır. İstanbul bu bağlamda, sosyo-kültürel dönüşümleri bünyesinde barındıran bir zemindir. 1965-1985 yılları arasında yılda 300-550 bin kişinin göç ettiği , ' göç ve göçerilik anlatılarının' tartışıldığı İstanbul, üzerinden disiplinler arası okumalar çıkartılacak varlığı ile dikkat çekmiştir.¹⁹ İstanbul, kentleşme daha doğrusu 'kentlileşme' ile anılan varlığıyla Türkiye'nin kentleşme sürecinin en somut göstergesi ve bu nedenle de Türk Melodram sinemasının vazgeçilmez mekanıdır. Bunun nedeni ise melodramın burjuva bilincini, kent ve kentsoyluluğu temsil etmesidir. Endüstrileşme, kentleşme ve kapitalizm burjuva geleneğinin beslendiği ortamlardır ve melodramlara yansımaları doğaldır. Thomas Elsaesser kentleşme ile bütünleşen melodramı şöyle anlatmaktadır:

Endüstrileşme, kentleşme ve girişimci kapitalizm, melodrama çok şey borçlu olan bir roman türü içerisinde kendisini edebi olarak en iyi şekilde ifade etmiştir (...)

¹⁶ Abisel, a.y.,s:92

¹⁷ Gledhill, a.g.y. s.33

¹⁸ Kezban Güleriyüz, "Türk sinemasında Üslubun Kökeni",ed. Dinçer Murat, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996,s:50

¹⁹ E.Nuran Yavuz, "Urban Migracy as Cinematic Reality", **Tasarım+Kuram**,No.1, Mimar Sinan Üniversitesi 1999,s:66

İngiltere'de, Dickens, Collins ve Readerelied toplumsal çelişkileri keskinleştirmek ve olasılıkların, raslantıların bir araya geldiği, toplumsal ve ahlaki aşırılıklar ve varoluşun doğal ürünlerinin yan yana varolduğu bir şehir ortamını betimlemek için melodramatik öyküleri yoğun olarak kullanmışlardır.²⁰

Melodramın toplumsallaşmayla olan sıkı ilişkisi aileye yer vermesiyle kuvvetlenmektedir. Toplumsal dokunun en küçük birimi olan aile sosyo-kültürel değerleri üzerinde toplayan ve de yansıtan bir kurumdur. Türk melodram sinemasında ve popüler film öykülerinde aile yer almaktadır. "Aile mevcut toplumsal dokunun temel taşı olarak kendi küçük evreninde tüm verili egemen ideolojilerin meşrulaştırılıp yeniden üretilmesine olanak tanıyan çok elverişli bir ortamdır"²¹ Bu bağlamda Türk sinemasında kentsel aileyi ele alan filmlerde kentsel ailenin yapısı, işlevleri, roller ve değerleri açısından toplumsallaşma ile ilgili değişimleri yansıttığı gözlemlenmiştir.²² Türk sineması, özellikle İstanbul'un fiziksel ve doğal çevresini kullanmasından dolayı mekan üzerinden okuma çıkartmaya uygundur. Bir zamanların mistik kenti İstanbul ve süreç içerisinde kentleşmenin yarattığı İstanbul, zaman ve mekanları ile, dönemsel olarak görüntülenmiş, adeta belgelenmiştir. Öyleki günümüzde televizyonun evlere taşıdığı eski tarihli Türk filmleri sayesinde, görsel haz olarak İstanbul yorumu nostalji yorumu ile birleşmiştir. 'Gerçek' mekan kullanımı Abisel'in bahsettiği gibi inandırıcılıkta oynadığı rolün yanında 'Türk sinemasında İstanbul'²³ veya 'Türk sinemasında Konut'²⁴ gibi araştırmalara fısat verebilen ,farklı disiplinlerin yararlanabileceği bir ortam sunmaktadır. Bu nedenle Türk sinemasının sosyal bir işlevi de yerine getirdiğini söyleyebiliriz.

1960-1975 yılları arasında egemen Türk melodram sinemasında çekilen filmlerde görsel aktarımın mimari ve doğal çevreye bölünüp, belirli iç ve dış mekanlar ile çarpılıp belirli geçiş mekanları ile toplanması aritmetiğindeki mekan

²⁰ Elsaesser, a.g.y., s.48

²¹ Abisel, a.g.y., s.190

²² Emine Demiray, **Türk Sinemasında 1960-1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile**,T.C Anadolu Üniversitesi Yayınları; No:1104/ Açıköğretim Fakültesi Yayınları; No. 603, Eskişehir, 1999, s.ii

²³ Nezih Erdoğan ile yapılan şahsi söyleşide (1999) Erdoğan'ın önerdiği araştırma konusu.

²⁴ ODTÜ Mimarlık Fakültesinde, Yüksek Lisans derslerinden birinde yürütülen araştırma (Mayıs 2000)

kullanımına ait özellikler, kalıplaşmış mekanlar, yolculuk mekanları ,mekan örgütlemeleri, simgesel mekanlar ve bulanıklaştırılmış mekanlar başlıkları altında incelenecektir. Bu sınıflandırmadaki ayrımlar net olmamakla birlikte birbirleriyle örtüşmektedir. Mekan kullanımı ve biçimlenişi sorgulayan araştırma için yapılan ayrıma, irdeleme zemini oluşturması bakımından yer verilmiştir.

1. KALIPLAŞMIŞ MEKANLAR

Türk sineması genelinde İstanbul mekanları ,dönemleriyle yazılmış gibidir. Filmlerdeki görüntülerin büyük bir kısmı İstanbul'a ait mekanlardır. Hatta Türk Sinemasını 'İstanbul Sineması' olarak da değerlendirmek mümkündür. "Son Kuşlar(1965)" İstanbul'un kamusal alanlarını ağırlıklı olarak kullanması açısından hatırı sayılacak, bir İstanbul hatırasıdır. Sokakları, boğazi, vapuru,treni, yayası , taşıt araçları ve binaları ile kent dokusu, bu filmde adeta belgelenmiştir. Film boyunca yolculuk yapılmayan mekanlarında bile yolculuk yapılmaktadır. Filmde iç mekanlardan dış mekanlar sızmaktadır. Bu mekan parçacıkları bütüne dair yani İstanbul'a ait betimlemeler yapar. "Son Kuşlar" 1965 İstanbul'unun belgeseli gibidir; o dönem İstanbul'unun resmidir. Kent dokusu özellikle açık kamusal alan görüntüleri birlikteliğinde gözler önüne serilmiştir. Filmin yönetmeni Erdoğan Tokatlı filminin 'romantik gerçekçilik' olarak değerlendirilebileceğini söylemiştir.²⁵

Türk melodram sinemasında kalıplaşmış mekanların en başında kent gerçekliği ve romantizmi ile İstanbul gelmektedir. Yaşama alanları ikinci ölçekte, tanımlanmış bir mekan içinde tekrarlanan yerler ise üçüncü ölçekte kalıplaşmış mekanlara örnek oluşturmaktadır.

Ekonomik kaygılardan dolayı, gerçek mekanlara ve İstanbul'a bağımlı kalmış olan Türk sinemasında öyküler genelde aile ilişkileri ve evlilik kurumu üzerinde yoğunlaştığından dolayı yaşama alanları en sık rastlanan mekanlardır. Ahlaki

²⁵Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi (1896-1997)*, Kabalıcı Yayınevi,

değerlerinden feragat etmemek için uğraşan yolsuz iyiler, zenginlik ile yozlaşmış kötüler arasındaki mücadelede fedakar anne ve kızlar, kötü kadınlar ve şımarık kızlar aracılığıyla toplumsal bir bakış açısı içerisinde vurgulanmaktadır. Türk sineması genelinde, batılaşmaya yüz tutmuş İstanbul kenti bu zıtlıkları bünyesinde barındıran ve daha sonra da kendi mücadelesini verecek olan kenttir. Çevre ve mekan ilişkileriyle süreç içinde değişen İstanbul olayların geçtiği kenttir. Bu bağlamda İstanbul'da yaşanan gelişmeler 1970-80 yılları arasında sinemada olay örgüsüne iç göçü getirdiği gözlemlenmiştir ²⁶ Araştırmada ele alınan dönemde (1960-75) İstanbul, fırsatlar ve ümit kenti olarak yer almaktadır.

Bir Yaz Yağmuru (1961)'u Nerime'nin babası ve kız kardeşi Pervin ve amcasının oğlu Kenan'ın birlikte yaşadığı köşkte geçer. Köşkün bahçesine ilişkin görüntüler 'kış bahçesi' olarak adlandırılan sera ile sınırlıdır. Köşkün merdivenle yükseltilmiş girişi, olayların tekrarlandığı yerlerdendir. Salona iç mekanı saran merdivenlerden ulaşılır. Merdivenlerdeki pencereler köşkü çevreleyen bahçenin varlığını hissettirir. Salon köşkte ve dolayısıyla filmde en çok kullanılan iç mekandır. Farklı olayların salonun belli bir yerinde geçmesine tanık olunur. Film kahramanlarının yaptığı giriş ve çıkışların yansıması bu mekan olay örgüsünde yer alacak olan karakterleri de konuk eder. Nedret, Pervin ve babaları salonun kesin kullanıcılarıdır. Kenan'ın da seferden döndüğünde uğradığı ilk iç mekanlardan biridir. Pervin burada arkadaşlarına parti verir. Nedret önce kendisini tedavi eden ve daha sonrada eşi olacak Cahit ve annesine burada piyano çalar ve bu salonda evlenir. Kalabalıkları konuk eden bu salon mutsuz evliliğinde eskiyi arayan Nedret için bir kaçamak yeri de olur. Nedret'in kendi başına kalmayı tercih ettiği esas yer önceleri sadece kendisinin olan yatak odası, köşkte kullanılan iç mekanlardandır. Denizci olan Kenan'ın gemisi ise köşkün dışında geçen ve tekrarlanan diğer mekandır. Kenan'ın çalışma yeri olan gemisi, görüntülendiği güverte ve gemi çevresi farklı zaman dilimlerinde aynen aktarılır.

İstanbul, 1998, s.307

²⁶Gülseren Güçhan, **Toplumsal Değişim ve Türk Sineması**, İmge Kitapevi Yayınları, Ankara, 1992, s.12

Bülbül Yuvası (1961)'nda Nerime'nin anlatmaya başladığı öykü, 'hayal şehri' İstanbul'a gelişiyle başlar. Nerime'nin 'zengin ve mağrur akrabaları' yüksek, gösterişli bir bahçe kapısı ardında büyük bahçe içindeki 'konak'da yaşamaktadır. Konak hem deniz kenarında hem de ormanlık bir arazi içindedir. Film ağırlıklı olarak konak , ve 'Bülbül Yuvası' olarak adlandırılan yaşama alanı arasında geçer.

Ayşecik Yavru Melek (1962)'de olayların merkezinde yer alan köşk İstanbul'dadır. Büyük bir bahçe içinde olan köşk'e bahçe içinden geçerek varılır. Köşkün içindeki görkemli merdivenlerin çevresi tekrarlanan yerlerdendir. Filmin başlarında kısaca yer verilen İzmir'deki evin dışında Ayşeciğin gittiği özel okul köşk dışında ağırlıklı olarak kullanılan mekandır.

Aşka Susayanlar (1964)'da kent (İstanbul) içindeki sokak üstü ucuz oteller ve askerden dönen Ekrem'in önceleri kalmak istemediği ancak sonunda döndüğü köşk, olayların ağırlıklı olarak geçtiği mekanlardır. Otel ve sokaklar Ekrem, Ahmet ve Suna'yı buluşturan ,yaşam mücadelesinin verildiği mekanlardır. Ekrem'in varlıklı abisinin ve yengesinin yaşadığı gösterişli büyük bir bahçenin içindeki köşkün giriş ve iç merdiveni, otel girişleri, odaları ve merdivenleri tekrarlanan görüntüler arasında yer alırlar. Gece çekimlerinin yoğunlukta olduğu dış mekan görüntülerinin çoğu kalabalık sokaklar(Beyoğlu, Sirkeci, Taksim meydanı) ve yapılaşmış çevreden ve açık alanlardan oluşur. Bunun yanında az da olsa denizin yer aldığı doğa görüntülerine rastlanır.

Kırık Hayatlar (1965) çevre evler arasında geçen bir filmidir. Doktor Ömer Bey ile Perihan'ın evi ağırlıklı olarak öykünün geçtiği yerdir. Bunun yanında Gülşen'in kızkardeşi ve annesi ile birlikte kaldıkları ev, Gülşen'in arkadaşı Madam'ın apartman katı, Ferruh ile ilişki yaşayan Berna'nın apartman dairesi, Bekir'in önce bekarlık evi/daire²⁷ sonra da Müjgan ile kaldıkları ev/daire diğer yaşama alanlarındandır. Filmde sokak görüntülerine ve başka evlerin görüntülerine de yer verilir. İki katlı

²⁷ Cephe görüntüleri verilmediğinden tahmin yürütüyoruz.

müstakil evler, kent içindeki 4-5 katlı apartmanlar, kentin biraz dışında da yükselen apartman blokları kent hakkında birşeyler anlatmak ister gibidir. Filmde İstanbul sözle anılmaz ancak ima edilir. Zenginleri anlatan bu film zenginlerin mekanlarında geçer. Film başarılı Doktor Ömer ile Perihan'ın evlerine taşınması ile başlar. Doktor Ömer Bey'in evi, bahçe içinde, bahçesinde üstü kapalı garajı olan, iki katlı teraslı bir evdir. Ömer'in filmin en başında söylediği “çocuklar için ne güzel bir bahçe değil mi” sözleriyle vurguladığı bahçe Ömer'in eve geldiği zaman çocukları ile bulunduğu yer olur. Evin iç mekanlarıyla henüz dışındaki mekan arasında kurulan ilişkilerin aktarıldığı görüntülerin çeşitliliği önceleri bizi bocalatsa da sonunda evi tanımamıza yardımcı olur. Mekanlar evin planını çıkartabilecek kadar sergilenir. Evde en çok kullanılan yerler arasında yemek masasının bulunduğu yemek odası ve salon gelir. Salon içinde merdivenin görüntülediği sahneleri de beraberinde getirir. Evin giriş kapısından salona gidilen koridor da görüntülere yansır. Çocukların (Selma ve Ayla) yatak odası da görüntülenen iç mekanlardandır. Bahçe salona rakip çıkacak dış mekandır.

Şöför'ün Kızı(1965) ağırlıklı olarak ünlü iş adamı Mahmut Gürkan'ın köşkünde, başka bir deyişle Ekrem ve Ayhan'ın ailesiyle birlikte yaşadıkları, bahçe içinde, deniz kenarındaki köşkte geçer. İstanbul'daki bu köşkün görkemli giriş merdivenleri ve bahçesi türlü olaylara sahne olur. Köşkteki salon ve Ayhan'ın çalışma odası olayların en sık geçtiği iç mekanlardır. Mutfak sadece şöför ve hizmetlilerin görüntülediği yerdir. Şöför Osman'ın kızı ile kaldığı ev köşk arazisindedir. Bu evin dantel motifli merdiveni ve Arzu'nun yaşama alanı olan üst kat tekrarlanan yerlerdendir. Filmdeki diğer ev ise İzmir'de şöför kızı Arzu'nun sosyete kızı olarak yetişmek üzere bir süre kaldığı Aliye teyze'nin evidir. Yaşama alanları dışındaki yerlerin başında ise Ayhan'ın çalıştığı iş yeri filmde anılan adı ile “yazihaneleri” gelir. Köşkün bahçesi verilen partilere sahne, geçişlere de mekan olur.

Sürtük (1965)'de “Karmen Bar” ve “Büyük Saz” 'ın patronu, gazinocular kralı Ekrem Bey'in Levent'teki evi ile gazino atmosferleri arasında geçer. “Büyük Saz” adı gibi büyük , kalabalıklara hitap edebilecek, burada şarkı söyleyenleri şöhrete taşıyan bir gazinodur. Levent'teki ev müstakil, bahçeli bir evdir. Evin yakın çevresi

ve konumuyla ilgili bilgileri ne bahçeden eve yapılan geçişlerde ne de bahçede verilen parti görüntülerinde bulamayız. Salon diğer mekanlara göre daha fazla görüntüye girer. Bu ev Ekrem'in hayatında olan kadınlarla birlikte yaşadığı yerdir. Ekrem meyhanede şarkı söyleyen Naciye'yi ünlü bir şarkıcı yapmak üzere evine getirir. Ancak filmin büyük bir kısmı evin dışında gazino atmosferlerinde geçer.

Yarın Çok Geç Olacak (1967)'da bir yandan yoksul yaşama mekanları olan kenar mahalle ortamlarından kurtulmak ve sınıf atlamak isteyen genç kızlar ve diğer yandan da zenginlerin yozlaşmış yaşama biçimlerini taşıyan salonlar görüntülenir. Bu mekanlar arasındaki ilişkilendirme üzerine kurulu olay örgüsünde büro, hastahane, klinik-hastane ve karakol tekrarlanan yerler olurlar. Yoksul yaşama alanları birbirlerine benzeyen mekanlar aracılığıyla aktarılırken üniversite öğrencisi Gülgün'ün terzi ablasıyla(Güler) yaşadıkları evin merkezdeki evlerden biri olarak vurgulanır. Ünlü bir ticaret adamının oğlu Teoman'ın evi ise merkezdeki zengin yaşama alanıdır. Bunun yanında görüntüye giren sokaklar bizleri yoksul kızların çalıştıkları yerlere(hamburgerci, hediyelik eşya dükkanı, banka) taşımakla birlikte kamusal alanları yansıtmakta aracı olurlar. Sokaklar (Beyoğlu) 4-5 katlı sıra blokların görüntüleriyle aktarılır.

Sabah Yıldızı (1968)'nda Nevin, geriye dönerek anlattığı öyküsünde İzmir'de yaşadığı eve ilişkin duygularına yer verir. Nevin'in çocukluk hatıralarında beğenmediği İzmir'deki ev ,tek odadan ibarettir. Nevin annesine "burası neresi" diye sorduğunda annesi de "artık bizim evimiz burası" demiştir. Buna karşılık Nevin'in hayal kırıklığı "halbuki İstanbul'daki evimiz ne güzeldi koskocaman bir köşk, büyük bir bahçesi vardı"sözleriyle anlaşılır. Burada 'bahçe içinde koskocaman köşk' en çok arzulanan yaşama alanı ve biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dizeler aynı zamanda anılan dönemde Türk melodram sinemasında resimlenen ve seslendirilen en popüler yaşama mekanının altı çizilmektedir. Nevin'in İzmir'deki yoksul evi , bir süre için kaldığı konak ve daha sonrada ilelebet yaşayacağı İstanbul'daki köşk ,filmdeki yaşama alanlarıdır. Başta Boğaz olmak üzere, çay bahçesi, cadde, sokak ve Sultan Ahmet kullanılan açık kamusal mekanlar arasındadır.

Seninle Ölmek İstiyorum (1968), köşkün bahçesinde verilen parti sahnesi ile tanıdık bir olay, bildik kötü-zenginler ve aralarında parlayan yıldızımız ile başlamasına rağmen uzun süre alışılmış mekan kullanımına yer verilmez. Film ağırlıklı olarak Selma'nın mutsuz evliliğini sürdürdüğü köşkte geçer. Mekanlar alışık olmadığımız bir biçimde kullanılır, hatta sergilenir. Köşk, mekanlarıyla başrol oyuncularına rakip olur. Mekanlar ayrı açılardan aktarılan görüntüleriyle oyuncular gibi kıyafet değiştirirler. Köşkün mimari yapısı kendini anlatmak için film ortamını seçmiş gibidir. Olayların geçtiği köşk mekanlarında gezilir. Ancak ilerleyen dakikalarda mekan kullanımı, bar, meyhane, karakol ve hastahaneye teslim olur.

Kınalı Yapıncak (1969) ev atmosferi ağırlıklı bir film olarak göze çarpar. Öykünün geçtiği mekanların başında, öksüz kalan Kınalı Yapıncanın köyünü terk edip İstanbul'da yanında kalmak üzere gittiği varlıklı teyzesinin bahçe içinde, iki katlı deniz kenarındaki müstakil evi gelmektedir. Kınalı Yapıncaya miras bırakan Hulusi bey'in evi ve bahçıvan kulübesi diğer özel yaşama alanına ait değişkenlerdir. Teyzenin evinde, geri planda şömine ve bibloların durduğu rafların önünde aktarılan farklı diyaloglar , salonun aynı yerinde geçer. Hulusi Bey'in evinde de şömine önünde tekrarlanan sahneler vardır. Hastane odası, Lale Hanım (Kınalı Yapıncak)'ın fabrika sahibi olarak küçük beyfendiye iş vermek üzere çağırdığı büro diğer iç mekanlardır.

Ağlayan Melek (1970), adadaki iskele çevresi ve Vedat Bey'in İstanbul'daki ev atmosferi arasında geçer. Filmde olaylar gözleri görmeyen Sabahat'ın ameliyatına kadar adada geçer. Ameliyat sonrası Sabahat ve Vedat arasında gelişen ilişki, filmin ağırlıklı mekanı olan Ada yerine Vedat'ın yaşadığı çevre olan İstanbul'u beraberinde getirir. Böylelikle film ada ve İstanbul arasında gelişir. Vedat varlıklısıdır ve cadde üstünde, bahçe içinde, birkaç katlı müstakil bir evde oturmaktadır. Ev; iç mekan olarak salon ve giriş görüntüleriyle, dış mekan olarak ise cadde, bahçe ve evin ana giriş kapısının oluşturduğu görüntülerle aktarılır. Hastahane olay örgüsü içinde tekrarlanan mekanlar arasındadır. Sabahat gözlerinden ameliyat olma sürecinde belli bir süre hastahane kaldığından burası film içinde tekrarlanan mekanlar arasında

yerini alır. Buna Şevket tarafından yaralandıktan sonra hastahaneye kaldırılan Vedat'ı içeren görüntüler de eklenir.

Baba (1970)'da Cemil'in bodrum katında yaşadığı yalı, patronu ve patronunun oğlu Koray'ın yaşadıkları Emirgan'daki evin salonu belli bir süre olayların geçtiği yerlerdir. Cemil'in annesi, karısı ve çocuklarından oluşan ailesinin yaşadıkları bodrum katı, yalı bahçesi ile birlikte görüntüye girer. Bu küçük yaşama alanı genelde bahçeye bakan pencereden çeşitli biçimlerde aktarılmakla birlikte bahçede geçen olaylar da bu pencereden aktarılır. Yalının açık veya aralık olan beyaz demir bahçe kapısı da yalı sınırında geçen görüntülerin vazgeçilmez elemanıdır. Hapishane gelişen olayların filme kattığı bir mekandır. Hapishane sonrası devreye giren evlerinin salonları, kulüp, deniz kenarları gibi mekanlar yüzeysel kullanımlarıyla ayrıcalıklı mekan kullanımına nokta konulur.

Aşktan da Üstün (1970) Oya'nın babasının evi, Zeki Müren'in evi ,Turgut'un evi ve Zeki Müren'in çalıştığı gazino arasında geçer. Filmde tekrarlanan mekanlar arasında Oya ile Turgut'un buluştuğu 'kır bahçesi' ve hastahane odası da yer alır. Film, Oya'nın salonunda piyano çalarken görüntülendiği sahne ile başlar. Merdivenler bu sahnede iddali olmamasına rağmen varlığını hissettirir. Buna karşılık Zeki Müren'in eviyle ilk tanışmamız merdivenli salon görüntüsü eşliğinde gerçekleşir. İki evin salonunda da piyano önemli yer tutar. Oya'nın evinde salonda geçen sahneler genellikle piyanonun bulunduğu tarafta geçer. Buna karşılık Zeki Müren'in salonunda piyanonun yanısıra merdivenler de sık sık görüntüye girer. Oya'nın yaşadığı evin bahçeli olduğu ilk sahnede salon ve salondan bahçeye çıkılan teras aracılığı ile verilir. Evin bahçeli olduğu daha sonra Oya'nın sevgilisi Turgut ile buluşmak için evden çıkışının gösterildiği sahne ile desteklenir. Filmin ilerleyen dakikalarında Zeki'nin hafızasını kaybeden Oya'ya daha önceleri yaşadığı evini gösterdiği zaman ise modern görünümlü iki katlı evin bahçe içinde, cadde üzerindeki konumu kesinleşir. Zeki Müren'in evinin konumuyla ilişkin bilgilerimiz salon ve salona giden giriş alanı ile sınırlıdır. Ancak Zeki Müren'in bir gece gazinoya gitmek için evden ayrılışının görüntülendiği sahnede merdiven aracılığıyla sokak seviyesine ulaşılan, bahçe içinde bir yer olduğuna dair ip uçlarıdır. Salondaki merdiven ise evin

iki katlı olduğunun göstergesidir . Turgut'un yaşadığı ev iki katlı eski ahşap bir evdir. O da bahçe içindedir.

Herşeyim Sensin (1971) olay örgüsünün öne çıkarttığı büro, ev, hapishane ve hastahane mekanlarında geçer. Burada büro ve ev olayların gelişme yerlerini oluştururken, hapishane ve hastahane düğüm mekanları olarak işlev görürler. Tekrarlanan büro sahnelerinin ve ev görüntülerinin ağırlıkta olduğu filmde Ahmet'in hapiseye düştüğü zaman kaldığı ev kenar mahallede taşlı yol üstünde birbirlerine dayananan cumbalı ahşap evlerdendir. Burada mahalleye ve görüntüye sızan beton yapılaşmayı hatırlatmakta yarar görüyoruz. Ahmet'in Patronu Necmi Bey ile kızı Gülşen, buna karşılık deniz kenarında bahçe içinde birkaç katlı modern görünümlü beton bir evde yaşamaktadır. Olayların başlangıç noktası Necmi bey'in şirketi ise 9-10 katlı beton bir binadır.

Makber (1971) 'da yaşama alanları neredeyse ikinci sırada kullanılan mekanlardır. Gazino, bar/pavyon ve meyhane ve hastahane görüntüleri etrafında geçen filmde bu mekanlar tekrarlanarak kullanılır. Filmin geneline hakim olan sabit kamera konumları, olayları aynı yerden görüntüleyerek tekrarlanan mekanlar üretir. Yaşama alanlarının taşıyıcı gösterge mekanı ise salonlar olur. Hasan ve Osman'ın anneleriyle birlikte yaşadıkları evin salonu ile Leyla'nın yaşadığı evin salonu ev atmosferinde olayların geçtiği yerlerdir.

Üç Arkadaş (1971)'da niyetçi Murat, boyacı mistik ve Mösyö Artin satılsa para getiremeyen, tarihi eser olması için fazla yıpranmış oldukça eski ahşap bir köşkün sözde kiracılarıdır. Filmde bu köşk hem yaşama alanı olarak hem de üç arkadaşın yanlarına sığınan kimsesiz ve de kör olan Gül'e söyledikleri yalanın baş kahramanıdır. Köşkün ayakta kalmak için direnen mimarisinde iç mekanı düzenleyen merdivenleri herşeye rağmen gösterişlidir. Köşte geçen sahneler merdivenleri görüntüye katmakta geri kalmaz. Köşkün bahçesiyle iç mekandaki giriş alanı en sık görüntülenen mekan parçalarıdır. Taşlı topraklı yolları ile kaderlerine terk edilen eski ahşap cumbalı evlerden oluşan kenar mahalle ve üç arkadaşın uğrak yerleri olan kahve, meydanlar, sokaklar, ve sahil şeridinden oluşan açık alanlar hem köşkün

hemde filmdeki karakterlerin çevresini oluştururlar. Gül'ün gözlerinin açılması sürecinde ve açıldıktan sonra devreye giren diğer yaşama alanları zengin salonları, bahçeleri ve gazinoyu beraberinde getirir. Bu alana yerleştirilen küçük masa ve sandalyeler evin elle tutulur, kullanılabilir eşyasıdır.

Zehra (1972) havuzlu ev bahçesinde verilen parti ile başlar. Film süresi boyunca ismini öğrenemediğimiz baba (Hulusi Kentmen) dönemin gençliği ve bir anlamda da toplumsal yaşamdaki konumuyla ilgili düşüncelerini eşine ve kızına "bıktım bu manzaralardan artık. Yıllardır kendini havuza atan, havuzdan çıkıp kıyıya yatan çılğınları seyretmekten bıktım. Nedir bu be ! Baş ağrıları geçince şerefe parti, nasırınızı sökünce şerefe parti. Yetti artık. Kararımı verdim köye gidiyoruz" sözlerini salonda merdiven önünde söyler. Bundan sonra yaşama alanıyla ilgili bilgiler köyden dönünceye kadar askıya alınır. Buraya yeniden bir parti sahnesi ile dönülür. Deniz kenarında İstanbul'a dönüşü şerefine verilen partiden erken ayrılmak isteyen Zehra eski erkek arkadaşı Erol'a artık beraber olamayacaklarını buradaki merdivenlerde söyler. Ev atmosferinde geçen sahneler az olmasına rağmen merdivenler olayların geçtiği yerlere imza atar. Filmin köye dönüş ayağını yapılandıran sahne yine merdivenler önünde gerçekleşir. Salonda Zehra'nın annesi kızına kör bir adamın kölesi olmaması gerektiğini söylerken salona yeni giren Murat onlara kulak misafiri olur ve oradan hemen ayrılmak isterken ayağı takılarak merdivenin önüne düşer. 'Düşen' kocasına destek vermek isteyen Zehra merdiven trabzanlarına tutunan kocasını ayağa kaldırır ve ondan hiç ayrılmak istemediğini söylesede sonunda köye dönmesini engelleyemez. Köyde en sık gördüğümüz iç mekan Murat'ın kaldığı kulübedir. Tekrarlanan açık alan görüntüleri ise göl, nehir, dağ gibi doğadan ve at ile çiftlik hayvanları görüntülerinden oluşur.

Bir Demet Menekşe (1973) 'de Nesrin yatalak annesi ve teyzesiyle birlikte kenar mahallelerin birinde oldukça eski ahşap bir evde yaşar. Nişantaşı'ndaki Candan butikte terzilik yapar. Film Nesrin'in çalıştığı butik, Nesrin'in yaşadığı mahalle ve Nesrin'in yüzüğünü satmak isterken tanıştığı fabrikatör Kenan'ın çevresi arasında geçer. Kenan'ın yaşadığı ev ortamı ikinci plandadır. Kenan'ın eviyle ilgili

bilgiler iç mekan görüntülerinden oluşur. Filmde ev atmosferine rakip çıkan mekan butik Candan'dır. Butik Candan'ın üzerinde bulunduğu cadde sık sık görüntüye girer. Nesrin bu cadde üzerindeki iş yerine sürekli giriş ve çıkışlarıyla görüntülenir.

Küçük Bey (1975) ağırlıklı olarak Ahmet'in evinin salonu ile çalıştığı gazino ve Hülya'nın evi (salon görüntüleri ağırlıktadır) arasında geçer. Film boyunca Ahmet'in evininin konumuyla ilgili görüntülere yer verilmez. Evin giriş ve salonu dışındaki diğer iç mekan ilişkileri de aktarılmaz. Ahmet olayların ve diyalogların geçtiği evin girişiyile birleşen salona defalarca girer ve çıkar. Tiyatro sahnesini andıran bu durum tekrarlanan salon görüntüleri nedeniyle filmin genelini de etkileyen bir nitelik olur. Hülya'nın ev görüntülerinde de salon ön plandadır. Bunun yanı sıra, evin balkonunda sabit kamera konumlandırılmasıyla tekrarlanan sahneler ve birkereye mahsus olmak üzere evin cephe görüntüsü aktarılır. Ahmet'in çalıştığı gazino ev atmosferi dışındaki en sık görüntülenen iç mekandır. Gazino; barı ve sahnesiyle tekrarlanarak görüntülenir.

2. YOLCULUK MEKANLARI

Anlatı mekanı genelde bir yolculuk mekanı olarak betimlenebilir. Nedeni ise aslında mekan parçacıklarından oluşan bütünde; zaman içinde mekanlar arasında seyahat edilmesidir. Bu zaman ve mekânın yapılandığı bir yolculuktur.

İstanbul, uğruna türlü yolculuklar yapılmış öyküler yazılmış bir kenttir. Yolculuklar 'kentleşme' ile sonuçlanmıştır. Bu bağlamda Zeynep Tül Akbal Sualp "Türk sinemasını 1980'lerde sokağını ve kamusal alandaki dilini kaybeder sanki; anlattığı kamusal kurumuş bir mahremiyet öyküsüdür"²⁸ demektedir. "Son Kuşlar"(1965) filminde aktarılan görüntüler bu söylemi destekleyici niteliktedir. Çalışmamızda ayırımına dikkat çekmek istediğimiz mekânlar farklı düzeylerde bir mekândan diğerine geçişi içeren

²⁸ Akbal Sualp, a.g.y., s.213

görüntülerdir. Başlangıç ile bitiş arasında yolculuğun özelliğine göre anlamla yüklü olan yolculuk mekanları "bir metin olarak görüntüsel ve simgesel göstergelerden oluşur"²⁹.

Yolculuk mekanlarında yaşanan süreç yatay ve düşey eksenlerde de incelenebilir. Kimi zaman sokaklar gibi yatay veya merdivenler gibi düşey ara mekanlardan geçerek yol alırız. Ancak sokak ve merdivenleri sadece bu işlevlerine indirgemek doğru değildir. Merdiven ve sokakları işlevlerinden öteye geçiren tasarımlara ve de anlam üretimlerine, kentsel tasarım, mimarlık ve iç mimarlık disiplinlerinde rastlamaktayız. Hatta dolaşım mekanlarının duygu ve anlam yüklü yerlere dönüştürülmesi kimi tasarımcıların amacı haline gelmiştir.

Sinemada merdiven ayrıcalıklı bir mimari öğedir. Merdivenler ev atmosferi ağırlıklı melodramlarda önemli roller yüklenirler. Thomas Elsaesser'e göre:

*Duyguların yükselip, sonra aniden bir gürültüyle çökmesine olanak sağlamak, dramatik süreksizliğin uç bir örneğidir. Aynı şekilde, duygusal ısıdaki baş döndürücü düşüş, pek çok iyi melodramda vurgulanır-neredeyse değişmez olarak merdivenlerin düşey ekseninin karşısında oynanır.*³⁰

Gerçektende Türk melodram sinemasında da merdivenlerin düşey eksen kahramanlarının yaşamlarındaki iniş ve çıkışlara sahne olur. Ayrıca düşey eksen yaşanan mekanın birkaç kattan oluşan hacmini vurgulamaya yaramaktadır. Buna ek olarak , merdivenin özellikle hareketliliği barındırdıran işlevini hatırlatmakta yarar vardır .

Bu çalışmada Türk melodram sinemasında mekanları ölçekleri bakımından ele almakta ve üç düzeyde yolculuk mekanı tanımlamaktayız. Birincisi kent ve kent dışı arasında yapılan yolculuklardır. Buna kırsal alan veya başka bir kente gidişle, memleketler arası yapılan yolculular dahildir. İkincisi, bir mekandan diğerine (kamusal alan ve özel alan arasında yapılan geçişler buna dahildir) yapılan

²⁹ Zeynep Onur, 'Birinci Göstergebilim Kongresi', Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara, 1999,s.47

³⁰Elsaesser, a.g.y., s.60

yolculukları içerir. Üçüncüsü ise en küçük ölçekteki yolculuktur. Burada bir mekan içinde tanımlanmış yerler(mekanlar) arasında yapılan geçişler söz konusudur.

Bir Yaz Yağmuru (1961)'nda Kenan'ın İstanbul 'dan yaptığı deniz seferleri vardır. Bu, siren sesleriyle ayrılmakta olan gemi ve İstanbul boğazının görüntüleriyle ile aktarılır. Dış mekanda yapılan yolculuk Nedret ve Kenan'ın gece eğlenmek için gittikleri kulüp çıkışı ve ardından tersanede yaptıkları yürüyüşten ibarettir. Bu yerler farklı bir zaman diliminde sadece Kenan'ın görüntüleri ile aynen tekrarlanır. Köşk ve bahçe arasındaki geçişe film boyunca bir kere yer verilir. Bu Pervin'in Cahit ile buluşacağı gece olur. Pervin önce köşkün içinden kapıya yöneldiği ve daha sonra da köşkün ilk defa görüntülenen süslü bahçe kapısı ardından onu bekleyen arabaya binış görüntüleriyle gerçekleşir. Köşkün içindeki merdiven, öyküdeki iniş ve çıkışlara ev sahipliği yapar. Nedret'in ilk ameliyatına ilişkin olumlu olduğu sanılan haberleri kalfadan bu merdivenden çıkarken alan Kenan, burada sevinç gösterisinde bulunur. Cahit'in bu merdivenlerden inerken rastladığı Pervin ile karşılaştığı an aralarındaki gizli kalmayacak ilişkinin habercisi olur. Daha önce ise Kenan'ın yatak odasının kapı aralığından sızan bu merdivenlerin devamı Nedret'in, kızkardeşi Perihan'ın Kenan'a olan duygularını öğrendiği yer olmuştur. Diğer yandan köşkün girişindeki merdiven Nedret'in evlendiği gece Kenan'ın kalfa aracılığı ile Nedret'le 'kış bahçesi'nde buluşmak istediği haberini ulaştırdığı yerdir. Kenan artık köşkten ayrılacağını söyleyecektir. Kız kardeşi Pervin ile kocası Cahit'in ölümleri ardından sinir krizleri geçiren Nedret'in iyileştikten sonra eve dönüşüyle ümit edilen mutlu günlerin başlangıcına da burada imza atılır. Ancak köşkün giriş merdivenin başı, Kenan'ın ölüm haberinden sonra intihar eden Nedret'in balkondan buraya düşen bedeniyle filmin noktalandığı yer olur.

Bülbül Yuvasın'da (1961) konağın kapısına ulaşım bahçe kapısı aşıldıktan sonra izlenen promenad ve eşliği eklemelerken vurgulayan merdivenler çıkılarak gerçekleşir. Bu bahçe, konak ve dış mekan arasındaki alanda birbirine eklenmiş ve bundan dolayı da eklemelenmiş bir yolculuk mekanı oluşturur. Film boyunca konak ve kent arasındaki ilişki bu ara mekan üzerinden defalarca aktarılır.

Ayşecik Yavru Melek(1962)'un olay örgüsünde İstanbul-İzmir-İstanbul yolculukları vardır. Film başında köşkün salondaki görkemli merdivenleri üzerinde görüntülenen Handan, merdivenlerle birlikte filmin önemli karakterleri arasında yer alır. Film, Kenan'ın İstanbul'daki köşkten ayrılmasıyla ivme kazanır. İzmir'de bir süre (6 yıl) kaldıktan sonra Kenan'ın yeniden köşke dönüşü uçak yolculuğu ve Yeşilköy hava alanı görüntüleriyle aktarılır. Köşkün bahçesinden elinde bavulu ile yürüyerek ayrılan Kenan dönüşünde merdivenlerin yükseldiği köşk girişine köşkün bahçesinden araba ile yaklaşır. Bahçe ve köşk arasındaki mekan tekrarlanan geçiş mekanları arasındadır.

Merdiven filmde ağırlıklı olarak geçen mekanların vazgeçilmez ögesidir. Ayşeciğin gittiği Özel Şişli Koleji'in binasında merdiven en sık görüntülenen yerlerdendir. Okul müdürü, Kenan ile Ayşeciği bu merdivenden çıkarak karşılar. Kenan Ayşeciği Nurten öğretmene emanet ettikten sonra bu merdivenden inerek okuldan ayrılır. Ayşecik merdivenin trabzanlarından kayarak afacan bir öğrenci olduğunun ip uçlarını verir. Nurten öğretmen merdivenlerden çıkarak Ayşeciğin odasına ulaşır babasından gelen mektupları okur. Ferit Ayşeciğin babaannesinin ağırlaştığı haberini okul merdivenlerinde söyler.

Çoğunlukla iç mekan çekimleriyle aktarılan köşkün salona birleşen merdiveni sürekli görüntüdedir. Karakterler, özellikle Handan bu merdivenin üzerinden inip çıkarken görüntülenir. Handan ailenin değerli mücevherinin Ayşeciğin ölmüş olan annesine verilmiş olduğunu öğrendiği zaman, Ferit Handan'ın feryatlarına bu merdivenden koşar adımlarla çıkarak yetişir. Ayşecik için Handan ve kötü emellerine aracılık eden sevgilisiyle birlikte bu merdivenlerde karşılaşması ilerisi için tehtid unsuru olacağının habercisidir . Nurten öğretmen gizlice geldiği köşkte, üst katta hapis yatan, hasta Kenan'ın odasına merdivenden çıkarak ulaşır ve Ayşeciği yanına almak için izin ister. Handan bu odadan Ayşeciği köşkten kaçarken görür ;merdivenden koşarak iner ve sevgilisiyle birlikte Ayşeciğin peşine düşer.

Ayşeciğin köşkten kaçıışı merdivenli bir binada kilitlenir. Burada merdivenin hakim olduğu görüntülerde gölge ve ışık ve çizgi oyunları arasında bir kovalamaca sahnesi vardır. Kovalamaca polislerin yetişmesiyle terasta son bulur. Mutlu bir yuvanın yolculuğuna çıkmak üzere noktalan film Ayşecik, Kenan ve Nurten

Öğretmen filmin sonunda sokak görüntüsü eşliğinde araba içindeki görüntüleriyle aktarılır.

Aşka Susayanlar(1964) askerden dönen Ekrem'in İstanbul'a vapurla varışıyla başlar. Bu şehirlerarası düzeydeki tek yolculuktur. Filmde sıklıkla aktarılan sokak görüntüleri ise kent içi yatay yolculuk mekanlarıdır. Köşk, otel ve diğer yaşama alanlarına yapılan giriş ve çıkışların aktarılması iç ve dış mekanı ilişkilendirmekle birlikte geçiş mekanları olarak işlev görür. Bunlara ek olarak köşk ve bahçe kapısı arasındaki yolculuk mekanını da hatırlatmakta yarar vardır. Filmde bunun yanında daha küçük ölçekte işlenen yatay geçiş mekanları vardır. Film boyunca iç mekan görüntülerinde kapı-ağız geçişlerine yer verilir. Mekanlararası geçişlerde kapı ağızlarının kullanılması çerçevede derinlik oluşturmada oynadığı rolle de etkilidir. Görüntülerde kapıların sıklıkla açılıp kapanmasının yanında dikey geçiş mekanları olarak kullanılan merdivenler de dikkat çekicidir. Otel ve yaşama alanlarında merdivenlerden iniş ve çıkışlar vurgulanırcasına aktarılır. Bunlar arasında köşkün iç ve dış merdivenleri görsel ağırlığıyla öne çıkar. Köşk içinde giriş katıyla üst kat arasındaki ilişkiyi sağlayan, gösterişli merdivenler çeşitli vesilelerle aktarılır. Tülin'in Suna'yı köşkten ve dolayısıyla Ekrem'den uzaklaştırmak için gösterdiği çabanın sonucu, öykü örgüsünde doruk anlardan birini vurgular. Dahası olayın aktarıldığı görüntü film boyunca işlenen geçiş mekanlarının altını çizer. Tülin merdivenlerin başından yukarıya çıkarak Suna'nın odasına gelir. Bu dikey yolculuk başından sonuna kadar tam olarak verilir. Tülin, Suna'nın yatak odasına ,kapının açılması ve kapıdan geçiş görüntüsüyle girer ve oda içerisinde deniz görüntüsünün sızdığı pencere kenarına ilerler . Burada Ekrem'in ona acıdığını ve bu ilişkinin biryere varamayacağını iletir. Tülin çok üzülür ; ağlamaya başlar ve koşarak odanın kapısından geçerek çıkar. Merdivenden koşarak iner. Köşkün dış kapısından geçerek ilerler; dış merdivenlerden iner, bahçe içinden geçerek bahçe kapısından çıkarak köşkü terk eder. Bu olayın ardından Ekrem köşke geldiğinde aynı merdivenden çıkar, kapıdan geçerek girdiği Suna'nın odasında ,Suna'nın gitmiş olduğu gerçeğiyle başbaşa kalır.

Kırık Hayatlar (1965) geçiş mekanlarını ve ara mekanları kullanımıyla dikkat çeker. Bahçe ,sokaktan eve gidişteki en vurgulayıcı ara mekan ve geçiş mekanıdır. Eve ,bahçe içinden geçerek ulaşılır. Ömer defalarca arabasını bahçeye park eder; bahçe içinden geçerek evine girer. Eve gelen diğeri ziyaretçilerden postacı ve Perihan'ın anne ve babası da eve bahçe kapısından girerek ulaşırlar. Bu bahçe ve ev arasında yapılan kısa yolculuk hem Ömer ve Perihan'ın evleri hem de Gülşen'in evi için geçerlidir. Gülşen'in evinde araba bahçe kapısının önüne park edilir. Bahçeden evin kapısına peysaj düzenlenmesi ile belirlenmiş patika izlenerek gidilir. Bu geçiş mekanı, aynı zamanda filmde dönüm noktası sayılabilecek Ömer'in sadakatsizliğe ve Gülşen'e yenik düştüğü anın altını çizer. Mecazi anlamda Ömer'in izlemeyi tercih ettiğı bu yol , Ömer'in Gülşenler'in evinden çıkışı, bahçe içinden arabanın park edilmiş olduğı bahçe kapısına gelişi ,müzik eşliğiyile vurgulanarak simgelenir. Bu Ömer'in hayatın da bir ara mekan, hatta geçiş mekanı olur. Ömer ve perihan'ın evlerinde yatay geçiş mekanı olarak ikinci sırayı kapı-koridor-salon üçlemesi alır. Merdivenler ise evin içindeki düşey geçiş mekanlardan biri olmakla birlikte ev içindeki olayların geçiş mekanı ve doruk anların yaşandığı yerdir. Kayınvalide ve kayınpederin evin gösterişiyle ilgili duyguları merdivenin görüntüye hakim olduğı bir çerçeve kompozisyonuyla aktarılır. Salonda geçen sahnelerde merdiven çoğunlukla görüntüdedir. Ayla'nın fenalaştığı anda Ömer kızının yanına merdivenlerden koşar adımlarla çıkarak yetişir. Ancak gelecek sefer bu kadar şanslı olmaz. Merdivenlerden koşarak yukarıya ıkıtığında Ayla'ya yetişemez; ölümüyle karşılaşır. Ömer, Gülşen'in cazibesine kendini kaptırıp, onu bulmak için gittiğı madam'ın evine merdivenlerden sabırsızlanarak çıkar. İhanetinin ortaya ıkıtığı ve ardından Perihan ile yüzleştığı an da merdivenlerin şahitliğinde gerçekleşir. Ömer telefon konuşmasının ardından merdivenin üstünde yükselen suçu ile başbaşa kalır. Daha küçük ölçekte geçiş mekanları sayılabilecek kapı ağızları, bahçe-ev-bahçe, kapı-koridor-salon motifinin yanısıra dikkat çekicidir.

Şöför'ün Kızı(1965)'nda köşkün bahçe kapısı ve köşkün ana giriş kapısı arasında kalan alan yatay ve düşey eksenlerde gerçekleştirilen yolculuk mekanları olarak kullanılır. Arabalar köşke defalarca bahçe kapısından girerek yaklaşır; köşkten yine bahçe kapısından geçerek ayrılır. Karakterler köşkün görkemli giriş merdivenlerinden köşke giriş ve çıkış yaparlar. Burası Ekrem'in annesinin bu

merdivenlerden inerken izlediği 'güzel hanımefendi'nin söförün kızı Arzu olduğunu öğrendiği ve hayal kırıklığına uğradığı yerdir. Arzu aynı merdivenlerden gelinlikle inecektir. Bahçe kapısından yaya olarak ilerlenen bir sahnede ise Ayhan ve Arzu ilk defa öpüşürler. Bahçe kapısı ve köşk arasındaki alan olay örgüsüyle adeta kutlanır hale gelir. Köşkün içindeki merdiven dışarıdaki kadar aktif değildir. Diğer mekanlar arasından sızan görüntüleri dışında bu merdiven Ayhan'ın Ekrem'i Arzu'yla hava alanında buluşturmak için yaptığı konuşmanın geçtiği sahne yer alır. Buna karşılık şöförün evinde Arzu'nun odasına çıkan merdiven ve özellikle Aliye Hanım'ın evindeki merdivenin düşey eksenini kullanılır. Aliye Teyze'nin evindeki narin yapılı merdiven üzerinde Arzu babasına mektup yazar, kibar yürümeyi öğrenir, adına verilen ilk partiye bu merdivenden inerek katılır. Bu merdivenin estetik özelliklerinden de yararlanır. Ayrıca bu sahnelerde merdivenin tüm çerçeveye hakim olduğunu belirtmekte yarar vardır.

Ayhan ve Ekrem'in yazıhanelerine gidiş ve gelişleri arabadan binaya yaklaşma ve ana giriş kapısından geçişleriyle tekrarlanır. Arzu'nun İzmir yolculuğu ise hava alanındaki uçak pisti ve uçak görüntüleri eşliğinde gerçekleşir. Arzu'nun İstanbul'a geri gelişi terminal binasından önünde başlayan, Boğazdaki köşkün önüne bahçe içinden yaklaşan araba yolculuğuyla noktalanır.

Yarın Çok Geç Olacak(1967)'da geçiş mekanları vurgulanmaz. Beyoğlu sokak görüntüleriyle başlayan filmde yolculuk mekanlarını edilgendir. Kenar mahalle görüntüleri göreceli olarak sokağın altını çizer. Ancak diğer sokak görüntüleri fon olmaktan öteye geçmez. Filmde merdivenler öncelikle zengin salonların görüntülerinde varlık gösterirler. Merdivenlerin düşey ekseninden yararlandığı ve görüntüde aktif olduğu ilk yer soygunun gerçekleştirileceği bina olur. Merdivenlerde hareketin görüntülediği ikinci yer ise, Teoman'ın babasıyla yaşadığı evdir. Polis tarafından aranan Teoman kaçmak için Avrupa'ya gitmeye karar verdiği an elinde bavuluyla merdivenden salona iner. Ardından salonda onu bekleyen Kemal'in Teoman'la yüzleştiği an merdivenin önünde gerçekleşir. Teoman Kemal'ı burada vurur. Aynı merdiven önünde Teoman'ın babası, Teoman'dan Gülşen ve diğer olaylarla ilgili mahkemede yalan söylemesini ister.

Sabah Yıldızı(1968), Nevin'in annesiyle birlikte İstanbul'dan İzmir'e gitmek üzere olduğu tren yolculuğuyla başlar. İstanbul'da gelişecek olan öykü için yeniden İstanbul'a trenle dönülür. Nevin Haydarpaşa tren istasyonundan Sultan Ahmet meydanına dolmuşla gider. Bu, kamusal alanda geçen sayılı görüntülerdendir. Nevin'in şehirlerarası yolculuğuna karşılık Ekrem 'in Avrupa seyahati vardır. Ekrem Avrupa'ya Yeşilköy Hava limanından gider. Ekrem ve Nevin'in Yeşilköy Hava limanından köşke gelinceye kadar süren araba yolculuğu ise kamusal alandaki en uzun yolculuktur. Bu, sokakta ancak araba içinde geçen sürece bugün başka bir anlam daha yüklenmiş olduğunu söyleyebiliriz. Hava limanı- sahil yolu güzergahı o döneme ait bir belgesele dönüşmüştür. Bu geçiş mekanı şimdilerde seyirciyi geçmiş zamanda yolculuğa çıkartmaktadır. Buna karşılık köşk, köşk bahçesi ve cadde arasındaki 'ara mekan' filmde en sık kullanılan yatay geçiş mekanıdır. Bu dar alan en işlek yaya yolculuk mekanı olarak kendini belli etmekle birlikte filmde iç ve dış mekan arasındaki en sağlam ilişkiyi kurma özelliğini de taşır. Filmde yaşama mekanı içindeki geçişler vurgulanmaz. Ancak Ekrem Bey'in evinde Nevin, Ekrem'in istediği tip kadın olmak için uğraş verdiği üç ayın ilk neticesi salonda alınır. Nevin'in kendisini sabırsızlıkla bekleyen Kamil Dayı'nın karşısına bu merdivenden inişiyle öykünün doruk noktası vurgulanır. Aynı merdivende çekilmiş olan çocukluk resmi ise öyküyü aydınlatan önemli detaylardan biri olarak karşımıza çıkar. Çevreye ve kamusal alana ait en geniş bilgiyi ise Nevin'in Ekrem'i kışkırtmak için uydurduğu ilişkisindeki gezintiler aracılığıyla alırız. Sokak görüntülerinin de yer aldığı bu dış çekim sahnelerinde 7-8 katlı beton apartmanların varlığı göze çarpar. Avukat Muzaffer Bey'in bürosuna ilk gidiş Sultan Ahmet'ten dolmuş ile binanın dışına varmaktan ibarettir. Daha sonra iç mekan görüntülerine sığınılmıştır. Noter, tapu dairesi ve banka işlemleri için gidilen yerler ise binalarının ve hemen yakın çevrenin çerçeveye ancak sızan görüntülerle aktarılır.

Seninle Ölmek İstiyorum(1968)'da köşkün mekanlarında yolculuk hakimdir. Köşkün kapı ağzı (eşik), merdiven ve bahçe gibi geçiş mekanları, olayların uzun süre köşkün mekanlarında yer alışında arabulucuk yaparlar. Kapı ağızları, açıklıkları ve görüntü geçirgen özellikleriyle derinlik oluşturmalarının yanısıra köşkün mekanları arasındaki ilişkiyi kurarlar. Bu arada merdivenler her fırsatta görüntüye girmektedir. Sokak seviyesi ile köşkü bağlayan merdiven, köşkün kolonlar

üzerine yükselen katıyla bağ kuran merdiven ve evin içindeki döner (spiral) ahşap merdiven olayların gerçekleştiği yerlere de dönüşerek farklı yüzleriyle sergilenir. Merdiven başka mekanlarda da rol üstlenirler. Selma ve Nihat , birbirlerine karşı olan duygularını açtıklarında Nihat'ın evindedirler ve gösterişsiz de olsa ahşap merdiven geri planda duygularına şahittir. Nihat'ın Selma'nın kocasının bürosuna gidişi merdivenden çıkan görüntüyle aktarılır. Nihat burada Selma'nın yerini öğrendikten sonra Yeşilyurt Sağlık Evine koşar adımlarla çıktığı merdivenlerin gerisinde Selma'yı bulur. Filmde sokak ile köşk arasındaki ilişkiye yer verilmez. Başka bir deyişle, köşkün kent dokusundaki yeri hakkında bilgi edinemeyiz. Bu bağlamda kurulan en yakın ilişki köşkün bahçe ile denizin birleştiği cephesinde yer alır. Kocasının gelmediği parti dönüşü gece Selma'ya köşkün bahçe kapısına kadar eşlik edilmiştir ancak karanlık olduğundan dolayı köşkün sınırları dışındaki çevresine ilişkin netice alamayız.

Kınalı Yapıncak (1969)'da anne ve babasını yitiren Kınalı Yapıncak İstanbul'da yaşayan teyzesinin evine gitmek üzere köyünden at arabası ile doğa parçası yeşillikler içinden patika yollardan geçerek ayrılır ve İstanbul Haydarpaşa Tren İstasyonu önünde bu yolculuk sona erer. Kınalı Yapıncak merdivenlerde fenalaşır, hamiledir. Aynı merdivenlerden gelin olarak iner.

Ağlayan Melek (1970)'de yolculuk mekanları üzerinde durulmadığı göze çarpar. Mekanlar arası geçişlere özen gösterilmez. İskele çevresindeki veya adadaki sokak görüntüleri yolculuk veya geçiş mekanı olacak kadar kuvvetli değildir . Şevket'in balığa çıktığı seferler en açık yolculuk mekanı olarak görülebilir. Bu, teknenin iskeleden ayrılması ve dönüşüyle aktarılır. Diğer yandan ada ve İstanbul arasındaki yolculuğun vapur görüntüleri ardına sığınarak, vurgulanmaksızın aktarılması dikkat çekicidir. Mekanlar arası geçişin film içinde en fazla işlendiği 'geçiş mekanı' Vedat'ın evi çevresinde gerçekleşir. Bu eve (çoğunlukla cadde üzerinde araba park edilir), bahçe kapısından geçilir ve bahçede az ilerledikten sonra birkaç basamaktan oluşan merdiven çıkılarak evin temel/ana giriş kapısına ulaşılır. Bu geçiş mekanı aynı zamanda filmde tekrarlanan mekanlar arasındadır. Vedat'ın evinin salonunda görüntüye giren merdiven bir defaya özel olmak dışında bir

sorumluluk yüklenmez. Sabahat ameliyatından önce kendi adına Vedat'ın verdiği partiye bu merdivenden inerek katılır . Bu geçiş anı herkesin görmeyi merakla bekledikleri Sabahat'la tanıştırmakla birlikte, Sabahat'ın olağüstü güzelliğinin onaylandığı an olur. Filmin genelinde az evvel de değindiğimiz sahne dışında neredeyse raslatı sonucu görüntüye takılan merdivenlerin filmde mekansal işlev açısından geri planda kalması dikkat çekicidir. Bu bağlamda Sabahat'ın Şevket'le Vedat'ın evinin salonunda tartıştığı ve onu Vedat'tan ölümün ayırabileceğini söylediği sahnede merdivenlerin oldukça kısa süreli görüntüsü ardından tercih edilen mekansız görüntüleme bir örnek olarak gösterilebilir.

Aştan da Üstün (1970)'de Oya'nın evi ve bahçe kapısı arasındaki alan, evin kapısından salona gidilen koridor, Zeki Müren'in evindeki kapı ve salon arasındaki alan sıklıkla kullanılan geçiş mekanlarıdır. Oya'nın evindeki merdivene göre daha sıklıkla görüntüye giren Zeki Müren'in evindeki merdiven görüntülerinin çoğu geçiş anlarını vurgulamaz. Ancak iki evde de merdivenin düşey eksenini öykünün iniş anlarına hizmet ederler. Oya, Zeki Müren'in evindeki merdivende Turgut'un oğlu Uğur'a karşılık para istemesine şahit olur. Kendi evindeki merdiven ise üvey annesi Selma'yla arasındaki gerginliğin açığa çıktığı ilk yer olur. Bunun neticesinde yatak odasına kaçan Selma'nın gönlünü almaya babasının zoru ile giden Oya, umduğunu bulamamış ve hatta Selma'nın odasının kapı ağzında babasından tokat yiyecek, bir daha geri dönemeyerek, kendi yatak odasında derdine ağlamakla yetmek zorunda kalır. Çok net olmamakla birlikte aralık kapılardan ve eşiklerden diğer mekanlar görüntüye girer. Filmin genelinde merdivenlerin yanısıra eve giriş ve çıkışlar, kapılar ve kapı ağızlarında türlü diyaloglar geçer. Bahçe kapısı ve ev arasındaki geçiş Turgut'un evine varışta da görüntülenir. Turgut'un evindeki merdiven öykünün en dramatik anlarının sahnesidir. Selma gizli ilişki yaşadığı Turgut ile yüzleşmek için bu merdivenden çıkar. Oya bu merdivenden çıkarak Selma ile Turgut'un beraberliğine şahit olur. Turgut Oya'dan kaçırdığı oğlu Uğur'u bu merdivenlerden çıkartarak odaya kilitler. Ve yine bu merdivenlerde Turgut, Oya tarafından vurulur ve ölür. Trajik olayların geçtiği, mutsuz son ile noktalanmış bu filmde merdiven geçiş mekanı olarak mutluluğa sahne olduğu olay, Zeki Müren'le Oya'nın evlendikten sonra gazino merdivenlerinden çıktıkları anla sınırlıdır.

Baba (1970)'da Yalı'ya denizden tekne ile yaklaşılır ve bahçe kapısından geçerek ulaşılır. Yahya geliş ve gidiş bu geçiş mekanı üzerinden defalarca gerçekleştirilir. Yalı bahçesi ve Cemil'in kaldığı bodrum katındaki evi arasında film ortamının inşa ettiği, geçiş mekanı dikkat çeker. Bu iç ve dış mekan arasında üretilen geçiş alanının temel ögesi ise penceredir. Bu pencere evin içine giriş ve çıkışı kimi zaman hazırlayan, çoğu zaman da gerçekleştiren öge olur. Yalının içindeki merdiven, Cemil'in karısının Koray'dan kaçmak için kullandığı ancak ona yenik düştüğü yerdir. Bu olay ardından Cemil'in karısının yalının dış merdiveninden inişi ise ailenin sonunun sadece başlangıcıdır. Hapishaneden çıkmasıyla ailesinin dağılıp öyküsünü öğrenen Cemil'in çocuklarıyla buluşması uzun sürmez. Merdivenlerden çıkarak geceyi geçirmek üzere girdiği odada kızını bulur.

Herşeyim Sensin (1971)'de en açık yolculuk mekanı Ahmet'in hapishaneden çıktıktan sonra amcasından kalan miras işlemleri için gittiği Mısır yolculuğu olur. Bu yolculuk Yeşilköy Havalimanında uçak görüntüleri eşliğinde verilir. İstanbul'a dönüş yine Yeşilköy havalimanında terminal binası önünde verilir. İç ve dış mekanların neredeyse eşit ağırlıkta kullanıldığı bu filmde geçiş mekanlarının etkin kullanımından söz edemeyiz. Gülşen'in hem Orhan hem de Ahmet'le olan beraberlik sahneleri dışındaki doğa çekimlerinin çoğu bina önlerini içeren görüntülerdir. Buralarda sokak fon olmaktan öteye geçmez. Bu bağlamda Gülşen'le babası Necmi Bey'in oturdukları eve bahçe içinden yaklaşım en gösterişli geçiş mekanı olur. Merdiven filmin sonlarına doğru devreye giren doruk anlarını vurgular. Gülşen'le Ahmet'in beraber ancak birbirlerinden yabancı olarak kaldıkları evlerinde merdivenler onları ayrı kaldıkları yatak odalarına taşıyan ortak geçiş alanıdır. Babasının evine geri dönen Gülşen evlerinin merdiveninde babasının Ahmet'e yaptıklarından duyduğu kızgınlığı aktarır. Ahmet de bu merdivenlerden çıkarak çocuğunu annesinden (Gül'den) kaçıtır.

Üç Arkadaş (1971)'de olay örgüsü dış mekanlarda, açık alanlarda yapılan yolculukları beraberinde getirmesiyle dikkat çeker. Kenar mahalle sokağı, sahil şeridi, meydanlar, oto yollar ve Beyoğlu'ndaki görüntüler dış mekanda

gerçekleştirilen yolculuklar olur. Bir başka düzlemde eski köşkün sokak kapısından bahçeye giriş ve çıkışıyla köşkün ana giriş kapısından içeriye yönelik tekrarlanan geçiş mekanları farklı ölçekte gerçekleştirilen yatay yolculuklar olur. Düşey eksendeki geçişler köşkün dış merdivenleriyle iç merdivenleri üzerinde tekrarlanmak kaydıyla gerçekleştirilir. Bahçe ve ev arasındaki geçişler diğer yaşama alanları için de geçerlidir. Murat ve Mıstık, Gül'ün gözlerini açtırtmak için görmeye gittikleri Osman'ın evine cadde üzerindeki gösterişli bahçe kapısından girerler, bahçeden geçerek eve ulaşırlar. Sonuç alamadıkları bu evden aynı şekilde ayrılırlar. Murat istediğini daha sonra bu evin salonundan yöneldiği merdivenden çıkarak zorla alacaktır. Gül gözleri açıldıktan sonra ameliyat olduğu hastahane bahçesinden geçerek ayrılır. Hemen ardından görmeye gittiği ressam Murat'ın evinin kapısına bahçeden yürüyerek girer. Zengin olduktan sonra intikamını almak için bu evin bahçesine bu sefer arabasıyla gelir.

Zehra(1972) 'da kentten köye yolculuğun ilk kısmı trenle sonrası ise paytonla yapılır. Tren istasyonunda Zehra'ya veda etmeye gelen şımarık arkadaşları Zehra'yı köy yaşamını ve değerlerini küçümseyen sözleri ile uğurlarlar. Köyde başka bir çiftlikten alınacak at için yapılan yolculuk dağ, göl, dere, şelale gibi doğa parçası manzaraların aktarımından oluşur. Dış mekan çekimlerindeki hareketliliğe karşın iç mekan çekimlerindeki durağanlık dikkat çekicidir. Bu bağlamda Zehra'nın babasının merdivenlerden inerek salonda oturan Zehra'ya yaklaştığı an ayrıcalık kazanır. Bu aynı zamanda ayrıca baba-kızın kültürel değerler ile ilgili nihayet fikir birliğine vardığı an olur.

Bir Demet Menekşe (1973)'de mekanlara giriş ve çıkışlar vurgulanır. Bu özellikle Butik Candan'ın bulunduğu cadde ve çevresiyle Nesrin'in yaşadığı kenar mahalle sokağı arasında gerçekleşir. Film boyunca bu çevreler arasında yapılan yolculuklar kimi zaman mekan içlerine kadar uzanır. Sokak, cadde üzerinde yaya veya arabayla yapılan yolculuklar iç mekanlarda, mekanlara giriş düzleminde deneyimlenir. Candan Butik, Nesrin'in kenar mahallede yaşadığı ev ve Kenan'ın fabrikasına giriş ve çıkışlar tekrarlanan görüntüler arasında yer alır. Dikey yolculuk mekanı en fazla Nesrin'in kenar mahallede yaşadığı evinin merdivenlerinde

vurgulanır. Nesrin , film boyunca bu merdivenlerden hayatının iniş ve çıkışlarını yaşarcasına iner ve çıkar. Kenan'la ilgili gerçeği öğrendikten sonra Kenan'la işyerinde yüzleşen Nesrin, cadde ve sokaklarda ağlayarak koşturur. Eve vardığında, yorgundur. Bir kez daha merdivenlerden hayata küskün bir şekilde yukarı çıkarak onu annesiyle birlikte bekleten Kenan'la yüzleşir.

Küçük Bey (1975)'de yolculuk ve geçiş mekanları üzerinde durulmaz. Filmde ağırlıklı olarak kullanılan iki yaşama alanını da eve giriş ve çıkışlar iç ve dış mekan ilişkilerinden yararlanılmaksızın gerçekleştirilir. Olay örgüsü içindeki egemen yerler olarak beliren salon ve gazinoya giriş ve çıkışlar iç mekandan, kapılar aracılığıyla sağlanır. Görüntülere giren merdivenler genelde fon olarak işlev görürler. Hülya'nın evindeki merdiven filmde en sık görüntülenen merdiven olmasına karşılık Hülya'nın açlık grevine girdiği ana kadar geçiş mekanları ve doruk anları için kullanılmaz.

C. GÖSTERGESEL NİTELİKLERİYLE MEKAN

1. MEKAN ÖRGÜTLEMELERİ

Melodramda mekan görüntüsel ve simgesel göstergelerle örgütlenir. Kılık-kiyafet, dekor ,eşyalar ve renkler mekan örgütleyen araçlardır. Bu bağlamda fiziksel (mimari) yapı ve buna bağlı olarak mimari elemanlar önem kazanmaktadır. Mülkiyetin araçları ve temsilcileri nesnelere ve eşyalar burjuva bilincinin araçları olarak işlev görmektedir. Eşyalar içinde görüntülenmek, sahip olunan varlığın, yansıtılmak istenilen yaşam düzeyinin resmidir. 'Melodram, burjuva evinin klostrifobik atmosferine görüntü göstergesi olarak yerleştirilirken dünya bütünsel olarak "anlam" ve yorumlanabilir göstergelerle önceden belirlenmiş ve kaplanmaktadır.'³¹

³¹Elsaesser, a.g.y.,s.62

Bir Yaz Yağmuru(1961)'nda yüksek tavanlı salonda tablolar ve barok mobilyeler vardır. Piyano salonun gözde eşyasıdır. Nedret'in yatak odası aslında onun yaşama alanıdır. Geniş oda çok süslü mobilyeler ile donatılmıştır. Yatağı ve tuvalet masasının yanında kitaplığı ve oturma takımı vardır. Nedret genellikle burada hasta yatarken, kitap okurken veya kendi kendine kaldığı zamanlarda görüntülenir. Önceleri kız kardeşi ile paylaştığı odaya Perihan ve Kenan, evlendikten sonra'da Cahit girmesi bir anlamda hayatında etkili olan insanların da altını çizer.

Bülbül Yuvası'ndaki (1961) dantel gibi işlenmiş yüksek demir kapı yarı saydamdır. Konağı sokak yaşamından ayırmakla birlikte sınırlarını çizdiği alanın ayrıcalığını vurgulamaktadır. Bahçe kapısı aşıldıktan, bahçe içinde yol aldıktan sonra ulaşılan konak, buradaki yaşam düzeyinin çizgileridir. İzmir'den İstanbul'a bu konakta yaşamak için gelen Nerime ve annesine kapıyı açan uşak, yukarıdan aşağıya merdivenlerden inerek gelmiştir. Ancak uşağın Nerime ve annesini hemen konaktaki yerleri olarak öngörülen, zemin katına götürmesi sınıfsal ayrımın hedeflenmiş göstergesidir. Burada konağın mimari özellikleri mekanın örgütlenmesinde kullanılmıştır.

Ayşecik Yavru Melek (1962)'de Kenan'ın Ayşecikle birlikte bir süre İzmir'de yaşadığı ev , salon görüntüsüyle aktarılır. Barok eşyalar ve piyano, salonun mekan örgütlenmesinde kullanılır. İstanbul'daki köşkte salon temel mekandır. Salonu piyano ve barok eşyalar doldurur. Kağıt kaplı duvarlar ve süslemeli mobilyaları, köşkün görkemli merdivenler yarış içindedir. Film boyunca tekrarlanarak aktarılan salon görüntülerinde merdiven görsel taşıyıcıdır. Başka bir deyişle, merdivenin fiziksel yapısı itibariyle görsel donanımı öne çıkmaktadır

Kırık Hayatlar(1965)'da Perihan'ın "herşeyi ile tam bize göre bir ev Ömer, evlendiğimiz ilk günden beri böyle bir evin hayali ile yaşıyorum" sözleri gözlemlenen nitelikleriyle mükemmel olan bu evin mutlu bir yuvanın tamamlayıcı yaşama alanı olduğunun altını çizer. Duvara asılan tablolar ise eve ilk yerleştirilen eşyalardır. Evdeki bitkiler, duvara asılan süs tabak ve nesnelere, gösterişli sandalye ve koltuklar bu yaşama alanının parçalarıdır. Merdivenler evin düşey eksenini vurgulamakla birlikte salonu

eklemleyen mimari elemandır. Bu filmde kendini gösteren diğer mimari eleman penceredir. Pencereleli mekanlar derinlik yaratmada aracı olmalarının yanısıra, görsel geçirgenlikleri ile sürekli dışarıyı ile ilişki kurmaya yararlar. Ömer'in evinde geçen sahnelerin çoğunda da dışarıya bakan pencere vardır. Ömer'in muaynehanesi kent merkezindedir. Bu muaynehanedeki pencereden sızan görüntüden anlaşılır. İstanbul Boğaz kıyı şeridini de Bekir ve Müjgan'ın evinin penceresinden aktarılır. Ev atmosferi ağırlıklı bu filmde evlerin duvarları tablolarla, hacimler ise eşyalarla doludur.

Şöförün Kızı(1965)'nda köşkün geniş bahçesi içerisinde çeşitli ağaç ve çiçekler bulunur. Köşk cephesindeki kolonlar bir anlamda gücün, otoritenin ve ihtişamın taşıyıcılarıdır. Köşkün salonunda uzun ve büyük pencereler, sade perdeler, yüksek tavanlı hacim, barok eşyalar ve şömine vardır. Salondaki şömine önu tekrarlanan yerlerdendir. En sık görüntülenen iç mekanlardan Ayhan'ın çalışma odasının pencerelerinden deniz, genellikle de açık olan kapısından merdiven görünür. Odada çalışma masası, tablolar, heykeller, bitki, nenseler ve süslü barok mobilyalar vardır. Yazıhanedeki bürosu ise, jaluzeli perdeler, çalışma masası ve kitaplıktan oluşur. Yazıhane binasındaki büroya ana giriş kapısından sonra merdiven çıkılarak ulaşılır. Şöförün evi köşk sınırları içinde iki katlı eski ahşap bir binadır.

Sürtük(1965)'de görüntü genelde diyaloglarla desteklenir. Ekrem Bey'in Levent'deki müstakil evi modern ve barok mobilyalarla doludur. Bu arada iki katlı "Büyük Saz", yükseltilmiş sahnesi , çalışan garsonları, masa sayısından menüsüne kadar filmin en örgütlenmiş mekanıdır. "Anadolu Saz" yer seviyesindeki sahnesi, küçük mekan ve sahneye çıkanların görüntüleriyle "Büyük Saz "dan çok daha düşük seviyede bir gazin olarak yansır.

Aşka Susayanlar(1967)'da Ekrem'in abisi ve yengesinin yaşadığı köşk büyük bir bahçe içinde deniz kenarındadır. Filmde köşkün salonu vurgulanmaz. Ancak gösterişli koltuklar, duvarlardaki tablolar, ince desenli perdeler, barok nesnelere, çiçek ve saksılar, süslü ayna gibi eşyalar görüntülenir. Suna'nın kaldığı geniş yatak odası köşkün misafirler için hazırlanan 'küçük' odalarındandır. Bu deniz

manzaralı, oturma takımlı yatak odası köşkün zengin atmosferinin ve varlığın ifadesidir. Köşkün geniş ve gösterişli bahçesi, girişi yükselten dış merdiveniyle birlikte iç mekanı çevreleyen merdiven mekanın örgütlenmesinde kendilerini belli ederler. Filmde geçen otel odalarının zayıf donanımı, diğer yaşama mekanlarının tahrip olmuş görüntülerinde yoksul yaşama ortamları ve zengin yaşama mekanı olan köşk arasındaki zıtlık gözlemlenir.

Yarın Çok Geç Olacak (1967)'da kenar mahalleler, yokuşlu sokaklar üzerinde yanyana sıralanmış eski cumbalı ahşap evlerden oluşur. Olay örgüsüne konukluk eden yoksul evlerde eski, ahşap tek tük eşyanın yanısıra duvara dayanan sedirler göze çarpar. Basma desenli perdeler, duvara asılmış olan dini inancı simgeleyen yazılar, sayılı nesnelere ve merkezde yer alan küçük masa mekan düzenlemesinin baş aktörleridir. Gülgün'ün ablasıyla beraber kaldığı evin cephesi veya konumu hakkında bilgimiz yoktur. Sade mobilyalar, desenli perdeler, duvarlarında asılı olan birkaç gösterişsiz tablo ve yapma çiçekler, küçük bir masa ve dikiş makinası iç mekanı örgütleyen elemanlardır. (Dikiş makinasının görüntülediği sahne film boyunca tekrarlanan yerler arasındadır.) Buna karşılık Teoman'ın 'sözde' babasını Gülgün'e tanıştırdığı evin geniş salonu süslü eşyalar, nesnelere, barı ve merdiveniyle öne çıkar. Teoman'ın 'gerçek' evinde farklı bir iç mimaride benzer bir örgütlenme hakimdir. Öne çıkan mimari öğe merdivenin yanısıra, salondaki birbirleriyle uyumlu mobilyalar, düz perdeler, bitkiler, nesnelere, duvara asılı tablolar gözlemlenir. Salon perdelerin açık bırakıldığı bir sahneden bu evin deniz kenarında olduğunu evin tek dış mekan çekimi (gece) aracılığıyla da evin bahçe içinde olduğunu öğreniriz. Filmde çeşitli büro ortamlarıyla (Teoman'ın babasının bürosu, Teomanın bürosu, savcılık bürosu, soygun yapılan büro Kemal ve Teoman'ın avukatlık bürosu) hasatahane, karakol, ve mahkeme salonu gibi yerlerin aynı fiziksel mekan kullanılarak oluşturulduğuna dair ip uçları gözlemlenir. Aynı fiziksel mekanda farklılık yaratılması amacıyla belli eşyalar sürekli yer değiştirir. Jaluze ve perde renkleri her zaman değişmese de eşyalar(çalışma masası, daktilo, Atatürk portresi, masa lambası, kitaplık,saksı, çiçek v.b) farklı şekillerde düzenlenir. Eşyaların sürekli yer değiştirerek farklı bir atmosfer yaratılması çabasının filmde neredeyse bir geleneğe dönüşünün en açık ifadesi karakol sahnesinde gelişir. Burada Atatürk portresi çekime göre yer değiştirir. Bir

evvelki çekimde odadaki kitaplık üzerinde duran portre, bir sonraki çekimde çalışma masasının gerisindeki duvarda asılı bir şekilde aktarılır.

Sabah Yıldızı (1968)'nda Nevin'in annesiyle birlikte yaşamak için geldiği ev yaşayacakları yoksulluğun mekanıdır. İç mekan görüntüsüyle aktarılan ev yüksek tavanlı, eski ahşap bir evdir. Yalnızca salonun görüldüğü bu ev de eşya azdır ve birbirine uyumlu değildir. Perdeler renkli ve desenli olmakla birlikte bütünlük yoktur. Yerleştirme düzeninde birkaç eski ahşap sandalye, söntük ve farklı döşemeleriyle birkaç koltuk ve küçük ahşap masa bulunmaktadır. Bu masa salonun nerdeyse merkezini oluşturur ve çekim görüntülerinin vazgeçilmez eşyası olur. Masa derinlik oluşturmada da çalıştırılır. Ölüm döşegindeki annenin yatağı ise salonun bir köşesinde görüntülenir. Duvarda ise annenin ölümünden sonra asılan resmi ve dini inancı simgeleyen yazı bulunur. Nevin'in bir süre yaşadığı Eski İzmir paşası Beşir Paşanın konağı sözlü ifadenin taşıdığı ağırlığa yakıştırılmaya çalışılmıştır. Altın renkli çizgilerin hakim olduğu oymalı ve süslü mobilyaların kırmızı kadife döşemeyle parlak renkli düz perdeler eşlik eder. Salondaki mobilyaların büyüklüğü ve ağırlıkları yüksek tavanlı salonun hacmini küçültmeye yetmez. Tablolar ve nesnelere serpiştirildiği bu salondaki büyük masa ise İzmirdeki evin salonundaki küçük köhne ahşap masaya taş çıkartıcasına defalarca görüntüye girer. Konağın merdivenleri Nevin'in sildiği, temizlik yaptığı yerlerden sadece biridir. Gösteri yarışında rekabet edecek bir rol üstlenmez. Eski İzmir paşası Beşir paşanın karısı Şefika Hanım sade düz kıyafetleri ise Nevin'in basma elbisesi üzerine giydiği hırkanın ve başına taktığı eşarbin desen ve renk cümbüşü içinde parlar. Nevin'in konaktan ayrılmasıyla gözlerimiz ünlü bestekar Ekrem bey'in yaşadığı ev/ köşk ile beslenir. Bu , işlek cadde üstünde, bahçe içinde iki-üç katlı modern yapıya sahip olan bina caddenin karşısındaki denize bakar(Boğaz). Nevin'in köşk olarak betimlediği bu binanın yarı saydam cephesi ve balkonu denize bakar. İç mekan çekimleri üzerinde yoğunlaşılana filmde, köşkün salonu olayların geçtiği ağırlıklı mekandır. Salon ile tanışıklığımız bestekar Nevzat Ekrem Bey'in piyano çaldığı(beste yaptığı) bir anda Nevin'in eve gelişle başlar. Salon oymalı ahşap barok mobilyalar, tablolar, heykeller, nesnelere doldurulmuş bir mekandır. Burada olayların çok büyük kısmı salonda geçer. Diyaloglar salonun değişik yerlerinde eşyaların fon olarak işlev

gördüğü düzenlemelerde görüntülenir. Bunların arasında şöminenin üzerindeki gösterişli oval aynanın bulunduğu sahne farklı diyalogların taşıyıcısı olur. Köşkün mekanlarında dolaştığımız söylenemez. Ancak salonun girişinde bulunan zarif mimarisi ile dikkat çeken merdivenin görsel cazibesinden yararlanır. Salona göre ikinci derece sıklıkta görüntü verilen yer bu merdiven ve çevresidir. Köşkte Ekremi'nin yatak odası ve Nevin'in yatak odası görüntülerine de yer verilir ancak yatak odaları cinsellikten arındırılmıştır. Ekrem'in yatak odası heykeller ve tablolarla doludur. 'Sanat ile dolu bir odadır'. Nevin'in kaldığı yatak odası ise saflığını temsil eden beyaz mobilyalarla döşenmiştir. Buna karşılık Ekrem'in sevgilisi Zeynep'in yatak odası (apartman dairesi olduğu Ekrem'in telefon konuşmasında aktarılmıştır) canlı renklerle donatılmış, içinde barı olan bir odadır. Zeynep'in bu odada iç çamaşırlarıyla görüntülenmesi cinselliği vurgulamada kullanılmıştır. Filmde geçen büro ortamları, aynı mekanın farklı görüntü izlenimi oluşturması üzerine kuruludur. Masa gerisindeki duvar, İzmir'deki avukatın bürosunda yeşil-kahverengi iri çiçek desenli perdeyle aktarılır. Diğer yandan Muzaffer beyin bürosunu oluşturmak için aynı mekan, sözü geçen perdenin kaldırılması ve de farklı eşyalarla düzenlenmesiyle farklılaştırılmaya çalışılır. Filmde bu yöntemle üç farklı büro görüntüsü üretilir.

Seninle Ölmek İstiyorum (1968)'da mekandan yararlanmayla ilgili ayrıcalıklı bir durum vardır. Köşkün mimari yapısı ve mimari elemanlarından özenli bir biçimde kullanılır. Film, köşkün tasarımının seyirciyi adeta teslim almasına izin verir. Zaman içinde gelişen olaylar modern mimarinin ellerinde şekil alır. Farklı biçimlerde kullanılan köşk mekanları modern yapısıyla eşyalara baskın çıkan bir durum sergiler.

Kınalı Yapıncak (1969)'da teyzenin varlığıyla ilgili ilk izlenimler, bahçe içindeki iki katlı deniz kenarındaki ev(yalı?) görüntülerini veren dış çekimle aktarılır. Bahçe sınırları içinde bahçivannın kulübesi de vardır. Evin iç düzeniyle ilgili görüntüler önce salon aracılığı ile aktarılır. Ahşap kaplamalı duvarlarıyla dikkat çeken salonda , düz renkli perdeler, tablolar, çiçekler, nesnelere ve şömine vardır . Diğer yandan Hulusi beyin evinde piyano, antika eşyalar ve yine, sade düz perdeler gözlemlenir.

Ağlayan Melek (1970)'de Vedat bey'in cadde üstünde , bahçe içindeki birkaç katlı müstakil evine kıyasla Sabahat, Adada babası ve Şevket abisiyle eski bir evde yaşamaktadır. Sabahat'ın Tasula'nın ona verdiği küpeleri masumca denediği görüntüde aktarılan yatak odası ahşap sandalye, koltuk ve derme çatma tuvalet masasından ibarettir. Babasının evlerinin salonuyla birleşen yatak odasındaki, pirinç başlıklı yatak dikkat çeker. Yoksul salonun vazgeçilmez mobilyası küçük, eski, ahşap kare masa kapı girişinde merkezi yerini alır. Duvarda asılı olan gösterişsiz birkaç tablo ve Kuran ise gözden kaçmaz. Vedat'ın İstanbul'daki evinin görüntüleri salon ve evin ön girişinden oluşur. Salon renkli döşemeler (yeşil, kırmızı), kağıt kaplı ve ahşap yüzeyli duvarlarla donatılmıştır. Hacim duvara asılmış gösterişli altın çerçeveli büyük tablolar, nesnelere, çiçekler ve barok eşyalarla doludur. Burada salonla ilgili görüntülerin genelinde omuz çekim ve mekansız görüntülemenin tercih edildiğini belirtmekte yarar vardır. Salon görüntülerinde yer yer ve oldukça kısa süreli olarak varlık gösteren merdivenin dışında şömineye yer verilir. Hatta Şevket'le Sabahat'ın tartışma anında merdiven yerine şömine görüntüsü tercih edilir.

Aşktan da Üstün (1970)'de Zeki Müren'in evinin salonu Oya'nın üvey annesi Selma ve babası Macit Bey'inkine göre daha örgütlenmiştir. İki salonda da piyano ve duvarda asılı duran tablolar vardır. Macit bey'in evindeki barok mobilye'ye karşılık Zeki bey'in evindeki heykeller, merdiven duvarboyunca asılmış olan süs tabaklar, bitki ve nesnelere görüntülenir. Turgut'un yaşadığı eski ahşap binada dantel gibi işlenmiş merdiven, eşyasız hacmi doldurur. Merdiven herşeye rağmen narinliği ile göz alıcıdır. Evin üst katındaki yatak odası derme çatma eşyalardan ve uyumsuz renk ve dokuların biraraya getirilerek oluşturulur. Bu oda aynı zamanda, Oya'nın sevgilisi Turgut'u ,üvey annesi Selma'yla birlikte yakaladığı yerdir. Filmde geçen üç evde de merdivenler merkezdedir. Oya'nın evindeki merdiven , Zeki'nin evindeki merdivenlere göre daha az görünür. Zeki'nin evindeki merdivenler daha çok görsel etkileşimde işlev görür. Turgut'un evindeki merdivenler ise doruk anları vurgular.

Baba (1970)'da Cemil'in ailesiyle kaldığı tek odalı evde yataktan başka eşya görüntülenmez. Patronun Emirgan'da olduğu belirtilen evin salonu barok eşya, tablo, nesnelere dolu olmasının yanında süslü duvar kağıtları ve motifli bölmeleri de içerir. Bu süslü bölmeler görüntüye sık sık girer. Filmde geçen diğer salonlarda öne çıkan şömine olur. Cemil'in kızıyla kötü bir raslantı sonucu buluştuğu evin merdivenli salonunda (randevuevi) ,şömine önü kızının hayat öyküsünü anlattığı yer olur.

Herşeyim Sensin (1971)'de filmin başında öne çıkan mekan bürodur. Ancak patron Necmi Bey'in bürosu ve muhasebe bürosunun farklı kılınma çabasının başarılı olduğu söyleyemeyiz. İki yerin de aynı mekan olduğu kuvvetli bir varsayımdır. Renkli(mavi/krem/yeşil) jaluzeden ofuşturulmuş bir zemin önündeki çalışma masası, kağıdı kaplı duvarlar, çiçek ve nesnelere mekan örgütlerler. Jaluze, duvar kağıdı ve sabit kamera konumlandırmasının ele verdiği muhasebe odasında kişilerin ve çalışma masalarının değişmesi, raflar üstündeki nesnelere yerine dosya ve evrakların yerleştirilmesiyle oluşturulan düzenleme göze çarpar. Filmde geçen karokol, hapishane müdürü ve Dış Bank müdürünün bürosu jaluze önündeki çalışma masasının öne çıktığı düzenlemelerden ibarettir. Dış Bank bürosu çalışma masası önündeki modern görünümlü oturma takımını da içerir. Ahmet'in dokuz yıl sonra hapishaneden çıkmasından sonraki gelişmelerde Necmi Bey'in işlerini yürüttüğü büronu görünümü değişiktir. Burasının evdeki çalışma odası mı? yoksa şirketin zaman içinde değişmiş bürosu olup olmadığını tanımlayıcı mekanlarla ilişkilendirilmemesinden dolayı belirgin değildir. Buna ek olarak olay örgüsüne yeni adı 'Hınçoğlu'olarak devreye giren Ahmet'in bürosu da eklenir. Hınçoğlu'nun şirketi 8-9 katlı, çevresinde yükselen beton bir binadır. Hınçoğlu'nun bürosuna geçiş yardımcısının çalışma alanı olan bir ön bürodan sağlanmaktadır. Burası perdeli(sarı) jaluze önündeki çalışma masası , duvarında tabloların asıldığı nesnelere gözlemlendiği özel bir işyeridir. Burası aşıldıktan sonra ulaşılan Feridun Hınçoğlu/Ahmet'in bürosu ise jaluze önündeki çalışma masası, hardal renkli perde ve antika eşyalardan oluşturulmuştur.

Necmi Bey ve kızı Gülşen'in yaşadıkları bir kaç katlı evin denize uzanan(yalı) beton arka alan film boyunca tekrarlanan yerler arasındadır. Burada evi deniz seviyesiyle birleştiren merdiven sık sık görüntüdedir. Ön bahçede arabanın

etrafında döndüğü göbek ,eve varışı vurgular. Buraya cadde üzerindeki bahçe kapısı aşıldıktan sonra ulaşılır .

Salon birkaç oturma takımından oluşur. Piyano, barok eşyalar, çiçekler ve altın çerçeveli tablolar, önünde diyalogların geçtiği büyük ayna vardır. Merdiven salonu eklemleyen mimari bir öge değildir. Buna karşın salon sahnelerinde merdiven görüntüsü kapı arlarından sızar. Hınçoğlu'nun evindeki görüntülerde merdivenin görüntüye alındığı sabit kamera konumlandırması dikkat çeker. Merdiven burada da girişte yer almaktadır. Ancak salona geçiş görüntülenmez.

Üç Arkadaş(1971)'da eski köşkün kendi haline bırakılmış bahçesinde, ayakta kalmaya çalışan ahşap mimari yapısının içinde, üzerinde yemek yenilen eski masa ve sandalye, masanın üstünü aydınlatan abajür, kırık dökük birkaç parça eşya, dökülen duvarında ise içlerinde filmde konu edilen resimin de bulunduğu derme çatma bir kaç tablo yer alır. İç merdivenler mekan örgütleyen en önemli öğedir. Buna karşılık Osman'ın evi ahşap ve desenli kağıt ile kaplanmış duvarları , yeşil halı döşenmiş ahşap merdiveni , renkli dokuları ile mobilyalar, tablolar ve nesnelere doludur. Ressam Murat'ın salonundaki birkaç çeşit barok oturma takımı, duvarları kaplayan altın çerçeveli tablolar, nesnelere ve bar öne çıkar. Gözleri açıldıktan sonra ünlü ve de zengin bir şarkıcı olan Gül Peri'nin evinin salonundaki desenli duvar kağıdı, göz alıcı motifli bölmeler, barok eşyalar, ve iddialı renkler göze çarpan göstergesel niteliklerdir.

Makber(1971)'de genelde mekan örgütlemeleri zayıf olmakla birlikte, belirsiz ve karmaşıktır. Osman ve Hasan'ın evlerinin salon görüntüleri omuz çekimlerinden fırsat buldukça sergilenir. Osman ve Hasan'ın evlerinin deniz kenarında olduğunu bir keresinde evin penceresinden görünen denizden, Leyla'nın evinin bahçeli olduğunu ise Osman'ın Leyla'yı kardeşi Hasan'dan uzak durması için uyaracağı gün evin kapısından yaptığı giriş sahnesinden anlaşılır. Leyla'nın salon görüntülerinde şömine önü, diyaloglara sahne olan yerdir. Merdiven ancak kapı ağzından sızan görüntülerde varlık gösterir.

Zehra(1972)'da köyde, çiftlikte geçen zaman kent yaşama alanlarına ilişkin zıtlıklarla doludur. Bu zıtlıklar diyaloglar aracılığıyla sık sık vurgulanır. Dede'nin çiftlik evinde yerde yenen yemek alanında el emeği işlemler ve halılar vardır. Kuran duvardaki yeri ile görüntülere girerken, yer yatağında uyunan odadaki desenli halılar da görüntülere dahil edilir. Murat'ın kanun ile verdiği müzik ziyafetini ailenin erkekleri duvara dayalı sedirler üzerinde dinlerken , Zehra bunu merdiven üzerinden gizlice seyrederek ve hayranlık duyar. Bu filmde müziğin görüntüleri eklemlediğini de vurgulamalıyız. Batı müziği yozlaşmanın sesidir ve yozlaşma mekanlarına eşlik eder. Bu filmin başında da vurgulanan işitsel bir öğedir. Filmin başındaki parti sahnesinde yükselen 'yabancı sesler' geleneklerine bağımlı kalamda ısrarlı babanın salondan yükselen dini inanç sesleri ile zıtlık kurularak aktarılır. Zehra'nın plak çalarından önceleri batı müziği sesleri yükselirken bu yerini daha sonra Murat'ın kanun ile yaptığı müziğe bırakır. Bu yaklaşım simgesel gücün sesle eklenerek vurgulanışını göstermektedir. Murat'ın kaldığı küçük kulübeye ilişkin Zehra ' dışardan bakınca kulube ama içinin köşkten farkı yok' demektedir. Çünkü kulübe'de kentte ait eşyalar vardır. Duvarlarda büyük gösterişli tablolar atlarla ilgilidir. Kulübede ayrıca kitaplığın yanısıra serpiştirilmiş nesnelere bulunmaktadır. Diğer yandan Zehra'nın İstanbul'daki evinin mekan örgütlemesi film boyunca evde geçen az zaman ve geçen diyalogların ağırlığı altında eziktir. Ancak yine de merdivenler bir kaç katlı varlıklı bir ailenin köşkünün ikinci katını ima eder. Merdiven boyunca tablolar asılıdır. Merdivenlerin karşısındaki oturma alanı parlak düz renklerin hakimiyetinde ve buna ek olarak da televizyonun varlığı ile kurgulanmıştır. Televizyonun salonun eşyaları arasında görülmesi toplumsal yapılaşmaya ait göndermeler yapmaktadır.

Küçük Bey(1975)'de Ahmet'in ailesiyle birlikte yaşadığı evin salonu mimari düzenlemesi bakımından göreceli olarak (Hülya'nın evine kıyasla) ayrıcalıklıdır. Evin girişiyile salon arasındaki mekan ayrımı ve geçiş birkaç basamak merdivenin seviye farklılığı oluşturmasından meydana gelir. Salonda kullanılan taş ve beton yapı malzemesi, evin üst katıyla ilişki kuran kalın bir kolon etrafına sarılmış ahşap döner merdiven , mekan örgütleyen öğelerdir. Eşyanın ikinci planda kaldığı mekan örgütlemesinde mimari yapı göreceli olarak öne çıkar. Diğer yandan Hülya'nın

salonunda eşyalar öne plandadır. Renkli (kırmızı) duvarları, altın çerçeveli tablolar, nesnelere oturma takımı, halı ve düz perdeler Ahmet'in evindekinden daha geleneksel bir mekan örgütlemesine işaret eder. Burada ikinci katı ima eden sık sık görüntüye giren merdiven en ayrıcalıklı mimari öğedir. Hülya'nın evinin balkonunda geçen sahneler (balonkonun vazgeçilmez eşyası salıncaktır) aracılığıyla balkondan görünen deniz, evin konumuyla ilgili ip uçları oluşturur. Ancak binanın cephesinin aktarıldığı görüntüyle bu ip ucunu birleştirmekte zorlanırsınız.³² İki ev ortamında da merdivenlerin grafik özelliklerinden fon oluşturularak yararlanılır. Gazino salonundaki merdivenin kullanımı da bundan farklı değildir. Ancak Hülya'nın evindeki merdivenin daha aktif olduğunu söylemekte yarar vardır. Hülya bu merdivenden indikten sonra bayılır, iki aileye de oynamış olduğu oyunu bu merdivenlerin önünde açıklar. Ahmet'in evindeki merdivenin kullanımı ise filmin başında Ahmet ve ailesiyle tanıştığımız salon sahnesinden ibarettir.

2. SİMGESEL MEKANLAR

Genel yapısı itibarıyla, sinemanın en başta gelen özelliklerinden birisi görsel sunum gücüdür. Sinema anlatısı, zaman ve mekanı kurgulamada roman anlatısıyla, 'bir resim bin kelimeye mi' yoksa 'bir kelime bin resme mi değer' soruları çerçevesinde görsel iletişim etkileşimi bakımından karşılaştırılmaktadır. Sinemanın anlatım gereklerine göre üstlendiği görselleştirme sorumluluğu vardır. Görsel gücüyle aştığı sınırların yanısıra sunduğu sınırlamalar düşündürücüdür.

Sinemanın görsel aktarım yaparken az zamanda çok iş başarmasının yolu simgesel göstergeler üzerinden geçer. Melodram sinemasında 'çevre' önemli bir yer tutar. Simgesel vurgu öykünün değişik aşamalarında, değişik düzlemlerde işlev görür. Ahmet Gürata, 'Türk Melodram Sinemasını ele aldığı çalışmada, anlatı mekânını sunum çeşitlerine göre 'cinsiyete göre mekân', 'alegorik mekân',

³² Bu ev hakkındaki bilgileri yürüttüğümüz araştırma kapsamında en teferruatlı görüntülerinin aktarıldığı gözlemlenen "Kırık Hayatlar (1965)" a dayandırmaktayız.

'ikonografik mekan', 'görsel haz olarak mekan', 'psikolojik mekan' ve 'fantazi mekanı' olarak ayırmaktadır.³³ Burada anlatı mekanı görüntü göstergeleri üzerinden değerlendirilmekte ve sınıflandırılmaktadır. Bizim çalışmamızda simgesel vurgu, yaptığımız sınıflandırmada (kalıplaşmış mekanlar, yolculuk mekanları, mekan örgütlemeleri, bulanıklaştırılmış mekanlar) paylaşılan özelliklerdir. Ancak yinede ağırlıklı olarak görüntü göstergelerine sığınarak oluşturulan, simge yüklü görüntüleri simgesel mekanlar olarak ayrıca ele almaktayız.

Bir Yaz Yağmuru (1961)'nda Nedret'in yürüyebilmesi için ameliyata alınan Nedret'in ameliyat anı, ameliyat masasının ışıkları, doktor ve hemşirelerin görüntülediği kare ile aktarılır. Koridordaki doktorlar, hastahane koridorunu, odadaki hasta yatağı etrafındaki doktor ve hemşire ise hastahane odasının göstergeleri olur. Diğer yandan, masum sevgi doğa eşliğinde aktarılır. Nedret ve Kenan, beraberlik hayallerini doğa ile bütünleşerek kurarlar. Burası vapurların geçişinin izlenebileceği, Boğaz'a bakan açık kamusal bir mekandır.

Bülbül Yuvası'nda (1961) Boğazdaki vapur görüntüsü ve siren sesleri öykünün geçeceği yeri, İstanbul'u simgelemektedir. Bahçeden 'konağa' giden promenad, konak sakinlerinin özel alanlarına dahil edilmiş açık mekanın sadece bir parçasıdır. Film boyunca konak arazisindeki 'bülbül yuvası' ile arasında olan ormanlık mekanın sınırlarını kestirmenin zorluğu, konak sakinlerinin zenginliğin tarif edilmez tarifi ve aynı zamanda varlığın simgelendiği bir etmen olarak görülebilir.

Aşka Susayanlar (1964)'da Suna'nın panayırda vurulmasından sonra kaldırıldığı hastahane, koridor görüntüleriyle aktarılır. Doğa görüntülerinin aktarıldığı sahneler ise saflığın, samimiyyetin ve duygusallığın mekanı olur. Samimi sevgiler doğa görüntüleri eşliğinde aktarılır.³⁴

³³ Gürata, a.g.y., ss. 69-84

³⁴ Nezh Erdoğan, "Yeşilçam'da Beden ve Mekanın Eklemlenmesi Üzerine Notlar, Doğu-Batı, Yıl 1,

Kırık Hayatlar(1965)'da filmin en başında gösterilen pencere zenginlerin dünyasına açılan pencere olarak alınabilir. Mekan ve yaşama biçimleri vurgulanarak aktarılan göstergesel niteliklerdir. Zengin ve yozlaşmış insanlar vakitlerini alkol ve sigaranın tüketildiği kulüplerde geçirirler. Apartman daireleri evlilik dışı ilişkilerin yuvasıdır. Evliliğin merkez mekanı olan evde, çocukların (Ayla ve Selma) yatak odası aile resminin yapı taşı mekanı ve göstergesidir.

Şöförün Kızı(1965)'ında anne ve babanın para harcadıkları mekanlara ilişkin sahneler (kuaför 'salonu', kumar 'masası') görüntü göstergeleriyle aktarılır. Ayhan ile Arzu'nun buluştukları Bebek parkı da fon olmaktan daha ileriye gidemeyen yerlerdendir. İzmir'e yolculuk uçak görüntüleri, İstanbul'a geliş ise terminal binasının ön görüntüleriyle aktarılır.

Sürtük(1965)'de Naciye'nin gittiği berber, yaptığı alışveriş ve araba gezintilerinde mekan, görüntüye rastgele veya mecburen girer. Manzaralı mekanlarda ise yemek yenilir, buluşulur. Buna Naciye ve Ekrem'in yemek yediği deniz kenarındaki lüks lokanta, yine Naciye ve Cüneyt'in buluştukları kır bahçesi ve deniz kenarındaki lokanta dahildir. Burada genelde profilden görüntünün aktarıldığı sahnede , doğa fon olarak görev yapmaktadır. Cüneyt'in Eskişehir'e gitmek için Naciye'yi beklediği tren istasyonundaki görüntü ise yapılacak yolculuğu (tren) simgeler. Ekrem'in bürosu ise çalışma masası ve gerisindeki panoda asılmış şarkıcı resimlerinden ibarettir.

Yarın Çok Geç Olacak(1967)'in genelinde mekan fon olarak kullanılır. Mahkeme salonu, büro ortamları, hastahane, hapisane ve hatta sokaklar simgesel mekan kapsamındadır. Omuz çekimlerinin hakim olduğu kalabalık görüntülerini ve kötü alışkanlıkların sergilendiği parti sahnelerini dahil etmemiz mümkündür.³⁵

Sayı:2, Şubat-Mart- Nisan 1998, s.161

³⁵ Melodramlarda Parti Sahnelerinin görsel aktarımıyla ilgili için Bkz.: Savaş Arslan, "Center versus Periphery: Visual Representation of the Party Scenes in Yeşilçam Melodramas" Diss. Bilkent University, Ankara, 1997

Sabah Yıldızı(1968)'nda sözlü ifadenin ardından gelen ana çekim aracılığıyla aktarılan İzmir'in genel görüntüsüyle İzmir'e ulaşılır. Boğaz ,vapur görüntüleri ve sesleri ardından Haydarpaşa tren istasyonunun merdivenle yükseltilmiş ana giriş ve çıkışın bulunduğu cephe görüntüsü ise İstanbul'a gelişin, dönüşün göstergesidir. Yaşama mekanları olan İzmir'deki ev, eski İzmir valisi Beşir paşanın konağı ve ünlü bestekar Nevzat Ekrem Bey'in İstanbul'daki köşkü yoksulluk ve zenginliği simgeler. Film boyunca büro ortamlarında görüntü göstergeli anlatıma yer verilir. Nevin'in İzmir'deki avukatının ofisi, İstanbul'daki avukat Muzaffer beyin bürosu ve noter bürosu kör duvar önünde yerleştirilmiş bir yazıhane masasının lamba, kitaplık ,telefon, çiçek ,gibi eşyalarla süslenmesinden ve avukatların masa gerisindeki ve etrafındaki görüntülerinden ibarettir. Ekrem'in Avrupa'ya gidişi Yeşilköy havalimanından gideceği uçağın görüntülenmesi ve peron ile aktarılır. Dönüşünde ise havalimanı binasının önünde aranmayı beklemektedir. Gel Kulüp ise çalgıcıların olduğu, şarkıcıların çıktığı alkol tüketilen bir yerdir.

Seninle Ölmek İstiyorum (1968)'da Selma'nın tutsak evlilik hayatı, görsel ilişkinin sağlandığı açık plan üzerine inşa edilmiş köşk tasarımının zıtlık oluşturması ile vurgulanır. Keskin sınırları olmayan mekanlar arasındaki saydamlığa karşılık tutsaklık ve yapaylık vardır. Öte yandan köşkün kentten arındırılmış görüntüsü Selma'nın içinde bulunduğu yalnızlığı ve etrafı ile kopuk ilişkisini destekler gibidir. Bildik mekan kullanımı ise bar, meyhane, hastahane, karakol ve mezarlığın görüntü-göstergesel kullanımı ile peşisıra gelir.

Kınalı Yapıncak (1969)'da , en açık simgesel mekan İstanbul'a gelişini anlatan Haydarpaşa Tren İstasyonu görüntüsüdür. İstanbul, Haydarpaşa tren istasyonu ile simgelenmiştir. Hastahane odası ise beyaz duvarlar,hemşire ve serumdan ibarettir. Doğu ve batı kültürü arasındaki fark film boyunca görüntü göstergeleri eşliğinde aktarılır.

Ağlayan Melek (1970)'de hastahane gösterge görüntüleriyle aktarılır. Ameliyat odası; ameliyat aletlerinin görüntü yoğunluğunda ve doktorların eşliğinde,

hastahane odası; hasta yatağı, hastane binası ise hastahane koridoru görüntüleriyle aktarılır. Adadaki karakol; çalışma masası gerisindeki amir ve yanındaki üniformalı görevlilerin görüntüleri, Vedat'ın bürosu; çalışma masası ve gerisindeki jaluzeli zemin , nezarethene ise; demir parmaklıklar arkasındaki hücreyle aktarılır.

Aşktan da Üstün (1970)'de Oya geçirdiği trafik kazasından sonra hastahaneye kaldırılır. Oya'nın hastahane de kaldığı süre hastahane odası görüntüleriyle verilir. Hastahane odası gösterge görüntüsel olarak kullanılır. Göstergesel görüntü, hasta yatağında yatan Oya, doktor ve hemşireden oluşur.

Baba (1970)'da simgesel kullanım farklı bir düzlemde gerçekleşir. Filmin özellikle başlarında çerçevenin bölünmesiyle üretilen simgesel anlamlar gözlemlenir. Çerçeve kompozisyonu burada görsel etkileşim öğeleriyle birleştirilir . Buna hapishaneden çıkan özgürlüğüne kavuşan Cemil'in arabadaki yolculuğu ve ardından tekne ile eski yalının yerinde yükselen binayı görmeye gidiş süreci örnek oluşturur. Burada görsel aktarım kapalı bir çerçeve düzeniyle gerçekleşir. Çerçeveye girebilecek olan açık mekanların çerçeve dışı kalışı özgürlüğüne kavuşan Cemil'in hayatında olan gelişmelerin esiri olduğu vurgular.

Herşeyim Sensin (1971)'de karakol, hapishane müdürü odası, mahkeme salonu görüntü göstergesel olarak kullanılan mekanlardır. Ahmet'in suşuz yere hüküm giydiği hapishane; koğuş, demir parmaklıklar arkasında babasıyla yaptığı görüş, hapishane avlusu ve tahliye binası önü görüntüleriyle aktarılır. Gülşen'in kızlarını kaçıran kocası Ahmet'in peşinden koşarken yolda araba çarpması sonucu kaza sonucu kaldırıldığı hastahane; hastahane odasında yatarken, hemşire ve doktor eşliğindeki görüntüyle aktarılır.

Üç Arkadaş (1971)'da yıpranmış görüntüsü altında hala gösterişinin izini taşıyan merdivenlerin mekan oluşturmadaki rolü ve ağırlığı sözlü olarak da hatırlatılır. İlk defa köşke gelen gözleri görmeyen Gül, girdiği evin çok büyük olduğunu yani varlıklı bir eve geldiğini merdivenlerden anladığını söyleyerek ifade

eder. Merdivenler bu anlamda, görkemin, zenginliğin göstergesi olmaktadır. Açık alan, doğa görüntüleri Murat ve Gül'ün temiz sevgilenini yansıtan görüntülerdir. Gül'ün ameliyat sahnesi, ameliyat masası ışıkları, çevredeki aletler ve hemşirelerden ibarettir. Gözlerinin açıldığı an ise ameliyat masası ışıkları yerine devreye doktorun görüntüsü girer. Murat ve Mıstığın hapisnedeki görüntüleri demir parmaklıklar gerisinde, hapisneden çıkışları ise, yüksek hapisane kapısının önünde ayrılış görüntüleriyle aktarılır.

Küçük Bey (1975)'de simgesel kullanım en basit düzeyde varlık gösterir. Salonlar evleri simgeler. Salonların donanımı varlığı simgeler. Hülya ile Ahmet'in flört ettikleri zamanlar ise doğadaki görüntüleriyle aktarılır. Ahmet'in söylediği şarkılardaki söylem anlatıya katkıda bulunan göndermeler yapar.

3. BULANIK TANIMLI MEKANLAR

Sinemanın görsel-işitsel ortamında gelişen dalgalanmaları bulanık tanımlı mekanlar olarak ele almaktayız. Türk melodram sinemasında mekanların kimliklerinde dalgalanmalar oluşmaktadır. Bu çoğunlukla diyaloglar ve görsel ifade arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktadır.

Sinemada ses ve görüntü arasında bir pazarlık ve uyum söz konusudur. Bu noktada sessiz sinema dönemine değinmekte yarar vardır. Sessiz film dönemindeki görsel anlam üretimiyle sesin eklenmesiyle görüntüye eklenen üzerinde tartışılabilir. Thomas Elsaesser anlatı mekanına sesin gelmesiyle görsel anlatımın ekleniş çabasının zayıfladığından söz ettiği açıklaması şöyledir:

Daha az yetenekli yönetmenler arasında, (...) ifadeci olanakların gelişimi doğrudan sesin kullanılmasıyla, kısmen kaybolmuştur. Çünkü, tamamen teknik bir bakışla, artık buna gerek kalmamıştır-görüntüler, izleyici üzerine, diyaloglar aracılığıyla iletilmiş ve

dilin anlambilimsel gücü daha sofistike görsel efektlerle ve mimari değerlerle gölgelenmiştir.³⁶

Ses ile mekanın beraberlikleri ve etkileşimleriyle anlatı mekanını eklemlenmeleri üzerinde durulması getiren bir alandır. İşitsel ortamın görsel ifadeye baskın çıktığı ve görsel ifadenin gücünü azaldığı durumlara rastlanmaktadır. Bu, Türk melodram sinemasında diyalogların öne çıktığı görsel anlatımın da geri planda kaldığı bir düzende belirgin bir motif olarak karşımıza çıkmakta; mekan, görsel etkileşimdeki rolü açısından zayıf kalmaktadır. Bu çalışmada kullanılan ya da kurgulanan mekanların kimlikleri hakkında oluşan belirsizlik ya da dalgalanmaları bulanıklaştırılmış mekanlar olarak tanımlamaktayız. Başka bir deyişle, bulanık tanımlı mekanlar görsel tanımlamanın yetersiz ya da belirgin olmadığı görüntülerdir.

Bülbül Yuvası'nda (1961) orman ve deniz içindeki konak ve "Bülbül Yuvası" arasındaki alanı kavramakta ve anlamata zorluk çekeriz. Bu durum daha önce değindiğimiz masalsi anlatım değerlendirmesine de girebilir. Konağın denizle olan ilişkisi terasta, deniz kenarında geçen sahneler aracılığıyla sağlamlaştırılırken, ormanın konağı nasıl çevrelediği, ormanlık arazinin sınırlarının neyle birleştiği net değildir. Nerime ile Nejat bu ormanlık alanın çeşitli yerlerinde belirip çeşitli yerlerinde kaybolmaktadırlar. Mekanların gerçek oluşunun inandırıcılıkta oynadığı rol burada bir anlamda tehlikeye girmekte ve tereddüt yaşanmaktadır. Konakla bütünleştirmekte zorluk çektiğimiz mekanların bu durumu bellekte kurgu hızının yardımıyla göz ardı etmeye razı olabildiğimiz bir anlaşmaya dönüşmektedir. Filmde mekanların sözlü ifadeler ile tanımlanması ve tamamlanması çabası dikkat çekicidir.

Aşka Susayanlar (1964)'da mekanların tanımlanmalarındaki dalgalanma devamlılıkta bir boşluk oluşturmakla birlikte ve mekansız görüntülemenin yarattığı belirsizliğin bulanık tanımlı mekanlarla oluşturduğu gözlemlenir. Ekrem ve Ahmet'in konumu belli olmayan kent mekanlarında buluşmalarına, tartışmalarına ve kavgalarına tanık oluruz. Ekrem'in borç almak için köşkte bulunduğu ağbeyinin,

³⁶Elsaesser, a.g.y., s.51

Suna'yı artık bu evde istemediğini belirttiği yerin neresi olduğu anlaşılmaz. Burada diyalog ve aksiyonlar egemendir. Olayın geçtiği mekan önemli değildir. Diğer yandan Suna'nın deniz gören yatak odası köşkün denizle ilgili ilişkisini düşündürtükten, diğer görüntülerde aktarılmayan bilgi, köşkün konumuyla ilgili belirsizlik yaratır.

Şöförün Kızı (1965)'nda Ayhan'ın köşkteki çalışma odasının penceresinden görünen deniz, köşkün konumunu belirlemeye yetmez. Ayhan ve şöför Osman'in evle bağlantılı bir deniz kenarında görüntülendikleri sahne de buna yardımcı olamaz. Filmde geçen kulüp ve pavyon, diyalogların bulanıklaştırdığı mekanlara dönüşür. Arzu ile bir yerde dans ettikten sonra onu ardından meyhaneye, götüren Ayhan, meyhaneyi hiçbir kulübe değişmeyeceğini söyler. Arzu ile beraberliğinin görevden öte bir şey olduğunu ifade ederken ise daha önce buldukları yeri pavyon olarak nitelendirir. Sözlü mekan tanımı karışıklığı devam eder. Yeniden beraber çıkmaya karar verdikleri zaman Arzu' babasına Ayhan'ın kendisini pavyona götüreceğini söylerken Ayhan sekreterinden 'Pikatora kulüp'te iki kişilik yer ayırtmasını ister. Bu durumu hızlı film üretiminin doğal sonucu olarak da değerlendirmenin mümkün olduğunu da belirtelim.

Sürtük (1965)'de diyalogların plandadır. "Büyük Saz"ın piyanisti olan Cüneyt'in Naciye'ye ders verdiği yerin bir 'lokal' olduğunu Ekrem'in sözlerinden çıkarırız. "Evde piyano yoktur ama herhangi bir lokalde çalışabileceklerdir" Filmde lokal bir piyano ve de bölme'den ibarettir. Dans dersleri aldıktan sonra Ekrem ile Naciye'nin dans ettikleri yerin kimliğini belirlemek de zordur. Levent'teki evin denizle olan ilişkisini de açık değildir. Diğer yandan piyanist Cüneyt'in kaldığı evin görüntüleri ise karmaşıktır. Mekanlar arasında ilişki kurmaya özen gösterilmez. Tekrarlanan salon sahneleri farklı açılardan ve farklı lens kullanımından dolayı bize yabancı gelir. Ancak karakterlere ve sözlü aktarıma bağımlı bir olay örgüsüne alışıklık kazanmamızdan dolayı mekanın bu durumu gözardı edilebilir.

Sabah Yıldızı(1968)'nda öykünün başlayacağı yerin İzmir' olacağını hazırlığı önce Nevin'in sözlü anlatımı ile yapılır. İzmir'in genel görüntüsü anlatımın ardından verilerek pekiştirilir. Nevin annesini kaybettikten sonra (Nevin karakterini oynayan küçük kızın yerini Filiz Akına devretmesiyle geçen bir süre) vasisi 'Mehmet Amcası' aracılığı ile ' yaşamak için çalışmak lazımdır' diye eski İzmir valisi Beşir Paşa'nın konağına gider. Nevin Beşir paşanın karısı Şefika Hanım'a 'can yoldaşı olmak' üzere Nevin'in tabiriyle de' besleme' olarak gitmiştir. Nevin'in sözleriyle Nevin 'burada her işe koşmakta, çamaşır, bulaşık , yemek servisi orta işi' yapmaktadır. Memnuniyetle yaptığı bu konak işleri sözlü anlatıma destek olarak görüntülenir. Burada diyaloglar ve görüntü arasında boşluk yerine doldurma vardır.

Filmde, Nevin'in sözlü anlatımı Şefika Hanım'ın Nevin'in sözde kocası ile ilgili mektubu Nevin'e salonda vereceği ana kadar aralıksız sürer. Bu andan itibaren film şimdiki zamana döner. Nevin'i öykülemesine çekilen dikkatimiz daha sonra yerini Nevin'in satır aralarında takıldığımız ifadelere bırakır. Avukat Muzaffer Bey'in ofisinde Nevin'in 'bence muhim olan köşkte bana yapılan hakaret' veya filmin daha ilerleyen dakikalarına ait ' artık kendi köşküme yerleşmişim' sözlerinde bestekar Ekrem beyin evinin 'köşk' olduğunun altını çizilir. Ekrem Beyin yaşama alanını adlandırma ya da yetersiz kalınan görsel ifadenin sözlü olarak desteklenmesi öne çıkar. Melodramlarda karakterlerin psikolojilerinde yaratılmayan derinliği göz önünde bulunduracak olursak, Nevin'in film başında deyindiği ' halbuki İstanbul'daki evimiz ne güzeldi; koskocaman bir köşk, büyük bir bahçesi vardı' sözleriyle içinde yaşattığı 'köşk' özlemine kadar inmemiz pek mümkün görünmez.

Seninle Ölmek İstiyorum(1968)'da uzun bir süre mekan ön plandadır. Köşkün iç mekanlarının özenli, kullanımına karşılık çevreyle olan ilişkisi aktarılmaz. Ancak Selma'nın sözlerinde, yaşadığı ev bir köşk, kocasına göre ise yalıdır.

Aşktan da Üstün (1970)'de iyleştikten sonra kendi hayatını kazanmak için Oya bir yerde şarkı söylemeye başlar. Bu yerin kesin kimliğini oluşturmakta güçlük çekeriz. Sahne Zeki Müren'in söylediği gazino sahnesine kıyas kabul etmez. Yer seviyesinde, küçük sıkışık oturma düzenindeki seyirciye hitap edilen bu yerle ilişkin

konuşmada Zeki Müren'in Oya'ya söylediği 'bu mu kendine seçtiğin hayat?' sözleri mekanın kötü bir yer olduğunu belirtir. Aslında burada mekanın kimliği önemli değildir. Önemli olan iyi bir yer olmadığıdır. Buna karşılık Oya Zeki Müren'le Zeki'nin çalıştığı gazino sahnesinde evlenir.

Herşeyim Sensin(1971) olay örgüsünde yer alan çeşitli (özellikle büro) ortamlarının çokluğuyla birlikte farklı mekanlar yaratma ve tanımlama mücadelesinde bazı belirsizlikler doğar. Bu boşluk diyaloglar aracılığıyla yapılan betimlemelerle giderilmeye çalışılır. Bunun yanı sıra Necmi Bey'in şirketiyle ilgili yaptığı görüşmelerin yoğunlukla aktarıldığı mekanın nerede olduğunun önemsenmemesi de dikkat çekicidir. Bu durumda önemli olan olayların geçtiği mekan değil olayın kendisi olmaktadır.

Üç Arkadaş (1971)'da sözlü aktrarımda, eski de olsa, yalan da olsa, köşk ve konak kargaşası yaşanır. Filmin başında yemek yereken fakir olduklarına kanaat getiren Gül'e yanıldığına dair ' baksana koskoca konakta oturuyoruz 'diyen Murat çok geçmeden Gül'ün orada kalmakla onlara rahatsızlık vermektan çekindiği anda 'yok canım koskoca köşk, rahatsızlık ne kelime ' demiştir. Evin sahibi Mürvet abla ile karşılaşan Gül ' koskoca konak kimbilir ne kadar yoruluyorsunuzdur' derken, Mürvet Abla eve gelen üç arkadaşta 'köşke misafir getirdiğinizden haberim yoktu' der. Bunu yaşanan ev ile ilgili söylenen yalanların ince bir göstergesi olarak da değerlendirebiliriz

Zehra (1972) 'da Zehra'nın İstanbul'a dönüşünü kutlayan arkadaşlarının onuruna düzenlediği deniz kenarındaki partide deniz seviyesinden yükselen merdivenlerin Zehra'yı ve dolayısı ile seyirciyi nereye götürdüğü belli değildir. Daha doğrusu İstanbul'a dönüşün ilk görüntülerinden olan bu yerin kimliği önemli değildir. Çünkü burası şımarık gençlerin onaylanmayan tavırlarını sergilediği herhangi bir mekandır ve hatta gelenekçi düzenin onaylamadığı kötü bir yerdir. Bunu daha fazla görselleştirmeye de gerek yoktur. Ancak sahnenin evin salon görüntüsüyle birleştirilmesi olayı daha da karmaşıktır. Kurgu yoluyla yaratılan mekanın tanımını yapmakta zorlanılır. Evin yakın çevresiyle ilgili görüntü aktarımının

yapılmadığı bu filmde bu evin deniz kenarında olduğu neticesini çıkartmak seyircinin tasarufundadır. Kaldı ki bir önceki görüntüde merdivenlerin genişliği bir köşkün merdivenlerinden ziyade bir otel kompleksinde kalabalıkları taşıyacak genişliktedir.

C. FİLM KİMLİKLERİ

Filmin Adı: BİR YAZ YAĞMURU

Filmin Yapım Yılı: 1961
Yönetmen: Orhan Elmas
Senaryo: Orhan Elmas
Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur
Yapımcı: Be-Ya Film- Nurset İkbal

Oyuncular: Belgin Doruk, Göksel Arsoy, Cavidan Dora, Evrim Fer, Suphi Kaner
Atıf Kaptan

Filmin Konusu: Evlenmek üzere beklediği kaptan sevgilisinin (Kenan /Göksel Arsoy) ölüm haberini aldıktan sonra intihar eden kızın (Nedret/Belgin Doruk) öyküsü.

Filmin Özeti: Varlıklı bir ailenin iki kızından biri olan Nedret'in önceleri en büyük üzüntüsü yürüyememesidir. Kendini okumaya veren Nedret ve çocukluklarından beri konakta beraber yaşadıkları amcasının oğlu Kenan arasında aşka dönüşen ilişkide engellerden biri Nedret ve Kenan'ın akrabalığıdır. Diğer ise Nedret'in sakatlığından çok, Kenan'ın denizci olmasıdır. Filmde, mesleğinden vazgeçmeyen Kenan'a karşılık ameliyatını başarıyla sonuçlandıran doktoru Cahit'le evlenen Nedret mutsuz bir evliliğin ve de Kenan'dan ayrı kalmanın mücadelesini verir. Diğer yandan Kenan da Nedret'siz bir yaşama alışmaya çalışır. Film biraraya gelemeyen sevgililerin öyküsünü anlatır.

Mekanlar: Köşk(dış)giriş, köşk-salon, köşk(iç)-merdiven, köşk(dış)-kış bahçesi, köşk-yatak odaları, hastahane(dış), hastahane(dış)-bahçe, hastahane-ameliyat odası, hastahane-ameliyat odası, hastahane(iç)-koridor, büro,otel, lokanta-deniz manzaralı, sinema salonu, gece kulübü, gemi limanı, gemi-güvertesi , doğa-Boğaz, doğa-deniz kıyı şeridi, Beyoğlu.

Filmin Adı: BÜLBÜL YUVASI

Filmin Yapım Yılı: 1961

Yönetmen: Nejat Saydam

Senaryo: Nejat Saydam(Muazzez Tahsin Berkant'ın romanından)

Görüntü Yönetmeni: Mike Rafaelyan

Yapımcı: Birsal Film- Özdemir Birsal

Oyuncular: Belgin Doruk, Göksel Arsoy, Kenan Pars, Altan Erbulak, Sadettin Ersil Birsal Kaplangı, Sabiha İzer, Şaziye Moral, Lebibe Çakın, Sema Eriş

Filmin Konusu: Zengin bir gencin(Feridun/ Kenan Pars) aradan çekilmesi sonucu fakir sevgiliyle(Nejat / Göksel Arsoy) evlenen kızın (Nerime/ Belgin Doruk) öyküsü.

Filmin Özeti: Nerime annesiyle birlikte İstanbul'a zengin akrabalarının yanında yaşamaya gelir. Nerime ve annesi burada Ferudun Bey'in annesinin katı ve acımasız tavırlarına maruz kalırlar. Nerime mutluluğu konak bahçesi sınırları içinde yaşayan yoksul müzisyen arkadaşı Nejat ve ailesiyle görüşmelerinde yakalamaktadır. Nerime annesini kaybettikten sonra annesinin Feridun Bey'e olan vasiyeti üzere Ankara'da eğitim görür. Eğitimli genç bir kadın olarak dönüşü Ferudun Bey'in onunla evlenmek istemesine yol açar. Ancak onun gönlü Nejat'dadır. Ferudun Bey bu mücadeleyi kazanmak için tüm kozlarını kullanacak ancak sonunda iki sevgiliyi ayırma çabasından vazgeçecektir.

Mekanlar: Konak(dış/cephe), konak-bahçe, konak-giriş/merdiven, konak-merdiven(iç), konak-salon, konak-yemek odası, ev-dış/cephe, ev-salon, fabrika(dış), büro, deniz manzaralı restoran, mezarlık, pavyon, cadde, Boğaz, deniz-Boğaz kıyı şeridi.

Filmin Adı: AYŞECİK YAVRU MELEK

Filmin Yapım Yılı: 1962

Yönetmen: Osman F. Seden

Senaryo: H.Değirmencioğlu, Erdoğan Tünaş

Görüntü Yönetmeni: Kriton İlyadis

Yapımcı: Kemal Film- Osman F. Seden

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Sadri Alışık, Cavidan Dora, Cahide Sonku, Evrim Fer, Nedret Güvenç, Hulusi Kentmen, Memduh Ün, Sadettin Erbil,Nubar Terziyan, Erdoğan Tünaş

Filmin Konusu: Annesi ölüp, babası (Kenan / Sadri Alışık) sakatlandıktan sonra yalnız başına kalan bir kız çocuğunun (Ayşe/Zeynep Değirmencioğlu)öyküsü.

Filmin Özeti: Kenan , annesinin yanına, İstanbul'da terk ettiği köşke kızı Ayşe ile döner. Burada Ferit'in karısı Handan'ı görmekten mutlu değildir. İstanbul'da bir özel okula yerleştirilen Ayşe'nin mutluluğu babasının trafik kazası geçirmesi ve babannesinin de ölümüyle büyük bir mutsuzluğa dönüşür. Handan hayatı Ayşe'ye zehir etmekte ve hatta miras meselesinden dolayı onu öldürmeyi bile planlamaktadır. Film,Handan'a karşı yaşam mücadelesi veren küçük Ayşe'nin öğretmeni sayesinde hem kendi hem de babasının hayatını kurtarmasını işler. Ayşe'nin çok sevdiği öğretmeniyle babasının evlenmesiyle de sonunda mutlu aile tablosu tamamlanır.

Mekanlar: Köşk(dış/cephes), köşk-ana giriş/dış, köşk-bahçe, köşk-salon, köşk-merdiven/iç, köşk-yatak odaları, köşk-mutfak, ev-salon, ev-merdiven, kulübe(iç), bina-dış, bina-merdiven, otel-oda, hastahane-oda, okul-dış, okul-merdiven, okul-oda, okul-sınıf, sinema salonu, Yeşilköy hava alanı, sokak, açık-alan, cadde.

Filmin Adı: AŞKA SUSAYANLAR

Filmin Yapım Yılı: 1964

Yönetmen: Feyzi Tuna

Senaryo: Erdoğan Tokatlı(Vincente Mineli'nin "Some Came Running" (1959) isimli filminden)

Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur, Orhan Kapkı

Yapımcı: Kıral Film- Kemal Dirim

Oyuncular: Ekrem Bora, Kenan Pars, Semra Sar, Nur İnsel, Özkan Yılmaz, Filiz Dirim ,Bahri Beyat.

Filmin Konusu: Bir otel odasında tanışan zengin bir genç (Ekrem/Ekrem Bora) ve bir mozayik işçisi (Ahmet/Özkan Yılmaz) iki arkadaşla uğruna dövüştükleri bir genç kızın(Suna/Semra Sar) sevgi dolu dünyalarının öyküsü.

Filmin Özeti: Ekrem askerden döndükten sonra varlıklı ağabeyi ve yengesinin yaşadıkları köşkte kalmak yerine, bir otele yerleşir . Amacı özgür bir yaşam kurabilmektir. Burada Anadolu'dan , olanaklar kenti İstanbul'a gelen mozaik işçisi Ahmet'le tanışır. Ahmet İstanbul'da para kazanıp iyi bir yaşam kurmayı istemektedir. Bu iki arkadaş karşılıklı olarak rastlanırlarla çıkan olanaklar kenti İstanbul'a kendini teslim eden ve mücadele veren Suna'yla tanışıp ona aşık olurlar Film, Ahmet , Ekrem ve Suna'nın beraberlikleri ve Suna'nın ölümüyle gelen ayrılıklarını işler.

Mekanlar: Köşk-dış, köşk-anagiriş/dış, köşk-bahçe, köşk-kış bahçesi, köşk-oda, köşk-salon, köşk-merdiven(iç/dış), köşk-yatak odası, otel-dış, otel-giriş, otel-merdiven(iç), otel-oda, pansiyon-oda,merdiven, işyeri binası-dış/iç- koridor, büro, hastahane(dış), koridor, çay bahçesi, vapur iskelesi, doğa-deniz kenarı, pazar, panayır, park, sokak, Beyoğlu, Taksim meydanı.

Filmin Adı: KIRIK HAYATLAR

Filmin Yapım Yılı: 1965

Yönetmen: Halit Refiğ

Senaryo: Halit Refiğ

Görüntü Yönetmeni: Şevket Kıymaz

Yapımcı: Uğur Film- Memduh Ün

Oyuncular: Belgin Doruk, Cüneyt Arkın, Nebahat Çehre, Önder Somer, Birsen Menekşeli, Hulusi Kentmen, Devlet Devrim, Meral Sayın, Nurlan San, Memduh Ün, Handan Adalı

Filmin Konusu: Ekonomik rahatlığa kavuştuktan sonra eşi (Perihan /Belgin Doruk)ve çocukları Selma ve Ayla ile yeni bir çevreye girip bu arada bir sosyete yosması olan Berna'ya tutulan genç bir doktorun (Ömer/ Cüneyt Arkın) öyküsü.

Filmin Özeti: Perihan ve Ömer'in mutlu bir evlilikleri vardır. Evlilikleri yozlaşmış değerlerden arınmıştır. Ömer mesleğinde başarılı, iyi bir eş ve de babadır. Yeni taşınacakları evi satın almak için çok emek vermiştir. Perihan sadık bir eş ve iyi bir annedir. Film mutluluklarını perçinliyecek ve de süsleyecek yeni evlerine taşınmalarıyla başlar. Ancak çok geçmeden girdikleri yeni çevrenin evliliklerine tehtit oluşturduğunu düşünmeye başlayan Perihan'ın önceleri gösterdiği kıskançlık daha sonraları vereceği evlilik mücadelesine dönüşür. Ömer'in yozlaşmış değerlere ve dolayısıyla Berna'ya yenik düşmesiyle birlikte mutlu evliliklerinin mutsuz bir yuvaya dönüşü işlenir.

Mekanlar: Ev/kahraman(müstakil)-bahçe, ev/kahraman -giriş(iç/dış), ev/kahraman-salon, merdiven, ev/kahraman)-yatak odası, ev/karakterler(müstakil)- salon, giriş(iç/dış), yatak odası, apartman dairesi-salon, merdiven(iç), klink, kulüp, mezarlık, açık alan, deniz kıyı şeridi, Yeşilyurt çarşısı, havaalanı,sokak, cadde.

Filmin Adı: ŞÖFÖRÜN KIZI

Filmin Yapım Yılı: 1965

Yönetmen: Ülkü Erakalın

Senaryo: Bülent Oran (Billy Wilder'in "Sabrina" isimli filminden)

Görüntü Yönetmeni: Turgut Ören

Yapımcı: Birsal Film- Özdemir Birsal

Oyuncular: Ayhan Işık, Belgin Doruk, Ekrem Bora, Nebahat Çehre, Hulusi Kentmen, Bedia Muvahhit, Avni Dilligil, Necdet Tosun, Aliye Rona, Saltu Kaplangı

Filmin Konusu: Zengin bir aile içinde yaşayan şöförle(Osman / Hulusi Kentmen) kızının (Arzu /Belgin Doruk) öyküsü.

Filmin Özeti: Arzu yıllardan beri büyük bir hayranlıkla izlediği, şöför babasının patronu'nun küçük oğlu Ekrem'e aşiktir. En büyük hayallerinden biri Ekrem'in beraber olduğu kız olmaktır. Arzu, patronun büyük oğlu Ayhan sayesinde bu hayalini gerçekleştirme fırsatını yakalar. Ekrem gayesiz bir hayat sürmekte ve çok para harcamaktadır. Ayhan, Ekremi uğrunda ölümü bile göze alabilen, onu sevgisiyle kendine bağlayabilecek Arzu aracılığı ile kazanmak ister. Bunun içinde Arzu Ekrem'in karşısına eğitilmiş, şık bir hanımefendi olarak çıkacaktır. Ancak işler tam planlandığı gibi gitmez. Bu süreç içerisinde Ayhan Arzu'ya aşık olur. Arzu'da Ayhan'a aşık olduğunu keşfedecek ve mutlu son da Ayhan'la beraber olacaktır.

Mekanlar: Köşk(dış/cephe/ön), köşk-giriş(dış), köşk-merdivenler(dış), köşk-bahçe, garaj, köşk-salon, köşk-merdivenler(iç), köşk-çalışma odası, köşk-mutfak, apartman dairesi-salon, ev-salon, merdiven, büro, şirket binası(dış/cephe/ön), şirket çevresi, kumar salonu, kuaför, cadde, havaalanı, kotra gezisi- deniz, meyhane, Bebek parkı.

Filmin Adı: SÜRTÜK

Filmin Yapım Yılı: 1965

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Sadık Şendil (G. B. Shaw'un "Pigmayon"u ile Charles Vidor'un " Love me or Leave me " isimli filminden)

Görüntü Yönetmeni: Cahit Engin

Yapımcı: Arzu Film- Ertem Eğilmez

Oyuncular: Türkan Şoray, Cüneyt Arkın, Ekrem Bora, Melahat İçli, Asım Nipton, Ferah Nur, Afif Yesari, Faik Coşkun

Filmin Konusu: Sokaklarda şarkı söylerken bir gazinocu (Ekrem/ Ekrem Bora) tarafından keşfedilip sınıf atlayan bir şarkıcıyla (Naciye /Türkan Şoray), aşık olduğu piyano hocasının (Cüneyt/CüneytArkın)öyküsü.

Filmin Özeti: Ünlü gazino patronu Ekrem tesadüfeen bir meyhanede rastladığı def çalıp oynanayan Naciye'yi meşhur etmeye karar verir. Naciye Ekrem'in Levent'teki evinde kalacak ve yetişmesi için her türlü dersi alacaktır. Ancak hesaplarda olmayan olur ve Ekrem bu kez sınıf atlattığı şarkıcıya aşık olur. Naciye'nin gönlü ise piyano hocası Cüneyt'dedir. Belli bir süre ilişkiye direnen Cüneyt'de sonunda aşkına yenik düşünce Ekrem'le araları açılır. Ekrem, Naciye ile Cüneyt'e karşı savaş açar. Naciye ile Cüneyt İstanbul'da iş bulamayacaklardır. Ekrem sonunda, Naciye ile Cüneyt'in verdikleri mücadele karşısında aşklarına saygı duyarak onları biraraya getirir.

Mekanlar: Ev-müstakil-giriş(dış), ev/müstakil-bahçe, ev-müstakil-salon, yemek odası, yatak odası, meyhane, saz, gazino, büro, gece kulübü, lokal, çay bahçesi, Boğaz manzaralı restoran, doğa, cadde, sokak, Haydarpaşa tren istasyonu.

Filmin Adı: YARIN ÇOK GEÇ OLACAK

Filmin Yapım Yılı: 1967

Yönetmen: Mehmet Dinler

Senaryo: Osman F. Seden

Görüntü Yönetmeni: Necati İlktaç

Yapımcı: Kemal Film- Osman F. Seden

Oyuncular: Ediz Hun, Selda Alkor, Tanju Gürsu, Tugay Toksöz, Sezer Güvenirgil, Tunç Oral, Sevinç Pekin, Yıldırım Gencer, Devlet Devrim, Sevda Nur, Süleyman Turan, Mümtaz Ener, Engin İnal, Erol Günaydın, Nubar Terziyan, Füsün Erbulak

Filmin Konusu: Genç bir savcıyla (Kemal / Ediz Hun) kardeşi haksız yere itham edilen bir genç kızın(Güner / Selda Alkor)öyküsü .

Filmin Özeti: Yozlaşmış zenginler ve sınıf atlamak için herşeyi göze alan yoksul kızları konu alan filmde, Gülgün tuzağa düşürülen masum genç kızlardan biridir. Üniversite öğrencisi Gülgün'ü, terzi ablası Güner okutmaktadır. Geçmişte kötü bir nişanlılık devresi geçiren Güner, değerlerine bağlı kalmayı bilmiş, namusuyla çalışıp kızkardeşiyle kendisini geçindirmektedir. Ablasının uyarıların rağmen erkek arkadaşı Teoman'ın tuzağına düşen Gülgün'ün intihara teşebbüsü, Güner'i savcı sevgilisi Kemal'le (eski nişanlısı) yeniden buluşturan olay olur. Güner ve Kemal elele verip Gülgün'ü temize çıkarmaya çalışırlar. Sonunda hatasını itiraf eden Teoman'ın, Gülgün'den, Kemal'in de Güner'den geçmişle ilgili af dilemeleriyle, hayatı beraber paylaşmaya koyulurlar.

Mekanlar: Ev/mustakil-salon, merdiven, ev/kenar mahalle-(dış/cephe ön), salon(iç), işyeri binası-merdiven(iç), hastahane-oda, klinik-oda, dükkan, büro, karakol, gazino-bar, banka, hapishane,mahkeme salonu, kenar mahalle-sokak, Beyoğlu-cadde.

Filmin Adı: SABAH YILDIZI

Filmin Yapım Yılı: 1968

Yönetmen: Türker İnanoğlu

Senaryo:Bülent Oran (Muazzez Tahsin Berkant'ın romanından)

Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop

Yapımcı: Erler Film- Türker İnanoğlu

Oyuncular: Ediz Hun, Filiz Akın, Nubar Terziyan, Gülsün Kamu, Feridun Çölgeçen, Renan Fosforoğlu

Filmin Konusu: Ünlü bir bestekarla (Ekrem /Ediz Hun), genç bir kadının (Nevin/FilizAkın) öyküsü.

Filmin Özeti: Nevin İstanbul'dan annesiyle birlikte İzmir'e göç ettikten kısa bir süre sonra annesini kaybeder. Küçük yaşta kimsesiz kalan Nevin'le babasının uzaktan akrabası vasisi Mehmet Amcası ilgilenir. İlkokulu ancak bitirebilir. Genç kızlığa eriştiğinde ise Mehmet Amcası ona imzalatmış olduğu nüfus belgeleri ile Nevin'den habersiz onu İstanbul'lu ünlü bestekar Ekrem Bey'le evlendirir. Ardından da eski İzmir Valisi Beşir Paşanın eşi Şefika Hanım'ın yanına besleme olarak yerleştirir. Mehmet Amcasının ölümü ile ortaya çıkan gerçek, birbirleriyle tanışmadan evlenen Ekrem ve Nevin'i biraraya getirir. Evlilikteki miras meselesinden dolayı Ekrem ve Nevin bir süre beraber yaşamak durumunda kalırlar. Film,taşra kızı Nevin ile ünlü bestekar Ekrem Bey'in birbirleriyle mücadeleleri sürecinde doğan aşkı ele alır.

Mekanlar: Köşk-giriş(dış), köşk-bahçe, köşk-salon, köşk-merdiven, köşk-yatak odası, konak-salon, merdiven, Ev-salon, apartman dairesi-salon, yatak odası, büro, mahkeme salonu, gece kulübü , otel-merdiven(iç), çay bahçesi, Haydarpaşa tren istasyonu, Yeşilköy hava alanı, Sultan Ahmet meydanı, sokak, cadde, doğa, deniz kenarı.

Filmin Adı: SENİNLE ÖLMEK İSTİYORUM

Filmin Yapım Yılı: 1968

Yönetmen: Lütfi Ö. Akad

Senaryo: Safa Önal

Görüntü Yönetmeni: Gani Turnalı

Yapımcı: Şeref Film- Şeref Gür

Oyuncular: Türkan Şoray, İzzet Günay, Cahit Irgat, Aydın Tezel, Muammer Gözalan, Meltem Mete, İlhan Hemşeri, Gülgün Erdem, Haydar Karaer, Melek Görgün.

Filmin Konusu: Mutluluğu yuvasında ve de kocasının dejenere çevresinde bulamayan, bu nedenle de kendini alkole veren Selma(Türkan Şoray) ile mimar Nihat'ın(İzzet Günay) aşk ve macera öyküsü.

Filmin Özeti: Selma evliliğinden ümidini kesmiş, kendini alkolle avutan güzel bir genç kadındır. Anlaşamadığı varlıklı kocası ve çok sevdiği oğlu ile birlikte gösterişli bir evde yaşamakta olan Selma partilerde kocasının yanında boy göstermekten ibaret olan beraberliklerinde tutsak bir yaşam sürdürmektedir. Oğluyla mürebbiyeden arta kalan zamanda görüşebilen Selma'nın hayatı, tadilat yapmak üzere evlerinde çalışmaya başlayan mimar Nihat'ın gelmesiyle değişir. Nihat'a aşık olan Selma, terk ettiği evine, kocasının Nihat'ı öldürme tehtitleri üzerine geri döner. Bu durumun Nihat'ı ölümden better ettiğini anlayan Selma dayanayıp evi yeniden terk eder. Bu olayın ardından Selma ve Nihat'ın peşine düşen kocanın beklenmedik ölümüyle gelen son, iki sevgilinin mutlak beraberliklerinin başlangıcı olur.

Mekanlar: Köşk-dış/bahçe, köşk-teras, köşk-iç/dış ara mekan, köşk-giriş-salon, köşk-merdiven(iç), köşk-yatak odası, köşk-koridor, ev/kenar mahalle-salon, işyeri-merdiven, büro, sağlık evi-merdiven, koridor, hastahane-oda, karakol, bar, birahane, lunapark, mezarlık, kenar mahalle-sokak, cadde.

Filmin Adı: KINALI YAPINCAK

Filmin Yapım Yılı: 1969

Yönetmen: Orhan Aksoy

Senaryo: Bülent Oran

Görüntü Yönetmeni: Kriyon İlyadis

Yapımcı: Akün Film- İrfan Ünal

Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Engin Çağlar, Sevgi Can, Aliye Rona, Avni Dilligil, Hulusi Kentmen, Muammer Gözalan, Osman Alyanak, Mualla Sürer

Filmin Konusu: Annesiyle babasını bir yangın sonucu yitiren köylü kızını (Kınalı Yapıncak/ Hülya Koçyiğit) teyze(/Aliye Rona) evindeki öyküsü.

Filmin Özeti: Anne ve babasını kaybeden köylü kızı 'Kınalı Yapıncak' İstanbul'daki teyzesinine sığınır. Ancak teyzesinin yanında bir besleme gibi çalışacak ve bahçıvanla birlikte kalacaktır. Kınalı Yapıncak evin Küçük Beyi tarafından tecavüze uğradıktan sonra oradan ayrılmak zorunda kalır. Bahçıvanla birlikte bakımına yardımcı olacakları Hulusi Bey'in yanına taşınırlar. Hulusi Bey'in ölümü sonucu kalan mirasla Kınalı Yapıncak 'Leyla Hanım' olarak teyzesinin evini satın alıp ,kovulduğu eve, evin hanımı olarak geri döner. Çocuğunun babası olan evin eski Küçük Bey'inin gerçek duygularını ortaya çıkaran Kınalı Yapıncak(Leyla Hanım) mutluluğu sonunda yakalamayı başarır.

Mekanlar: Ev-müstakil(1) bahçe, ev(1)giriş(iç,dış) ev(1)-salon, merdiven, ev(1)-yatak odası, gecekondü(iç), ev-müstakil(2)-bahçe, ev(2)-yatak odası, ev(2)-merdiven, bahçıvan kulübesi, hastahane-oda, fabrika binası(dış), büro(fabrika), lokanta , Haydarpaşa tren istasyonu, Yeşilköy hava alanı, çiftlik, doğa.

Filmin Adı: AĞLAYAN MELEK

Filmin Yapım Yılı: 1970

Yönetmen: Safa Önal

Senaryo: Safa Önal

Görüntü Yönetmeni: Nejat Okçugil

Yapımcı: Er Film- Berker İnanoğlu

Oyuncular: Türkan Şoray, Tanju Gürsu, Ekrem Bora, Oya Peri, Aynur Aydan, Yılmaz Gruda, Hüseyin Baradan, Mümtaz Ener, Nubar Terziyan, Renan Fosforoğlu, Ali Ekdal, Faik Coşkun

Filmin Konusu: Zengin bir iş adamıyla(Vedat/ Ekrem Bora), gözlerini açtırttığı kör bir kızın(Sabahat / Türkan Şoray) öyküsü.

Filmin Özeti: Sabahat babası ve beraber büyüdüğü Şevket abisiyle birlikte Ada'da yaşamaktadır. Ada'dan yıllar önce ayrılıp İstanbul'da Ada halkının yakıştırmadığı bir hayat kuran Tasula'nın Adaya gelişiyle Sabahat , İstanbul'lu Vedat Bey'le tanışır. Gözlerinin açılma ihtimali üzerinde duran Sabahat'ın hayatı bundan sonra değişir. Görmeye başlayan Sabahat bir süre bunun mutluluğunu tadamaz. Vedat ve Sabahat'ın aşkı , Sabahat'ı seven ancak ona bir türlü açılmayan Şevket ve Vedat'ın eski sevgilisi tarafından engellenmeye çalışılsa da mutlu sona engel olunamaz.

Mekanlar: Ev(1)-salon, ev(1) giriş-(iç),yatak odası, ev-müstakil(2)-giriş(dış), ev(2) - bahçe, ev(2)-salon, merdiven, ev(2)-yatak odası, ev(3)-salon, apartman dairesi-salon, otel-giriş(dış), kahvehane, restoran, kulüp, nezarethane, hastahane ameliyathane, hastahane- koridor,oda, hastahane-bahçe, meyhane, büro(karakol), terzi, çay bahçesi-manzaralı, Ada vapur iskelesi, İstanbul vapur iskelesi, doğa, deniz, deniz kıyısı, sokak, cadde.

Filmin Adı: AŞKTAN DA ÜSTÜN

Filmin Yapım Yılı: 1970

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Safa Önal

Görüntü Yönetmeni: Nejat Okçugil

Yapımcı: Er Film- Berker İnanoğlu

Oyuncular: Zeki Müren, Filiz Akın, Salih Güney, Lale Belkız, Sami Hazinses, Meltem Mete, Hüseyin Baradan, Seyfi Havaeri, Muammer Gözalan

Filmin Konusu: Bir trafik kazası sonucu hafızasını yitiren bir kadınla (Oya/ Filiz Akın), aşk uğruna birbirleriyle çatışan iki erkeğin (Zeki Müren/ Zeki Müren, Turgut/ Salih Güney) öyküsü.

Filmin Özeti: Oya varlıklı bir ailenin kızıdır. Üvey annesinin kıskançlığı sonucu babasıyla arası bozulan Oya evi terk etmek zorunda kalır. Evlenmeyi planladığı çocuğunun babası (Turgut) ile üvey annesinin ilişkisi olduğunu öğrenmesiyle birlikte trafik kazası geçiren Oya hafızasını yitirir. Oya'ya, onu içten içe seven ses sanatçısı Zeki Müren sahip çıkar ve bir süre sonra da evlenirler. Turgut'un zaman zaman ortaya çıkmasıyla yaşanan sorunlardan en büyüğü Turgut'un oğlunu Oya'dan kaçırması olur. Turgut'un peşini bırakmayan Oya, Turgut'u vurur ve son nefesini Zeki Müren'in kollarında verir.

Mekanlar: Ev-müstakil(1)-giriş(dış)/merdivenler, ev(1) bahçe, ev(1)-salon, merdivenler, ev(1) yatak odası, ev-müstakil(2) giriş(iç,dış), ev(2) salon, merdivenler, ev(2) yatak odası, ev-müstakil(3) giriş(dış,iç), ev(3)bahçe, ev(3)giriş(dış, iç), ev(3) merdivenler, ev(3)yatak odası, hastahane-oda, klinik, restoran, çay bahçesi-manzaralı, gazino, pavyon,sokak.

Filmin Adı: BABA

Filmin Yapım Yılı: 1971
Yönetmen: Yılmaz Güney
Senaryo: Yılmaz Güney
Görüntü Yönetmeni: Gani Turnalı
Yapımcı: Akün Film- İrfan Ünal

Oyuncular: Yılmaz Güney, Müşerref Tezcan, Yıldırım Önal, Kuzey Vargın, Ender Doruk, Mehmet Büyükgüngör, Tuncer Necmioğlu, Aytaç Arkan, Feridun Çölgeçen, Yeşim Tan

Filmin Konusu: Ekonomik nedenlerle bir cinayeti üzerine alıp, hapisten çıktıktan sonra kızına bir randevuevinde, oğlunu kumarhanede bulan fakir bir sandalcının(Cemil/ Yılmaz Güney)dramı.

Filmin Özeti: Cemil umutlarını Almanya'da çalışmaya bağlamış yaşlı annesi, eşi ve üç çocuğuna bakabilmek için çırpınan yoksul bir sandalcıdır. Almanya'da çalışma olanağının suya düştüğü bir anda patronu'nun oğlunun işlediği cinayeti üstlenmesinin karşılığında ailesine yapılacak parasal yardım çaresizliğinde olası bir yön olarak karşısına çıkar. Cemil, hapisane yılları boyunca, yaşlı annesi, çocukları ve eşi için beklentilerinde hayal kırıklığına uğrar. Hapishane çıkışında bulduğu oğlu ,can düşmanının sağ kolu, kızı da bir hayat kadını olmuştur. Hazin son, oğlunun babasını(Cemil) vurmasıyla noktalanır.

Mekanlar: Yalı-bahçe, yalı-bodrum katı, yalı-merdiven(iç/dış), yalı-banyo, ev(1)-salon, mutfak, yatak odası, ev(2)-salon, merdiven, klinik-muaynehane, okul-sınıf, hapishane- dış(cephes), hapishane-koğuş, koridor, randevuevi-salon,merdiven, gece kulübü(iç/dış), bar, kumar salonu, cami, mahalle-meydan, Boğaz,doğa-deniz kıyı şeridi.

Filmin Adı: HERŞEYİM SENSİN

Filmin Yapım Yılı: 1971

Yönetmen: Nuri Ergün

Senaryo: Safa Önal

Görüntü Yönetmeni: Nedim Akanlar

Yapımcı: Er Film- Berker İnanoğlu

Oyuncular: Ayhan Işık, Arzu Okay, Cavidan Dora, Kuzey Vargın, Atıf Kaptan, Kayhan Yıldızoğlu, Feridun Çölgeçen, Asım Nipton, Muammer Gözalan

Filmin Konusu: Hapisten çıktıktan sonra öç almak istediği eski patronunun kızına (Gülseren/ Arzu Okay) aşık olan Ahmet'in(Ayhan Işık) öyküsü.

Filmin Özeti: Ahmet, yanında çalıştığı patronunun yasa dışı yollarla kazanç sağladığının farkına varmasından sonra iş yerinden ayrılmak ister. Ahmet'i yanlarında kalmaya ikna edemeyen patronu ve ortağı çözümü onu tuzağa düşürerek hapse attırmakta bulurlar. Hapisten çıktıktan sonra patronundan öç almak için kolları sıvayan Ahmet planladıklarını gerçekleştirmeye başlar. Patronun kızı Gülseren'le evlenmesi de bu işin bir parçasıdır. Ancak Gülseren'e aşık olması planlarında değişiklik yapmasına neden olacaktır.

Mekanlar: Yalı-giriş(dış), yalı-bahçe, yalı-deniz kıyısı, yalı-salon, yalı-yatak odası, ev- giriş(iç),salon,merdiven, yatak odası, kenar mahalle-ev(dış), mahkeme salonu, hapishane-koğuş, hapishane-parmaklıklar, hapishane-avlu, tahliye binası,(cephe), otel-resepsiyon, bar, şirket binası, büro(şirket), büro(banka), büro(karakol), hastahane-oda, hastahane-bahçe, spor kulübü- tenis kortları, ,Yeşilköy havaalanı, çay bahçesi-manzaralı, Sirkeci, Galata Köprüsü, Boğaz kıyı şeridi, kayık gezintisi, Çamlıca Tepesi, kenar mahalle-sokak, açık alan, cadde.

Filmin Adı: MAKBER

Filmin Yapım Yılı: 1971

Yönetmen: Metin Erksan

Senaryo: Abdullah Edip

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Yapımcı: Saner Film- Hulki Saner

Oyuncular: Emel Sayın, Engin Çağlar, Ferit Şevki, Reha Yurdakul, Ekrem Gökkaya
Sabahat Işık

Filmin Konusu: Bir derginin düzenlediği ses yarışmasında birinci seçildikten sonra elenen bir kızla (Leyla / Emel Sayın) onu şöhret yapmak isteyen bir gazetecinin(Hasan /Engin Çağlar) aşk öyküsü.

Filmin Özeti: Sanat eleştirmeni Hasan'ın, bir derginin düzenlediği ses yarışmasında haksızlığa uğrayarak elenen Leyla'yla olan arkadaşlığı bir aşka dönüşür. İlişkilerine karşı çıkan başarılı bir polis olan ağbeyi Osman, Leyla'nın ona laik olmadığını kanıtlamaya çalışacak ve başarılı olacaktır. Ancak çok geçmeden yanıldığını farkedenden Osman kendisinin de gönül verdiği Leyla ile kardeşi Hasan'ı tekrar biraraya getirecektir.

Mekanlar: Ev/müstakil-salon, yatak odası, ev(2)- giriş(iç),salon, dağ evi-salon, gazino-sahne ,soyunma odası, pavyon, bar, büro(gazino), büro(komser/polis), büro(yazar), hastahane-oda, gece kulübü(iç), meyhane, deniz, yol, sokak, cadde.

Filmin Adı: ÜÇ ARKADAŞ

Filmin Yapım Yılı: 1971

Yönetmen: Memduh Ün

Senaryo: Memduh Ün

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Yapımcı: Uğur Film- Memduh Ün

Oyuncular:Hülya Koçyiğit, Kadir İnanır, Müşfik Kenter, Halit Akçatepe, Tufan Giray,Mürvvet Sim

Filmin Konusu: Parklarda çengelli iğne satarken ünlü bir şarkıcı olan fakir ve kör bir kızla (Gül / Hülya Koçyiğit), ona en kötü günlerinde yardımcı olan arkadaşın(Murat/Kadir İnanır, Mösyö Artin/Müşfik Kenter, Mıstık/Halit Akçatepe) öyküsü.

Filmin Özeti: Murat, Mösyö Artin ve Mıstık, kendileri gibi yoksul, kimsesiz ve kör bir kız olan Gül'e sahip çıkarlar ve onu yaşadıkları eski köşke getirirler. Gül'ün iyimser tahminlerinin kamçılacağı, bir anda gelişen bir yalanla, kendilerini Gül'e varlıklı üç arkadaş olarak tanıtmalarının yanında onun gözlerini açtacakları sözünü de verirler. Bir süre sonra tüm çabalar, Gül'ün ameliyatı için yoğunlaşır. Buna karşılık Gül gözleri açıldığında arkadaşlarını yanında göremez. Film olanlara bir anlam veremeyen ve daha sonra da ünlü bir şarkıcı olan Gül'ün kötü gün arkadaşlarını arama çabasının olumlu neticelenmesiyle son bulur.

Mekanlar: Köşk-dış(cephe), köşk-giriş/merdiven(dış), köşk-bahçe, köşk-salon,merdiven, köşk-yatak odası, ev-kenar mahall(dış),ev-müstakil(1)-giriş(dış), ev(1)bahçe, ev(1)salon, ev-müstakil(2)salon, kahvehane, hastahane-ameliyat odası, hastahane-oda, hastahane-bahçe, hapishane-koğuş, hapishane-parmaklık, meyhane,gazino, açık alan-meydan, Galata köprüsü, doğa-Boğaz kıyı şeridi, park, açık hava gazinosu, kenar mahalle-sokak, cadde.

Filmin Adı: ZEHRA

Filmin Yapım Yılı: 1972
Yönetmen: Yücel Çakmaklı
Senaryo: Bülent Oran
Görüntü Yönetmeni: Necati İlktaç
Yapımcı: Elif Film- Atilla Gökbörü

Oyuncular:Hülya Koçyiğit, Ediz Hun, Yalçın Gülhan, Suzan Avcı, Hulusi Kentmen, Atıf Kaptan, Nilgün Özhan, Feridun Çölgeçen

Filmin Konusu: Büyük kentteki zengin ve sahte yaşantıdan kaçıp, köyüne gelen bir genç kızın(Zehra /Hülya Koçyiğit) öyküsü.

Filmin Özeti: Varlıklı bir ailenin kızı olan Zehra babasının geleneklere bağlı kalmaktaki ısrasına kulak vermeden umursuzca bir hayat sürdürmektedir. Ancak bu durum Zehra'nın, babasının köyüne bir süre kalmak için gittiği zaman değişir. Zehra İstanbul'a döndüğünde kendi hayatını beyenmez ve artık sahte bulduğu yaşantısından kendini arındırmaya çalışır. Köyde aşık olduğu müzisyen Murat'la evlenirler ancak İstanbul'a yerleşirler. İstanbul'da yaşadıkları süre içinde gözlerini kaybeden Murat köye döner. Zehra kocasını yalnız bırakmayıp köye dönecek, doğan çocuklarıyla birlikte evliliğini köyde sürdürmek isteyecektir.

Mekanlar: Ev/müstakil-bahçe, ev/müstakil-salon,merdiven, çiftlik evi- dış(cephe), arazi, çiftlik evi-salon, merdiven, yatak odası, kulübe-dış, salon, ev-salon, merdiven, yatak odası, araba galerisi, at kulübü, konser salonu, tren istasyonu, köy çevresi-doğa, dağ yolları, göl, nehir, deniz kıyısı, park, cadde.

Filmin Adı: BİR DEMET MENEKŞE

Filmin Yapım Yılı: 1973
Yönetmen: Zeki Ökten
Senaryo: Selim İleri
Görüntü Yönetmeni: Ali Yaver
Yapımcı: Er Film- Berker İnanoğlu

Oyuncular: Kartal Tibet, Hale Soygazi, Lale Belkız, Yeşim Tan, Reha Kral, Mualla Sürer, Muazzez Kurtoğlu, Nubar Terziyan

Filmin Konusu: Mutsuz bir fabrikatörle (Kenan / Kartal Tibet), bir terzihanede çalışan bir genç kızın (Nesrin / Hale Soygazi) aşk öyküsü.

Filmin Özeti: Nesrin evlilikle ilgili hayalleri yıkılmış bir genç kızdır. Yoksul bir çevrede, daha önce hiç evlenmemiş teyzesi ve yatalak annesiyle birlikte yaşamakta ve bir terziye çalışarak ailesinin geçimini sağlamaktadır. Almanya'ya gidip para kazanmayı planlayan Nesrin, yol parası için annesinin yüzüğünü satmaya gittiği kuyumcu dükkanında fabrikatör Kenan'la karşılaşır. Evli olduğundan habersiz Kenan'la ilişkiye giren Nesrin'in hayatla ilgili umutları bir süre yeşerir. Kenan'ın mutsuz evliliğine son vermek üzere olduğu bir dönemde gerçekleri öğrenen Nesrin, yeniden yıkılsa da bu evliliğin resmen bitme sürecinde olmasına güvenmekten başka çaresi kalmayacaktır.

Mekanlar: Ev/müstakil-salon, merdiven, yatak odası, ev/kenar mahalle- giriş(iç/dış), salon, merdiven, yatak odası, kafe, terzi dükkanı(iç/dış), büro(fabrika), kuaför salonu, kumar salonu, gece kulübü, cami avlusu, nişantaşı-çarşı, açık kamusal alan-meydan, çay-bahçesi, doğa, deniz manzaralı tepe, yol, cadde, kenar mahalle-sokak.

Filmin Adı: KÜÇÜK BEY

Filmin Yapım Yılı: 1975

Yönetmen: Hulki Saner

Senaryo: Esen Püsküllü

Görüntü Yönetmeni: Rafet Şiriner

Yapımcı: Saner Film- Hulki Saner

Oyuncular: Ahmet Özhan, Hale Soygazi, Atıf Kaptan, Mürvet Sim, Tevhit Bilge, Baykal Kent.

Filmin Konusu: Zengin bir kızla (Hülya/ Hale Soygazi), çapkın bir gencin (Ahmet/Ahmet Özhan) evlenme öyküsü.

Filmin Özeti: Ahmet kimyager olmasına karşın gönlü şarkıcılıkta olan, gazinoda babasından gizli sahneye çıkan çapkın bir gençtir. Babası Ahmet'den tanıdıkları bir ailenin zengin kızı olan Hülya ile evlenmesi istenmektedir. Bunun nedeni ise mali işlerinin kötü gitmesidir. Aslında Ahmet, Hülya'nın kim olduğunu bilmeden ona aşık olmuş ve bundan dolayı da babasının üzerinde durduğu evliliğe karşı çıkmaktadır. Film önce Hülya ve arkadaşları, sonra da iki ailenin oynadığı oyunun sayesinde bilmeden istediği evliliğe direnen Ahmet'in sonunda Hülya ile evlenişini işler.

Mekanlar: Ev(1)-giriş(iç), ev-salon, merdiven, ev-müstakil(2)-dış(cephe), ev(2)salon, merdiven, balkon, yatak odası, okul-sınıf, büro, fabrika(iç), gazino-sahne, bar, pastahane, nikah salonu, kotra gezisi, deniz-Boğaz, manzaralı tepe.

SONUÇ

Kitle iletişim araçlarının sınırları ve aştıkları sınırlarla toplumsal ve fiziksel çevremiz, zaman ve mekanın karşılıklı etkileşimi ile tanımlanmakta, biçimlenmekte ve yansıtılmaktadır. Mekan kavramı çeşitli disiplinlerde farklı tanımlar bulmakla birlikte zamandan ayrılmaz bütünlüğü ve eklemelenmesi ile karşımıza çıkmaktadır.

Toplumsal oluşumların biçimlendirdiği sinema, disiplinler arası görsel-işitsel bir ortamdır. Mekan kullanımı ve üretimiyle kendine özgü bir anlatım oluşturan sinema bir 'anlatı mekanı' dır. Mekansal sanatlardan biri olarak da nitelendirebileceğimiz, mekan kullanımı, üretimi ve gösterme biçimleriyle toplumsal dinamikleri bünyesinde yeniden düzenleyen ve kurgulayan sinema, kültürel, ekonomik, tarihsel, sosyolojik, politik, ideolojik ve teknolojik çözümlerinin çıkartılabileceği disiplinlerarası bir ortam olma özelliğini taşır. Bu nedenle de öykülerin anlatığı 'yer'ler ve 'yer'lerin anlattığı öyküler vardır.

Filmleri, olay örgüsü, karakter, çevre-mekan ilişkileri, diyaloglar, ana ve yan tema açılarından çözümleyebilmekteyiz.¹ Bir filmi ötekisinden ayıran özellikler ise kişi, zaman ve mekandır. Sinemanın anlatsal araçlarıyla kurgu ve sunum anlatı mekanı için belirleyicidir. Görüntü aktarımıyla uğraşan sinema için görsel çevre dinamikleri anlatı mekanı yapılandırmasında filmin vazgeçilmez gücü ve ayırdedici öğelerini oluşturmaktadır. Sinemada mekan; genelde sinemanın kurmaca dünyasında yaratılan mekan, özelde ise mekanın görsel etkileşim unsuru olarak bir anlatı çerçevesinde kullanımı bakımından değerlendirilebilir.

Ekonomik nedenlerle doğaya ve fiziksel çevreye bağımlı kalmış olan Türk sinemasında, olayların geçtiği yer ve zaman 'gerçek' mekan aracılığıyla aktarılır. Türk melodram sinemasının mekan üzerinden çözümlenmesi ve de buna bağlı olarak sinemanın biçimlenişi arasındaki ilişkinin sorgulanmasını amaçlayan araştırmada bu amacı gerçekleştirmek üzere, yıllık yerli film üretiminin en fazla olduğu ve

¹ Gülseren Güçhan, a.g.y., s.14-18

melodramın popüler sinema türü olarak kendini gösterdiği,1960-1975 yılları arasında çekilmiş filmler, mekan kullanım özellikleri açısından ele alınmıştır. 20 farklı yönetmenin filmleri, mekan ve mekana dayalı ilişki kurma biçimleri yönünden değerlendirilmiş , genel mekan kullanımına göre “Mekansal Özellikleriyle Filmler” ,mekanın göstergesel niteliklerine göre ise“ Filmlerde Mekanlar: Ulusal Platolar” başlıkları altında toplanarak sunulmuştur. Araştırmamızda incelenen melodramlarda mekan kullanımıyla ilgili genel değerlendirme ve mekana yaklaşım aşağıdaki gibidir.

MEKANSAL ÖZELLİKLERİYLE FİMLER

Bir Yaz Yağmuru (1961) belli başlı mekanların ,sabit kamera konumu ve açısı ile başka zaman dilimi içerisinde kullanması ile öne çıkar. Köşk ve gemi çevresi dışında kalan, büro, hastahane, kulüp, Beyoğlu’nda yemek yenen yer, boğaz manzaralı kıyı şeridi, gibi mekanlar ise simgesel kullanımları ile dikkat çeker.

Bülbül Yuvası (1961) konut atmosferlerinde geçen bir film olma özelliğini taşır. Nerime’nin yaşadığı varlıklı konutun çeşitli mekanlarının aktarıldığı filmde bahçe öne çıkan mekanlar arasındadır. Bahçe ‘ Bülbül Yuvası’ ve ender olarak aktarılan konut dışı görüntülerde geçiş mekanı olarak sıklıkla kullanımıyla dikkat çeker.

Ayşecik Yavru Melek(1962) merdivenler etrafında geçen bir film olarak nitelendirilebilir. Filmin genelinde olaylar merdivenlerde gelişir. Filmdeki olay örgüsünü merdivenli sahneler üzerinden çözümleyebiliriz.

Aşka Susayanlar(1964)’da yolculuk mekanları diğer mekan kullanımlarına kıyasla öne çıkar. Filmde özellikle kapı ağız geçişlerine yer verilir. Deniz, çay bahçesi, park, meydan, cadde,sokak kullanılan açık kamusal mekanlar arasındadır. Taksim ve Beyoğlu görüntülerde zamanı çağrıştırır.

Kırık Hayatlar(1965)'da öykü, Ömer ve Perihan'ın taşınacakları evi görmeleriyle başlar. Boş olan eve taşınan eşyalar adeta Türk melodram sinemasının evini kurgulayan/dolduran eşyaları simgeler. Bahçe-ev geçiş mekanı Ömer, postacı ve Perihan'ın anne ve babası tarafından kullanılması tekrarlan bir mekan kullanımına işaret etmekle birlikte mekan çözümlemesinin kullanıcıya veya karaktere veya cinsiyete göre ayrı ayrı incelenebileceği yönünde ipucu verir. **Kırık Hayatlar**'ın bir diğer özelliği ise Türk sinemasında kalıplaşan 'gerçek' mekan kullanımına işaret etmesidir. Yürüttüğümüz inceleme sonucu buradaki salonun, dönemin sinemacıları için popüler olduğu gözlemlenmektedir. Aynı salon **Zehra** ve **Küçük Bey** filmlerinde kullanıldığı göze çarpar.

Şöförün Kızı(1965) ve **Sabah Yıldızı**'nda dantel motifli ahşap merdiven tanıdık gelir. Her iki film, görsel aktarımında aynı merdivene yer verir. Merdivenler yoksul evin merdiveni olarak yansır. Ayrıca havaalanı terminal binasının önünden başlayan ve Boğazdan geçen araba yolculuğu her iki filmin olay örgüsünde yer alır. Aradaki fark oyuncular ve arabadır. Burada kurgu hızı ve çekim ölçülerinin sonucu yapım yılları arasında(1965-68) görsel çevreye ait olası değişimler aktarılmaz.. Başka bir deyişle yolculuk sırasında çevre mekanlar seçici bir şekilde görüntülenmez.

Sürtük (1965)'mekansız görüntüleme'nin en fazla rastlandığı filmidir. Gazino atmosferi ağırlıklı filmin genelinde olaylar mekan içinde değil mekanlar olay içinde geçer. Olaylar kişilerin etrafında gelişir. Mekanlar fon olmaktan ileriye gitmez.

Yarın Çok Geç Olacak (1967)'da belli başlı eşyalar büro, hastane, klinik, karakol gibi öykünün ev dışında geçen yerlerinin düzenlenmesinde kullanılır. Aynı mekanın aynı eşyalarla fakat farklı düzenlemelerle tekrar tekrar kullanılması filmin öne çıkan özelliği olur. Film kenar mahalle görüntüleriyle birlikte cadde ve sokak görüntülerini aktarması bakımından zamanı yansıtır.

Sabah Yıldızı (1968) araştırmamız için belirlediğimiz mekan kullanımı biçimlerini üzerinde toplamasıyla dönemi temsili eden bir film olma özelliğini taşır.

Seninle Ölmek İstiyorum(1968)'da , **Kırk Hayatlar** (1965)'da olduğu gibi öykünün temel yaşama alanı olan köşkün çeşitli yerleri farklı biçimlerde görüntülenerek aktarılır. Giovanni Scognamallo göre de **Seninle Ölmek İstiyorum**'da 'çevrenin incelemesini bir noktaya kadar başarılı'dır.² Uzun süre çeşitli fiziksel mekan deneyimlenişine fırsat veren film inceleme genelinde ayrıcalıklı mekan kullanımına örnek oluşturur.

Kınalı Yapıncak(1969)'da konut atmosferi egemendir. Salon olayların geçtiği merkez mekandır. Tekrarlanan salon görüntülerinde sabit kamera konumlandırması belirgin özellik olur.

Ağlayan Melek (1970)'de Ada ve İstanbul arasında geçen öyküde mekan kullanımı fon olmaktan öteye geçemez. Mekansız görüntülemenin öne çıktığı, mekan tanımlarına özen gösterilmeyen filmin kurgusunda, görüntülenen mekanların tanımlarındaki yetersizlikten dolayı mekansal devamsızlık dikkat çeker.

Aştan da Üstün (1970) kapı ve kapı ağızlarının sık sık görüntülenmesiyle öne çıkar. Kapılar açılır, kapanır; giriş çıkışlar yapılır. Özellikle Oya'nın evinde geçen sahnelerde kapılar arasından sızan öteki mekanlar dikkat çekicidir.

Baba (1970) iç ve dış mekanlar arasında sinema diline özgü geçiş mekanları yaratması yanında geçişleri vurgulaması ile dikkat çeker. İç mekanların dıştan, dış mekanların içten aktarılması gözedilerek gerçekleştirilen mekanlararası yolculuk, sinemaya özgü inşa edilmiş (kurgulanmış) geçiş mekanına örnek oluşturur. Çerçevelemede gösterilen özenin yanısıra filmin sonlarına doğru mekan kullanımındaki yüzeysel yaklaşım ise gözden kaçmaz. Giovanni Scognamillo'ya göre **Baba** 'olgunlaşmakta olan bir sinema adamının ayrıntıya, yaşamın ve çevrenin önemsiz görünene

² Scognamillo, a.g.y., s:231

alışılmış kırıntılara verdiği önemi³ belirtmektedir. **Baba** ayrıca **Aşktan da Üstün** filmiyle ortak mekan parçalarını (aynalı koridor, yeşil halılı merdiven) kullanır.

Herşeyim Sensin (1971) büro ortamlarıyla ve ev atmosferleri arasında geçen bir filmidir. İç ve dış mekan çekimlerinin eşit ağırlıkta kullanılmasına karşın geçiş mekanlarının azlığı dikkat çekicidir. Kendi içinde tekrarlanan sahnelerin yanında **Aşktan da Üstün**'deki aynalı koridorla **Üç Arkadaş**'taki hastahane bahçesini kullanır.

Makber (1971)'de mekan tanımları oldukça zayıftır. Mekanların kimlikleri belirsiz, daha doğrusu karmaşıktır. Diyalogların bile mekan tanımlamasında kullanılmadığı bu filmde, mekansız görüntüleme ağırlıktadır. Sık sık kullanılan zoomlar ve mekanın bir fon olarak işlev görmesi dikkat çekicidir.

Üç Arkadaş (1971) dış çekimlerin ve kamusal alanların çoğunlukla kullanıldığı bir filmidir. Çevrenin fon olarak görüntüye girdiği çekimlerde oyuncular öne plandadır. Bunun yanısıra sokaklarla buluştuğumuzu vurgulamakta yarar vardır. Gül'ün gözleri açıldıktan sonra yaşadığı evin salonu, **Baba**'da patronun evinin salonu ile aynıdır. Merdivenleri ele verdiği diğer tanıdık mekan ise **Aşktan da Üstün**'de Zeki'nin evinin salonuyla aynı olan Osman'ın evinin salonudur.

Zehra (1972) kent ve yozlaşmayı kentin dışından işler. Kent dışı çekimlerin ağırlığı diyaloglar aracılığı ile dengelenir. Göreceli olarak kent görüntüleri azdır ancak diyaloglar aracılığı ile görselleştiriliren öykünün kentte geçtiğini söyleyebiliriz. Bu film incelenen diğer filmler arasından görsel olarak en az kent görüntüleri içermesine rağmen yapmış olduğumuz sınıflandırmaya malzeme oluşturmuşturması açısından önemli bir yer tutmaktadır. Salon görüntülerinden çıkartabildiğimiz kadarıyla **Zehra** ve **Kırık Hayatlar (1965)** bir evin aynı salonunu kullanırlar. **Kırık Hayatlar (1965)**'in siyah-beyaz çekimi ile **Zehra**'daki renkli çekimi arasındaki farkta görsel örtüşümü yakalatan salondaki merdivendir.

³ Scognamillo, a.g.y.,s:373

Zehra(’daki ev ile ilgili bilgilerimiz sınırlıdır. Evin salonla ilişkili diğer yaşama mekanlarına ait görüntülerine yer verilmez. Bu sınırlı mekan kullanımı salon görüntüleri için de geçerlidir. **Kırık Hayatlar** (1965)’daki mekanlararası geçirgenliğin aktarıldığı açık biçime karşılık **Zehra** (1972)’ da kapalı bir biçim hakimdir. Burada salon başka hiçbir mekanla ilişki kurmaz. **Kırık Hayatlar**’(1965)da merdiven başındaki kapı ağzı, giriş ve çıkışlar için sık sık kullanılırken **Zehra**’da kapı kapalıdır ve duvarın bir parçası olmaktan öteye geçmez.

Bir Demet Menekşe (1973)’de dış mekanların geçiş mekanları olarak yoğun kullanımı dikkat çekicidir. Bunun yanında mekansız görüntüleme ile mekanın fon olarak kullanılması gözden kaçmaz. Filmdeki belirgin bir diğer özellik ise olayların geçtiği mekanlara sürekli girilir ve çıkılmasıdır.

Küçük Bey (1975)’de, Hülya’nın evinde **Kırık Hayatlar**(1965)’daki salon kullanılır. Burada giriş ve çıkışlar için merdiven yanındaki kapı kullanılır. Ancak salon ile diğer mekanlar arasındaki ilişki vurgulanmaz. Hatta burada salon evin tek görüntülenen mekanıdır. Yaptığımız incelemede dönem sonunu vurgulaması açısından önemli olan bu filmde iç mekan çekimleri çoğunluktadır. Film, kahramanların ev atmosferleri etrafında , tekrarlanan ve de kapalı bir biçimin egemen olduğu salon görüntüleri arasında geçer. Salonlara giriş ve çıkışların sabit kamera pozisyonlarıyla birleştirilmesi, tiyatoya özgü sunum izleniminin hala belirgin olması dikkat çekicidir. Bunun yanında filmin durağan yapısını özensiz mekan kullanımı ile yolculuk ve geçiş mekanlarının gözardı edilmesine yormaktayız. Filmin yönetmeni hakkında genel görüşünü bildiren Giovanni Scognamillo’ya göre film ve dolayısıyla yönetmen ‘durağan anlatımı ve yerinden kıpırdamayan alıcısı’⁴yla öne çıkmaktadır 1975 yapımı film sinemaya özgü anlatım açısından düşündürücüdür.

Sinemada konular ikinci derecede önemli olmakla birlikte sınırlıdır. Yenilikler kişi, zaman ve mekan boyutunda gerçekleşmekte ve konuların

⁴ Scognamillo,a.g.y., s .328

yönlendirilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda farklı yönetmenlerin mekan kullanımına yönelik yaklaşımlarının farklılık göstermesi doğaldır. Bu aynı zamanda mekan kullanımının yönetmenler çerçevesinde ayrıca incelenebilecek bir araştırma konusu olduğunu göstermektedir.

İncelenen filmlerin çoğunluğunda ayırd edici olmayan mekan kullanım özellikleri gözlemlenmiştir. Bu bağlamda **Sabah Yıldızı (Türker İnanoğlu)**, araştırmamızda belirlenen saptamaları üzerinde toplayan ve bu nedenle de dönemi ayırd edici, temsili bir filmidir.

Seninle Ölmek İstiyorum (Lütfi.Ö.Akad) ayrıcalıklı mekansal deneyimleniş yaratması ve de yönetmenin mekana yaklaşımının dikkat çektiği film olma özelliğini taşır. **Kırık Hayatlar (Halit Refiğ)** film yapımcıları tarafından sıklıkla kullanılan yaşama alanının farklı kullanımının gözlemlendiği filmidir. Burada özellikle salon ve yaşama alanının diğer mekanları arasında kurulan ilişki ve de mekan kullanımında ayrıcalıklı deneyimleniş belirtisi gözlemlenir. **Ayşecik Yavru Melek(Osman Seden)** merdivenlerin , hem yolculuk mekanı ,hem görsel etkileşim ögesi hem de olay örgüsündeki iniş ve çıkışların vurgulandığı yer olarak özellikle öne çıktığı filmidir. Melodram sinemasında merdivenin yerini anlatan temsili filmidir. **Baba(Yılmaz Güney)** belli bir süre sinemaya özgü anlatım özelliklerinin sergilendiği, simgesel gücün , kompozisyon etmeni ve kurgunun bu yönde çalıştırıldığı bir film olarak kendini gösterir.

İncelememizde Halit Refiğ, Osman Seden ve Yılmaz Güney hızlı üretim politikaları, sabit kamera konumları, teknik yetersizlikler çerçevesinde mekana dayalı ilişki kurma biçimlerinde gözlemlenebilir farklılıklarıyla dikkat çekmişlerdir. Ancak araştırmamızın genelinde farklı yönetmenlerin mekan kullanımları üzerinde beliren ortak bir biçimleniş gözlemlenmiştir. Filmlerde mekanların olay örgüsü içindeki ortak kullanım biçimleriyle ilişkili çözümleme aşağıdaki gibidir.

FİLMLERDE MEKANLAR VE YERLER: ‘Ulusal Platolar’

Filmlerin merkezinde kent olarak İstanbul ve konut yer almaktadır. Belli başlı mekanlarıyla İstanbul ile konut ve yakın çevresi, olayların ağırlıklı olarak geçtiği yerlerdir. Sözü geçen dönemde Türk Melodram Sinemasının başta gelen konut çeşitleri sırasıyla müstakil ev, cumbalı kenar mahalle evi, köşk, yalı, konak, ve apartman dairesidir. Çiftlik ve dağ evi göreceli olarak daha az sıklıkta görüntülenen konutlardır. Aynı konutun farklı filmlerin görsel aktarımı için kullanılmasının yanısıra konutla ilişkili belli mekanlarının tekrarlanarak kullanılması öne çıkan bir diğer özellik olarak belirmektedir.

KONUT: Ailenin ve buna bağlı olarak yaşama alanının olay örgüsü içerisindeki merkezi durumu konutu olayların geçtiği ağırlıklı mekan kılmaktadır. Varlığın göstergesi konutların (köşk, yalı, konak), sözlü aktarımla (diyaloglar) kimliklerinin vurgulanması yaygındır. Yaşama alanının hem iç hem de dış görüntüsü önemlidir. Bahçe içinde, deniz kenarındaki varlıklı ailelerin yaşadığı evler, genellikle iki katlı köşk, konak ve yalılardan oluşur. Salon iç mekânın göstergesidir. Bu nedenle de salonun örgütlemesi önemlidir. Konutun konumu ve bahçesi ise dış görünüşün göstergesel ölçütlerini oluşturmaktadır. Çağdaş köşklere tercih edilen yapı malzemesinin beton olduğu gözlemlenir. Yoksul aileler birbiriyle bitişik cumbalı evlerden oluşan kenar mahallelerde yaşarlar. Taşlı topraklı, yokuşlu sokaklar üzerindeki iki veya üç katlı evler, ahşaptır. İç mekân düzenlemesinde yoksul yaşama düzeyinin aktarılmasında eşya çeşidi, donanımı ve düzenlenmesi, binanın görünüşü kadar önemlidir.

SALON: Konutun önemli göstergelerinden ve de en sık görüntülenen mekanlarından. Öyleki konutun sadece salon görüntülerine sığınarak aktarılmasına rastlanılır. Ortak yaşama alanı olarak giriş ve çıkışlara sahne olur. Salon merdiveni ve eşyaları ile bir bütündür. Salona defalarca girilir çıkarılır. Salonun genellikle aynı yerinde farklı zaman dilimlerinde önemli diyaloglar geçer. Şömine ve merdivenler salonun yapı taşlarıdır ve görüntüye en çok giren mekan öğeleri olarak

yerlere dönüşürler.Şömine genellikle önünde durularak konuşmaların aktarıldığı, merdivenler ise hem önünde, hem yanında hem üstünde hemde hariket halinde olayların geçtiği yerdir. Salonun kimliği varlığın aynasıdır. Bundan dolayı eşyalar salonun baş aktörleridir. Filmin kahramanları bu eşyalar ve çevre tarafından yönetilirler. Burjuva geleneğinin sahiplenme kültürü, salonlarda özellikle yaşatılır. Varlıklı salonda başta piyano, tablolar, aynalar, çeşitli nesnelere ve gösterişli mobilyalar vardır. Yoksul salonda gösterişten uzak, duvarlarında dini inanca ait yazı veya aile büyüğü resmi asılıdır. Burada salon tek tük birbirine uymayan mobilyalar ve basma desenli perdelerden oluşturulmakta, maddi varlık yerine manevi değerleri yansıtmaktadır. Salon ayrıca batı kültürünün özenti partilerine konukluk etmesinin yanı sıra yanısıra, nikah törenlerinin de vazgeçilmez mekanı olarak görüntülenmektedir.

NESNE VE EŞYALAR: Mekan örgütleyici öğelerdir. Genellikle salonlardaki işlevleriyle öne çıkmaktadırlar. Zenginlik ve yoksulluğun göstergeleridirler. Zengin evinin vazgeçilmez eşyaları piyano, tablolar, ve barok mobilyalardır. Bunlara gösterişli çerçeveleriyle aynalar, heykeller, vazolar ve bitkiler eşlik eder. Mobilyalarla birlikte döşeme ve perdeler de mekan örgütlemesinde etkili olmaktadır. Ele aldığımız dönemin başında zengin konutun döşeme ve perdeleri barok desenlerle görüntülenmektedir. Daha sonra düz perde ve döşemelerin egemen olduğu dikkat çekmektedir.

Yoksul konut, tek tük köhne ahşap sandalye ve koltuklarla örgütlenir. Eşyaların azlığı ve derme çatma biraraya getirilişleri belirgin özelliklerdir. Birbirleriyle uyumsuz sönük renli döşemelerle kaplı mobilyalarla ,birbilerinden ayrı desen ve renklerden biraraya getirilmiş perdelerden bir bütün oluşmaktadır. Fakir salon görüntülerinin merkezinde köhne ahşap bir masa da yer almaktadır.

MERDİVEN: Merdiven kendini birden fazla sınıflandırmada göstermektedir. Merdivenin hem mekan örgütlemesi hem de yolculuk mekanlarında yadsınamayacak işlevi vardır. Tekrarlanan sahnelerin görüntü dinamiklerinin merkezinde bulunan merdiven, bu nedenden dolayı kalıplaşmış mekan kullanımı sınıfına da girmektedir. Merdivenin düşey ekseninden özellikle yararlanır. Sabit

kamera konumlandırmasıyla gerçekleştirilen çekimlerde merdiven hareket alanı sağlamakla birlikte , içinde bulunduğu hacmin üçüncü boyutunu da vurgulamaktadır. Merdiven fiziksel yapısı itibariyle, kimi zaman görsel bir öge, kimi zaman da geçiş mekanı olarak değerlendirilmektedir. Merdivenin mimari yapısı, ve dolayısıyla grafik anlamdaki donanımı çerçeve kompozisyonunda görsel etkileşim için de kullanılmaktadır. Bununla birlikte film anlatısında doruk olayların, iniş ve çıkışların en sık geçtiği yer olarak aktarılmaktadır . Merdiven görüntülerde başta salon olmak üzere konut girişlerinde sıklıkla kullanılmaktadır.

YATAK ODALARI: Salonun yanısıra yatak odaları da sıklıkla görüntüye giren iç mekan hacimlerindedir. Yatak odaları özel mekan tanımlamasına girmektedir. Türk melodram sinemasında yatak odaları genelde cinsellikten arındırılarak kullanılmıştır. Yatak odaları iyi, namuslu kadın kahramanların genellikle yalnız kalmak için kaçtığı sığındığı yerlerdir. Namuslu kadınlar yatakta ağlarlar, yatak odasındaki koltuklarında kitap okurlar, mektup yazarlar ya da aynanın karşısında saçlarını tararlar. Buna karşılık ,kötü kadınların namuslarıyla ilgili ip uçlarını veren gösterge mekanlardır. Burada ‘ kötü’ kadınlar şuh kıyafetleriyle yatak üzerlerinde davetkar biçimlerde yalnız ya da başkasıyla birlikte görüntülenirler. Erkek karakterler/kahramanların çoğunlukla kötü kadınlarla birlikte oldukları mekan olan yatak odası nadiren de olsa erkeklerin yalnız kalmayı tercih ettikleri yerdir. Yatak odalarının en sık kullanıldığı ortamlardan bir diğeri de hasta olanlar kahramanların (kadın/erkek) yataktaki görüntülediği sahnelerdir. Çocuk yatak odaları ise çoğunlukla filmlerde ailenin yapı taşı mekanı olarak göüntüsel gösterge olarak aktarılır.

MUTFAK:Raslantısal örneklemeyle yaptığımız araştırmada özellikle öne çıkmamakla birlikte mutfak, varlıklı ailenin hizmetlilerinin çalışma alanıdır. Genelde yoksulların görüntülediği bu mekan, kadın yıldızların bir süre için yaşam mücadelesi verdiği mekanlar arasındadır.

BAHÇE: Köşk ve sokak arasındaki ara mekan olma özelliğini taşır, geçiş mekanı olarak sıklıkla kullanılır. Sokak-bahçekapısı-bahçe-konut kapısı ilişkilendirmesi olaylara zemin oluşturur. Bahçe, çizdiği yarı özel, açık kamusal alanın büyüklüğü ve

donanımıyla varlığın göstergesidir. Denize kadar uzanan, gösterişli ağaç ve bitkiden oluşan ,arabaların konut önüne yaklaşabileceği bir promenadı içeren bahçe alanı ayrıcalıklı yaşamın mekansal göstergesidir. Bahçe kapıları yükseklikleri ve süsleri ile yaşam düzeyini yansıtır. Merdivenlerin yükselttiği konut girişleri ise bahçeyle ilişkili konutun henüz dışında bir yere dönüşürken bahçe ve konut arasında hem geçiş hem de duraklama mekanı olarak işlev görür. Bahçenin geçiş mekanı olarak görüntülenmesi sokakla olan ilişkiyi vurgularken, iç ve dış mekan arasındaki aktarımla ilgili bir ölçüt oluşturması bakımından önem taşımaktadır. Diğer yandan konutun, bahçe içinde sokak üstündeki konumunu batı kültürüyle özdeşleştirilebilecek bir nitelik olarak değerlendirebiliriz.

Kullanım geleneklerine göre konut içindeki alanları kamusal ve özel alan olmak üzere ayırabiliriz. Salon konut içinde kamusal alan, yatak odası özel alan, bahçe ise yarı özel-yarı kamusal alan olarak tanımlanabilir. Geçiş mekanı merdiven ise kamusaldır. İncelenen filmlerde salon eşyalarının egemenliğindeki kamusal kimliğiyle , karakterlerin kimliklerinde olmayan derinlikle birleşerek sıklıkla görüntülenir. Bu melodram türü açısından şaşırtıcı değildir. Diğer yandan yatak odaları karakterlerin kişilikleri yerine cinsiyetle bağlantılı 'iyi' ve 'kötü' zıtlığını aktarır. Bahçenin iç ve dış mekanı birleştirici geçiş alanı olarak kullanımı ise dönemin yapılaşma özelliğini yansıtmaya mekansal gösterge olarak belirmektedir. Bahçe aynı zamanda konutla ilgili iç çekimleri dengeleyen dış çekim mekanı olma özelliğini taşır.

İncelenen filmlerde konut dışındaki mekanlar, olay örgüsüne göre çeşitlenmekle birlikte görsel haz ve simgesel kullanımlarıyla dikkat çeken belli başlı mekanlar vardır.

KONUT DIŞINDAKİ MEKANLAR

İncelenen filmlerde konut dışındaki mekanlar arasında hastahane, hapishane, karakol, mahkeme salonu, gazino, bar, pavyon, gece kulübü, büro, fabrika gelmektedir.

Olayların geçtiği yerler 'eğlence yerleri', 'çalışma yerleri', 'gidiş ve dönüş noktaları', 'kapalı kamusal mekanlar' ve 'açık kamusal mekanlar' olarak varlık gösterirler. Görselliği ve tarihiyle çekici kent İstanbul özellikle açık kamusal mekan görüntülerinde belgelenmiştir. Sadece Türk Sineması için değil dünya sineması için gizemli bir kenttir İstanbul. İncelenen filmlerde deniz, İstanbul Boğaz kıyı şeridi, cadde ve sokaklar, Taksim, Beyoğlu, Galata köprüsü, Sirkeci, Sultanahmet aktarılmıştır. Açık kamusal mekan görüntüleri sokakda yazılan tarihin perdeye yansımalarıdır.

EĞLENCE YERLERİ: Gazino, Pavyon, Bar, Meyhane/Saz, Kulüp: Görsel aktarımda ayrımları belirgin olmayan bu mekanlar simgesel kullanımlarıyla öne çıkmaktadırlar. Bu mekanların görsel tanımlaması filmlerde ağırlık taşımamaktadır. Temsil ettikleri atmosferler cinsiyetle de ilişkilendirilmekle birlikte daha çok yaşam düzeyiyle ilgili eğlence ve aynı zamanda çalışma yerleri olarak aktarılırlar. Gazino, kadın ya da erkek ünlü şarkıcıların çıktığı en üst düzeydeki yerdir. Buna kıyasla pavyon daha düşük kalitede bir ortamdır. Meyhane ve sazın görüntüde ayrımları net olmamakla birlikte sıralamada gazinodan daha sonra gelirler. Meyhane ve saz doğu kültürüyle ilişkilendirilir. Diğer yandan kulüp ve bar ve pavyon batı kültürüyle özdeşleştirilen mekanlar olarak genelde varlıklı karakterlerin eğlence yeri olarak görüntülerde yer almaktadır.

ÇALIŞMA YERLERİ: Büro, Fabrika, Şirket, Gazino, Pavyon: Simgesel kullanımıyla öne çıkan bu mekanların örgütlemelerine özen gösterilmez. Yükselen beton bina cepheleri, fabrika binası görüntüleri ve bürolar varlıklı iş adamının çalışma yerleri olarak aktarılır. Çalışma alanlarında iç mekanla ilgili görsel aktarımın zayıf olması önde gelen özelliklerdendir. Şarkılı ya da şarkıcı filmlerde gazino ve pavyon çalışma yerleri arasına girmektedir. Pavyon kimi zaman kalitesiz şarkıcıların sahne aldığı bir yer olarak aktarılmakla birlikte (Aşkdan da Üstün(1970), Sürtük(1965)), gece hayatının kaliteli yerlerinden biri olarak da görüntülenmektedir (Bülbül Yuvası(1962)). Gazino şarkıcılar için şöhretin yakalandığı ve yaşandığı

yerdir. Burada şarkı söyleyen kadınlar genellikle iyidirler. Hayat şartları onları evlerinin kadını olma yerine burada çalışmaya zorlamıştır.

GİDİŞ VE DÖNÜŞ NOKTALARI:

Haydarpaşa Tren İstasyonu, Yeşilköy Havaalanı: Kır-kent, kent ya da memleketler arası yapılan yolculukların başlangıç veya bitiş noktası olan yerlerdir. Yapılan yolculukların çoğunun İstanbul'la ilişkili olmasından dolayı bu yerler aynı zamanda İstanbul'la özdeşleştirilirler. İstanbul'u simgeleyen önde gelen yolculuk mekanlarındandırlar.

KAPALI KAMUSAL MEKANLAR : Hastahane, Hapishane, Okul, Klinik, Karakol, Mahkeme Salonu: Olay örgüsünün düğüm noktası mekanlarıdır. Düğüm mekanları olarak da nitelendirebileceğimiz bu mekanlar genelde simgesel kullanımlarıyla dikkat çekerler; fon olmaktan öteye geçmezler.

AÇIK KAMUSAL MEKANLAR : Doğa, Boğaz kıyı şeridi, Beyoğlu, Sultan Ahmet Taksim Meydanı, Galata Köprüsü ,Çay bahçesi, Meydanı, Park, Mezarlık, Sokak, Cadde, Çarşı: Doğa ve manzaranın dahil olduğu açık kamusal alanlar görsel hazla birleştirilir. Genellikle gezilen yerlerdir. Masum aşkların, sevgilerin buluşma yerler doğa görüntüleri eşliğinde aktarılır. Diğer yandan sokak, cadde ve meydanlar kenti anlatırlar. 'Gerçek' mekan kullanımıyla öne çıkan Türk sineması İstanbul'u zaman ve mekanlarıyla aktarmasından dolayı sosyal bir işlevi de yerine getirmiştir

Her filmin mekan bakımından ayırıcı özellikler dolayısıyla farklılıklar göstermesi beklenir, bu doğaldır. Oysa yönetmenler ortak mekanın giderek aynı mekan ve kimileyin hiçbir ayrı özellik taşımayan 'mekansal görüntülerin' başat özellikler olduğu bir kullanıma yönelmişlerdir. Bu sonuç Türk Melodram Sinemasında mekan kullanımına ve biçimlenişine ilişkin bir değerlendirme oluşturmakla birlikte bundan sonra yapılacak incelemeler için bir başlangıç zemini hazırlaması bakımından amaçlanı gerçekleştirdiğini göstermektedir.

Türk Melodram Sinemasında öykülerin kalıplaşmış mekanlarla kalıplaşmış biçimlerde yazıldığı saptamasını yapmış olduğumuz bu noktada Mete Özgencil'in mekanların değerlendirilememesiyle ilgili görüşlerine yer vermek istiyoruz. Özgencil'in yönetmen, film ve mekan arasındaki ilişki üzerinden giderek ifade ettiği "evlerin etrafında sokaklar vardır. Halbuki evler sokakların içindedir" sözleri üzerinde durmak gerekmektedir. Aslında burada evlerin mi sokakların içinde olduğu veya evlerin etrafında sokakların mı olmasının ayrımı önemli değildir. Önemli olan mekanın anlatım gereklerine göre bilinçli bir şekilde değerlendirilebilmesidir. Kentin veya dolayısıyla İstanbul mekanlarının iyi değerlendirilemesi ancak bu bağlamda tartışılabilir. "Yeni bir dil kurmak için birkaç ülke sınırı aşabilirsiniz ama aşabileceğiniz kaç kendi sınırınızın olduğunu bilmeden bu işe yarar mı?"⁵ sorusunu mekanın bilinçli kullanımı ve kurgulanmasıyla aşılacak sınırların olduğunu vurgulayarak cevaplamaktayız. Mekana dayalı ilişki kurma biçiminin bir filmin ayırd edici özelliğini sağlayan temel etmenler arasında olduğu gözardı edilmemelidir.

⁵ Mete Özgencil, "Sinema ve Kent", *Contigo Yaz*, 1996,s:191

KAVRAMLAR

A

Açılımsal Mekan Hacimleri olarak Mimarlık:	Architecture As Space Radiating Volumes
Ait Olamama:	Placelessness
Ana Çekim:	Establishing Shot
Anlatı Bütünlüğü Sineması:	Cinema of Narrative Integration
Anlatı Mekanı:	Narrative Space
Anlatılama / Öyküleme:	Narration

B

Bilişsel Haritalama:	Cognitive Mapping
-----------------------------	-------------------

Ç

Çerçeveleme:	Framing
Çerçeve Dışı Mekan:	Off Screen Space
Çerçeve İçi Mekan:	On Screen Space
Çevre:	Setting

D

Dış Dünya:	Outer - Space
Doğrusal:	Linear

E

Etkin Mekan:	Active Space
---------------------	--------------

F

Filme Özgü:	Filmic
--------------------	--------

G

Geleneksel Anlatı:	Classical Narration
Gerçeğin Etkisi:	Effect of the Real
Gerçeklik Etkisi:	Reality Effect
Gerçeklik Mekanı:	Space of Reality
Gerçeklikle Çekici Sinema:	Cinema of Attractions

H

Hacim ve İç Mekanın birlikteliği olarak Mimarlık:	Architecture as both Volume and Space
--	---------------------------------------

İ

İç Mekan olarak Mimarlık:	Architecture as Interior Space
İlkel Sinema:	Primitive Cinema
İmge - Olay:	Image – Event

K

Kişisel Alan:	Personal Space
Kademeleştirme:	Layering
Kurucu çekim:	Establishing Shot

M

Mekan:	Space
---------------	-------

O

Ortam:	Medium
---------------	--------

Ö

Özel Alan:	Private Space
Özel Duygusal Alanı:	Intimate Space

S

Sinemaya Özgün Toplum:	Cinematic Society
Sunum:	Representation
Sunumun İlk Biçemi:	Primitive Mode of Representation(PMR)
Sunumun Kuramsal Biçemi:	Institutional Mode of Representation(IMR)
Süresi Belirsiz Atlama:	Indefinite Elipsis
Süresi Belirsiz Dönüş:	Indefinite Time Reversal

T

Tiyatro Sahnesini Andıran Durum: Frontal Staging / Tableau Composition

Y

Yarı Etkin Mekan:	Semi Active Space
Yer:	Place
Yer Atmosferi:	Spirit of Place
Yer Bilisi:	Place Cognition
Yer Duyumu:	Sense of Place
Yer Psikolojisi:	Psychology of Place
Yere Ait Veriler:	Politics of Place
Yerin Varolduğunu Hissetme:	Sense of Place

Z

Zaman ve Mekanın Düzenlenmesi:	Order of Space and Time
Zamanda Atlama:	Temporal Ellipsis / Time Abridgement
Zamanda Geriye Dönme:	Flash Back

CONCEPTS

A

Active Space:	Etkin Mekan
Architecture As Space Radiating Volumes:	Açılımsal mekan hacimleri olarak mimarlık
Architecture as both Volume and Space:	Hacim ve İç Mekanın birlikteliği olarak Mimarlık
Architecture as Interior Space:	İç Mekan olarak Mimarlık

C

Cinematic:	Sinemaya Özgü
Cinema of Narrative Integration:	Anlatı Bütünlüğü Sineması
Cinema of Attractions:	Gerçeklikle Çekici Sinema
Cinematic Society:	Sinemaya Özgün Toplum
Classical Narration:	Geleneksel Öyküleme/Anlatılama
Cognitive Mapping:	Bilişsel Haritalama
Composition Rectangle:	Kompozisyon Dörtgeni

E

Effect of the Real:	Gerçeğin Etkisi
Establishing Shot:	Kurucu/ Ana çekim

F

Filmic:	Filme Özgü
Flash Back:	Zamanda Geriye Dönme
Framing:	Çerçeveleme
Frontal Staging / Tableau Composition:	Tiyatro Sahnesini Andıran Durum

I

Image – Event:	İmge – Olay
Indefinite Elipsis:	Süresi Belirsiz Atlama
Indefinite Time Reversal:	Süresi Belirsiz Dönüş
Institutional Mode of Representation(IMR):	Sunumun Kuramsal Biçemi

Intimate Space:

Özel Duygusal Alan

L

Layering:

Kademeleştirme

Linear:

Doğrusal

M

Medium:

Ortam

N

Narration:

Anlatılama / Öyküleme

Narrative Space:

Anlatı Mekanı

O

Off Screen Space:

Çerçeve Dışı Mekan

On Screen Space:

Çerçeve İçi Mekan

Order of Space and Time:

Zaman ve Mekanın Düzenlenmesi

Outer – Space:

Dış Dünya

P

Personal Space:

Kişisel Alan

Place:

Yer

Place Cognition:

Yer Bilişi

Placelessness:

Ait Olamama

Politics of place:

Yere Ait Veriler

Primitive Cinema:

İlkel Sinema

Primitive Mode of Representation:

Sunumun İlkel Biçemi

Private Space:

Özel Alan

Psychology of place:

Yer Psikolojisi

R

Reality Effect:

Gerçeklik Etkisi

Representation:

Sunum

S

Semi Active Space:

Yarı Etkin Mekan

Sense of Place:

Yerin Varolduğunu Hissetme

Space:

Mekan

Space of Reality:

Gerçeklik Mekanı

Sprit of Place:

Yer Atmosferi

Setting:

Çevre

T

Temporal Ellipsis / Time Abridgement:

Zamanda Atlama

İNCELEMESİ YAPILAN FİMLER VE YÖNETMENLERİ

BİR YAZ YAĞMURU	1961	ORHAN ELMAS
BÜLBÜL YUVASI	1961	NEJAT SAYDAM
AYŞECİK YAVRU MELEK	1962	OSMAN SEDEN
AŞKA SUSAYANLAR	1964	FEYZİ TUNA
KIRIK HAYATLAR	1965	HALİT REFİĞ
ŞÖFÖRÜN KIZI	1965	ÜLKÜ ERAKALIN
SÜRTÜK	1965	ERTEM EĞİLMEZ
YARIN ÇOK GEÇ OLACAK	1967	MEHMET DİNLER
SABAH YILDIZI	1968	TÜRKER İNANOĞLU
SENİNLE ÖLMEK İSTİYORUM	1968	LÜTFİ Ö. AKAD
KINALI YAPINCAK	1969	ORHAN AKSOY
AĞLAYAN MELEK	1970	SAFA ÖNAL
AŞKTAN DA ÜSTÜN	1970	ATIF YILMAZ
BABA	1971	YILMAZ GÜNEY
HERŞEYİM SENSİN	1971	NURİ ERGÜN
MAKBER	1971	METİN ERKSAN
ÜÇ ARKADAŞ	1971	MEMDUH ÜN
ZEHRA	1972	YÜCEL ÇAKMAKLI
BİR DEMET MENEKŞE	1973	ZEKİ ÖKTEN
KÜÇÜK BEY	1975	HULKİ SANER

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün: **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara: İmge Kitabevi, 1994.

Adanır, Oğuz: **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Kitle Yayınları, İzmir, 1987.

Affron Charles and Affron Jona Mirella: **Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative**, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1995.

Agnew, John: "Representing Space: Space, Scale and Culture in Social Science", **Place/Culture/ Representation**, ed. Duncan James & Ley David , Routledge, 1993, s.251-71.

Aitken C. Stuart and Zonn E. Leo, ed.,: **Place, Power, Situation, And Spectacle: A Geography of Film**, Rowman & Littlefield Publishers Inc.,USA, 1994.

Albrecht Donald: **Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies**, London Thames, Hudson, 1987.

Altman, Rick: " Film Sound—All Of It," **Iris 27**, Spring 1999, s31-48

Arın , Suha: "Televizyon ve Kültürde Yozlaşma", Kültürel Gelişimde Sanatın Öncülüğü, Ulusal Sanat Sempozyumu, Ankara, 1994.

Aslan , Savaş: " Center Vs Periphery: Visual Representation of the Party Scenes in Yeşilçam Melodramas", Diss. Bilkent University, Ankara, 1997

Bazin , André: **What is Cinema**, Vol 1&2, Trans., Hugh Gray, Berkley: University of California, 1967.

Benjamin , Walter: "The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction", **Illuminations**, Ed. Hanna Arendt, New York: Schocken Books, 1968, s.217-51

Boggs M. Joseph: **The Art of Watching Films**, Mayfield Publishing Company, Mountain View, California, 1996

Bordwell, David: **Narration in the Fiction Film**, The Univ. Wiscon Press, 1985.

Bordwell, David and Khristin Thompson: **Film Art**, Fourt edition, McGraw-Hill, New York, 1993.

Bordwell, David, Staiger, Janet, and Khristin Thompson: **The Classical Hollywood Cinema**, Colombia University Press, New York, 1985.

Bowman ,Barbara: **Master Space: Film Images of Capra, Lubitsch, Sternberg And Wyler**, Greenwood Press, New York/ London, 1992.

Bratton ,Jacky, Cook Jim, Gledhill ,Christine: **Melodrama: Stage PictureScreen**, BFI Publishing, London,1994.

Burch ,Noel: **Theory of Film Practice**, Princeton UP, Princeton/ New Jersey, 1981.

Burch, Noel: "A Primitive Mode of Representation?" Ed., Elsaesser,Thomas, Barker, Adam: **Early Cinema: Space-Frame-Narrative**, BFI Publishing, London,1990.s.222-27

Burch, Noel: " Zaman ve mekan ile İlgili Bağlantılar", Çev. Demir, Yalçın, **Filmde Zaman ve Mekan**, Turkuaz Yayınları, Eskişehir,1994, s.117-130

Dear Michael: "Between Architecture and Film", **Architectural Design**, November-December, Vol.64, no11/12, 1994.

Deleuze ,Gilles: **Cinema I; The Movement-Image**, Trans. Hugh Tomlison& BarbaraHabberjam, University of Minnesota Press, Minneapolis,1986.

Demir Yalçın, **Filmde Zaman ve Mekan**, Turkuaz Yayınları, Eskişehir,1994.

Demiray, Emine: **Türk Sinemasında 1960-1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile** , T.C Anadolu Üniversitesi Yayınları; No:1104 , Açıköğretim Fakültesi Yayınları; No. 603, Eskişehir, 1999.

Denzin Norman K: **Cinematic Society**, Sage, London 1995.

Dietrich, Newmann: **Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner**, Prestel, Munich-New York, 1996.

Dorsay, Atilla, **Sinemamızın Umut Yılları: 1970-80 Arasında Türk Sinemasına Bakışlar**, İnkilap Kitapevi, İstanbul, 1989.

Duncan, James and Ley David, "Introduction-Representing The Place of Culture" **Place/Culture/Representation**, Eds. Duncan and Ley, Routledge, London and New York, 1993,s.329-335

Elsaesser, Thomas:" Tales of Sound and Fury" ed. Gledhill Christine, **Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Women's Film**, BFI Publishing, London,1987, s.41-69.

Elsaesser ,Thomas, Barker, Adam: **Early Cinema: Space-Frame-Narrative**, BFI Publishing, London,1990.

Erdoğan, Nezi: "The Articulation of Body and Space in The Turkish Cinema", Time and Value Conference, Lancaster, 11 April 1997.

Erdoğan , Nezi: **Seyirci ve Sinema**, Med-Campus, 1993.

Erdoğan, Nezi: "Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı" Toplum Ve Bilim, No: 67, 1995, s.178-198.

Giedon ,Sigfried: **Space, Time And Architecture: The Growth of a Tradition**, Harward University Press, Cambridge, 1971

Gledhill,Christine: "The Melodramatic Field :An Introduction", **Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Women's Film**, BFI Publishing, London ,1987,s.5-39.

Grigor, Murray: "Space In Time",_**Architectural Design**, November- December, Vol.64, no:11/12,1994,s.17-21

Gottlieb, Sidney: **Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews**, Faber and Faber, USA, 1995.

Güçhan, Gülseren: **Toplumsal Değişim ve Türk Sineması**, İmge Kitapevi Yayınları, Ankara, 1992.

Güleryüz, Kezban: "Türk Sinemasında Uslubun Kökeni",ed. Dinçer Murat, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996, s.49-56.

Gürata, Ahmet: "Filmic Space in Turkish Melodrama", Diss. Bilkent University, 1997.

Gül Öymen Şengül, **Mekan Örgütlenmesi**, Gür Yayıncılık, Trabzon, 1996.

Hall E., Twitchell: **The Hidden Dimension**, Anchor, Gardencity ,New York, 1969.

Heath, Stephen: "Narrative Space", **Questions of Cinema**, MacMillan Publishers Ltd., London, 1981,s. 19-75.

Hayward ,Susan: **Key Concepts in Cinema Studies**, Routledge, London and New York, 1996.

Higson, Andrew: **Dissolving Views: Key Writings on British Cinema**, Cassell, 1996.

İlal, Ersan: **İletişim, Yığınsal İletişim Araçları ve Toplum: Kavramlar-Kurumlar-Kuramlar**, Der Yayınları, İstanbul, 1995.

Jameson, Frederic, **The Geopolitical Aesthetic-Cinema and Space in the World System**, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1992.

Jameson , Frederic: “ Spatial Systems in North by Northwest”, **Everything You Always Wanted To Know About Lacan (But Were Afraid To Ask Hitchcock)**, Ed, Slav Zizek, Verso, 1992,s. 47-72.

Jacobs, Lewis: “ Zaman ve Mekanın Anlatımı”, Çev.Yalçın, Demir, **Filmde Zaman ve Mekan**, Turkuaz Yayınları, Eskişehir,1994, s.35-46

Januszewska F., Dorota: **Concept of Space, Ancient and Modern**, Indra Ghandi National Centre, India, 1991.

Jenks, Charles, **The Language of Postmodernism**, Academy Editions, London, 1987.

Kaçmaz, Gül: “Architecture and Cinema: A Relation of Representation Based on Space.” Diss. Middle East Technical University, Ankara, 1996

Kitchin M., Robert, “Cognitive Maps. What Are They and Why Study Them?”, Journal of Envirmental Psychology, no:14, Academic Press Ltd, 1994, s.1-19.

Krutnik, Frank: “ Something More Than Night: tales of the noir city” , **The Cinematic City**, Ed., David B. Clarke, Routledge, London and New York, 1997 s.83-109.

Lapsley Robert, and Westlake Michael, **Film Theory: An Introduction**, Manchester UP, Manchester, 1988.

Mc Arthur ,Colin: “Chinese Boxes and Russian Dolls: tracing the elusive cinematic city” , **The Cinematic City**, Ed., David B. Clarke, Routledge, London and New York, 1997, s. 19-45.

MacCabe, Colin: “Preface”, **The Geopolitical Aesthetic: Cinema And Space in TheWorld System**, Ed, Fredric Jameson, Indiana University Press, BFI Publishing, London, 1992

Metz ,Christian: **Film Language**, University of Chicago Press, Chicago,1991

Monaco, James: **How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media** , Oxford University Press, New York/ Oxford,1981

Mutlu Dilek , Kaya: "F is for Film, G is for Greenaway: The Cinematic Representation in the Films of Peter Greenaway", Diss. Bilkent University, 1999.

Mutman Mahmut, "Üretilen mekan, yokolan mekan" **Toplum ve Bilim**, 64-65, Güz/Kış, Birikim Yayınları, 1994, s.181- 196

Nasar L Jack, Brown Barbara: ed, Public and Private Spaces, Proceedings of the Twenty-seventh Annual Conference of the Environmental Design Research, Edmont, Oklahoma,1996, s.iii-iv.

O'Herlihy, Lorcan : "Architecture and Film, **Architectural Design**, November-December, Vol.64, no11/12,1994, s.91.

Onaran Oğuz, "Türk Sinemasında Anlatı Üzerine Bir Deneme", **Sinema Yazıları** Ed., Seçil Büker, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1997, s.115-22

Onur, Zeynep: "Birinci Göstergebilim Kongresi", Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara, 1999, s.47

Oudart ,Jean-Pierre: "The Reality Effect", **Cashiers du Cinéma 1969-1972: The Politics of Representation**. Ed. Nick Browne. Harward UP, Cambridge, 1990, s.45-57.

Özgüç ,Agah: **100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Türk Sineması**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1993.

Özgüç, Agah: **Türk Filimleri Sözlüğü (1914-1996)** Cilt: I-III, İstanbul: SESAM Yayınları,1998.

Özön, Nijat, **Sinema Televizyon Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000

Özön, Nijat, **Sinema Sanatı**, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1984.

Penz ,François, "Cinema and Architecture", **Architectural Design**, November-December, vol.64, no. 11/12, 1994, s.38-41.

Rattenbury, Kester: "Echo and Narcissus", **Architectural Design**, November-December, vol.64, no. 11/12, 1994,s.35-37.

Sarıkartal, Çetin: "Bazı Orta Çağ İslam Yapıtlarında "Öteki Mekanların Oluşumu"
Toplum ve Bilim, 64-65,1994, s.141-155.

Scognamillo, Giovanni: **Türk Sinema Tarihi(1896-1997)**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul,1998,

Sobchack Vivian, **Screening Space: The American Science Fiction Film**, The Ungar Publishing Company, New York, 1987

SIME D, Jonathan, “Creating Places or Designing Spaces”, **Giving Places Meaning**, Ed. Groat, L, Academic Press, London, 1995

Süalp ,Akbal Zeynep Tül, “Zamanın ve Mekanın Temsil Biçimleri ve Kitlesele Üretimi: Teoride,Toplumda, Kültürde Modernizmin 100 Yılı”, Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi,1997.

Şenyapılı, Önder: **Görsel Sanatlar ve İletişim**, Sanatyapım Yayıncılık, Ankara, 1996.

Şenyapılı, Önder: **Sinema ve Tasarım**, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara ,1998

Toy Maggie,“Editorial”,_**Architectural Design**, November-December, vol.64, no:11/12,1994, s.6-7

Woodhead, Christine: **Turkish Cinema: An Introduction**, SOAS Publications, 1987

Wollen, Peter: **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev. Z. Arcagök, İstanbul: Metis Yayınları, 1989.

Worth, Sol: **Studying Visual Communication**, University of Pennsylvania Press, Philedelphia, 1981.

Vidler Anthony, “The Explosion of Space: Architecture and The Filmic Imaginary” **Architectural Design**, November- December, vol. 64, no:11/12, 1994,s.45-49.

Yavuz E ,Nuran: “ Urban Migracy as Cinematic Reality”, Tasarım+Kuram, No:1 Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 1999,s. 66-77.

Yılmaz, Atif: **Söylemek Güzeldir**, AFA Yayıncılık, İstanbul, 1995.

Zettl, Herbert: **Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics**, Second Edition, Wadsworth Inc, 1990.

Zevi ,Bruno: **How to Look At Architecture**, Horizon press, New York, 1974.

FİLM ADI	YIL	KONUT															
		DIŞ							İÇ								
		KÖŞK	KONAK	YALI	EV (MÜSTAKİL)	EV (KENAR MAHALLE)	BAHÇE	MERDİVEN	GİRİŞ / KAPI	GİRİŞ / KAPI	SALON	MERDİVEN	YEMEK ODASI	MUTFAK	YATAK ODASI	ODA	APARTMAN DAİRESİ
1- Bir Yaz Yağmuru	1961	.					.							.			
2- Bülbül Yuvası	1961		
3- Ayşecik Yavru Melek	1962		
4- Aşka Susayanlar	1964	
5- Kırık Hayatlar	1965			
6- Şoförün Kızı	1965	.			*	
7- Sürtük	1965					
8- Yarın Çok Geç Olacak	1967								
9- Sabah Yıldızı	1968	.	*			*
10- Seninle Ölmek İstiyorum	1968		
11- Kınalı Yapıncak	1969					
12- Ağlayan Melek	1970				..*
13- Aşktanda Üstün	1970					
14- Baba	1971			.	**		
15- Herşeyim Sensin	1971			.	*		
16- Makber	1971				**						
17- Üç Arkadaş	1971	.			..*		
18- Zehra	1972					
19- Bir Demet Menekşe	1973					
20- Küçük Bey	1975				*							
GRUPLANDIRMAYA GİRMEYENLER																	
1- Kapalı-Kış Bahçesi 3- Kulübe 4- Kapalı - Kış Bahçesi 5- Koridor 7- Garaj,Çalışma Odası 10- Köşk - Teras, İç/Dış ara mekan, Koridor									11- Bahçıvan Kulübesi, Gece Kondu 14- Yalı, Bodrum Katı, Banyo 15- Dağ Evi 18- Çiftlik Evi, Kulübe 20- Balkon								

* Sadece İç Mekan Görüntüsü

EK.2. FİLMLERDEKİ KAPALI KAMUSAL MEKAN KULLANIMI TABLOSU

FİLM ADI	YIL	KAPALI KAMUSAL MEKANLAR																
		HASTAHANE					KLİNİK				HAPISHANE				MAHKEME SALONU	KARAKOL	OKUL	BANKA
		CEPHE / DIŞ	BAHÇE	ODA	KORIDOR	AMELİYATHANE	CEPHE / DIŞ	BAHÇE	ODA	KORIDOR	HÜCRE / KOĞUŞ	PARMAKLIK	KORIDOR	AVLU				
1- Bir Yaz Yağmuru	1961													
2- Bülbül Yuvası	1961																	
3- Ayşecik Yavru Melek	1962			.													.	
4- Aşka Susayanlar	1964	.																
5- Kırık Hayatlar	1965					.												
6- Şoförün Kızı	1965																	
7- Sürtük	1965																	
8- Yarın Çok Geç Olacak	1967			
9- Sabah Yıldızı	1968															.		.
10- Seninle Ölmek İstiyorum	1968			
11- Kınalı Yapıncak	1969			.														
12- Ağlayan Melek	1970		
13- Aşktanda Üstün	1970			.				.										
14- Baba	1971									
15- Herşeyim Sensin	1971	
16- Makber	1971																	
17- Üç Arkadaş	1971								
18- Zehra	1972																	
19- Bir Demet Menekşe	1973																	
20- Küçük Bey	1975																.	
GRUPLANDIRMAYA GİRMEYENLER																		
3- Merdiven, Oda, Sınıf (okul)									17- Tahliye binası önü									
8- Nezarethane									19- Cami									
10- Merdiven(Klinik - Sağlık evi binası)									20- Sınıf(okul), Nikah salonu									
12- Nezarethane																		
14- Muayene odası(klinik), Sınıf(okul), Cami																		

ÖZGEÇMİŞ

Fatoş Adiloğlu, 1967 yılında Lefkoşa-Kıbrıs'ta doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini aynı yerde yaptı. Fullbright bursu ile Virginia Polytechnic Institute& State University'de profesyonel mimarlık derecesini aldıktan sonra (1991) aynı üniversitede yüksek lisans derecesiyle Yüksek Mimar ünvanını kazandı. 1995 yılından itibaren Uluslararası Amerikan Üniversitesi ve Bilkent Üniversitesinde öğretim görevlisi olarak çalıştı. Halen Beykent Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.